





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



Art MT
R1712+r

T R A I T É D E L'HARMONIE

Reduite à ses Principes naturels;

DIVISÉ EN QUATRE LIVRES.

LIVRE I. Du rapport des Raisons & Proportions Harmoniques.

LIVRE II. De la nature & de la propriété des Accords;
Et de tout ce qui peut servir à rendre une
Musique parfaite.

LIVRE III. Principes de Composition.

LIVRE IV. Principes d'Accompagnement.

Jean Philippe
Par Monsieur R A M E A U , Organiste de la Cathedrale
de Clermont en Auvergne.



DE L'IMPRIMERIE
De JEAN-BAPTISTE-CHRISTOPHE BALLARD, Seul
Imprimeur du Roy pour la Musique. A Paris, rue Saint Jean-
de-Beauvais , au Mont-Parnasse.

M. DCC. XXII.

AVEC PRIVILEGE DU ROY.

409734
12.2.43

T R A I T É

L'HARMONIE

de la République Française

DANS SA CONSTITUTION

ET DANS SES PRINCIPES

DE LA LIBERTÉ

DE LA PAIX

DE LA JUSTICE

ET DE LA PROSPÉRITÉ



PAR M. DE LA FAYETTE

DE LA FAYETTE

DE LA FAYETTE

P R E F A C E.



QUEL QUE progrès que la Musique ait fait jusques à nous, il semble que l'esprit ait été moins curieux d'en approfondir les véritables principes, à mesure que l'oreille est devenue sensible aux merveilleux effets de cet Art; de sorte qu'on peut dire, que la raison y a perdu de ses droits, tandis que l'expérience s'y est acquise quelque autorité.

Les Ecrits qui nous restent des Anciens nous font voir assez sensiblement que la seule raison leur a procuré les moyens de découvrir la plus grande partie des propriétés de la Musique: Cependant, quoique l'expérience nous fasse encore approuver la plupart des Regles qu'ils nous en ont données, on néglige aujourd'hui tous les avantages qu'on pourroit tirer de cette raison, en faveur d'une expérience de simple pratique.

Si l'expérience peut nous prévenir sur les différentes propriétés de la Musique, elle n'est pas d'ailleurs seule capable de nous faire découvrir le principe de ces propriétés avec toute la précision qui convient à la raison: Les conséquences qu'on en tire sont souvent fausses, ou du moins nous laissent dans un certain doute, qu'il n'appartient qu'à la raison de dissiper. Par exemple, comment pourrions-nous prouver que notre Musique est plus parfaite que celle des Anciens, pendant qu'elle ne nous paroît plus susceptible des mêmes effets qu'ils ont attribuez à la leur; seroit-ce en disant, que plus les choses deviennent familières, moins elles causent de surprise; & que l'admiration où elles peuvent nous jeter dans leur origine, dégénere insensiblement à mesure que nous nous y accoutumons, & se tourne à la fin en un simple amusement? Ce seroit-là tout au plus supposer l'égalité, & non pas la supériorité. Mais si par l'exposition d'un principe évident, dont on tire ensuite des conséquences justes & certaines, on peut

P R E F A C E.

faire voir que nôtre Musique est dans son dernier degré de perfection ; & qu'il s'en faut bien que les Anciens aient atteint à cette perfection ; (on peut voir sur ce sujet le Chapitre XXI. du second Livre,) on sçaura pour lors à quoy s'en tenir, on sentira bien mieux la force de la réflexion précédente ; & sçachant par ce moyen les bornes de l'Art, on s'y livrera plus volontiers ; les personnes d'un goût & d'un genie superieur dans ce genre, ne craindront plus d'y manquer des connoissances necessaires pour y réussir : Et en un mot, les lumieres de la raison dissipant ainsi les doutes où l'experience peut nous plonger à tout moment, seront de sûrs garants du succès qu'on pourra se promettre dans cet Art.

Si les Musiciens Modernes (c'est-à-dire, depuis Zarlino *) s'étoient appliquez, comme ont fait les Anciens, à rendre raison de ce qu'ils pratiquent, ils auroient fait cesser bien des préjugez qui ne sont pas à leur avantage, & cela les auroit même fait revenir de ceux dont ils sont encore remplis, & dont ils ont beaucoup de peine à se défaire : L'experience leur est donc trop favorable, elle les séduit, en quelque maniere, puisqu'elle est cause du peu de soin qu'ils prennent de s'instruire à fond sur les beautez qu'elle leur fait découvrir chaque jour ; leurs connoissances ne sont propres qu'à eux seuls, ils n'ont pas le don de les communiquer ; & comme ils ne s'en apperçoivent point, ils sont souvent plus étonnez de ce qu'on ne les entend pas, que de ce qu'ils ne se font point entendre. Ce reproche est un peu vif, je l'avouë ; mais je le rapporte tel que je le merite peut-être encore moi-même, malgré tout ce que j'ay pû faire pour m'en mettre à couvert. Quoiqu'il en soit, je voudrois toujours qu'il pût produire sur eux l'effet qu'il a produit sur moy : Et c'est principalement aussi pour ranimer cette noble émulation qui regnoit autrefois, que j'ai hazardé de faire part au Public de mes nouvelles recherches, dans un Art auquel je tâche de donner toute la simplicité qui

* Zarlino, Auteur celebre en Musique, qui a écrit à peu-près depuis 150. ans, & dont on ne trouve que de très-foibles Copies, dans les Ouvrages qui ont paru après les siens, sur le même sujet.

P R E F A C E.

lui est naturelle , afin que l'esprit en conçoive les proprietés , aussi facilement que l'oreille les sent.

Un seul homme n'est pas capable d'épuiser une matiere aussi profonde que celle-cy ; il est presque impossible qu'il n'y oublie toujours quelque chose , malgré tous ses soins ; mais du moins , les nouvelles découvertes qu'il peut joindre à ce qui a déjà paru sur le même sujet , sont autant de routes frayées pour ceux qui peuvent aller plus loin.

La Musique est une science qui doit avoir des regles certaines ; ces regles doivent être tirées d'un principe évident , & ce principe ne peut gueres nous être connu sans le secours des Mathematiques : Aussi dois-je avouer que , nonobstant toute l'experience que je pouvois m'être acquise dans la Musique , pour l'avoir pratiquée pendant une assez longue suite de temps , ce n'est cependant que par le secours des Mathematiques que mes idées se sont débrouillées , & que la lumiere y a succédé à une certaine obscurité , dont je ne m'appercevois pas auparavant. Si je ne sçavois pas faire la difference du principe à la regle , bien tôt ce principe s'est offert à moi avec autant de simplicité que d'évidence ; les conséquences qu'il m'a fournies ensuite , m'ont fait connoître en elles autant de regles , qui devoient se rapporter par consequent à ce principe ; le véritable sens de ces regles , leur juste application , leur rapport , & l'ordre qu'elles doivent tenir entr'elles (la plus simple y servant toujours d'introduction à la moins simple , & ainsi par degrez) enfin le choix des termes ; tout cela , dis-je , que j'ignorois auparavant , s'est développé dans mon esprit avec tant de netteté & de précision , que je n'ai pu m'empêcher de convenir qu'il seroit à souhaiter (comme on me le disoit , un jour que j'applaudissois à la perfection de nôtre Musique moderne) que les connoissances des Musiciens de ce siecle répondissent aux beautés de leurs Compositions. Il ne suffit donc pas de sentir les effets d'une Science ou d'un Art , il faut de plus les concevoir de façon qu'on puisse les rendre intelligibles ; & c'est à quoi je me suis principalement appliqué dans le corps de cet Ouvrage , que j'ai distribué en quatre Livres.

P R E F A C E.

LE PREMIER, Contient un abrégé du rapport des Sons, des Consonances, des Dissonances, & des Accords en general. Le principe de l'Harmonie s'y découvre dans un Son unique, & ses propriétés les plus essentielles y sont expliquées : On y voit, par exemple, comment par sa première division ce Son unique en engendre un autre, qui en est l'Octave, & qui semble ne faire qu'un avec lui ; Comment il s'approprie ensuite cette Octave pour former tous les Accords ; Que tous ces Accords ne sont composés que de ce principe, de sa Tierce, de sa Quinte, & de sa Septième ; Et que c'est la force de l'Octave que naît toute la diversité dont ces Accords sont susceptibles : On y trouve encore plusieurs autres propriétés, moins intéressantes, à la vérité, pour la pratique, mais nécessaires, au reste, pour nous y conduire ; le tout y étant démontré d'une manière assez simple.

LE SECOND LIVRE, Regarde également la Théorie & la Pratique : Le principe y est pour lors représenté dans la Partie de Musique qu'on appelle Basse, à laquelle on ajoute l'épithete de Fondamentale : Toutes ses propriétés, & celles des Intervalles, des Accords & des Modes qui en dépendent uniquement, y sont expliquées : On y parle aussi de tout ce qui peut servir à rendre une Musique parfaite dans l'exécution : On y rappelle pour cet effet, lorsqu'il est à propos, les raisons du Livre précédent, l'expérience, & l'autorité des meilleurs Auteurs en ce genre, sans les épargner néanmoins ; lorsqu'ils ont pu se tromper ; car dans les nouveautez qu'on y trouvera, on tâche de satisfaire les Scavans, par la raison ; ceux qui ne s'en rapportent qu'à leur oreille, par l'expérience ; & ceux qui ont trop de condescendance pour les règles de leurs Maîtres, en leur découvrant les erreurs qu'elles peuvent contenir : Enfin, on tâche d'y préparer le Lecteur à recevoir sans contrainte les règles qui y sont prescrites, & qui se trouvent déduites par ordre & plus au long dans les Livres suivans.

LE TROISIEME LIVRE, Renferme une Methode particulière pour apprendre la Composition en très-peu de temps ; l'épreu-

P R E F A C E.

ve en a déjà été faite : Mais comme on ne se laisse gueres persuader en pareil cas que par sa propre experience , je garderai le silence là-dessus , & je me contenterai de prier les personnes à qui cette Methode ne sera point familiere , de voir les fruits qu'on peut en tirer , avant que de la combattre. Tel qui veut apprendre se met peu en peine de la maniere dont on l'instruit , pourvû qu'il réussisse.

On n'a point encore vû de regles qui enseignent la Composition dans la perfection où elle est aujourd'hui ; il n'y a pas même un habile homme dans ce genre , qui n'avouë sincerement qu'il doit presque toutes ses connoissances à sa seule experience ; & lorsqu'il veut les procurer aux autres , il se trouve souvent contraint d'ajouter à ses leçons ce Proverbe familier aux Musiciens, Cætera docebit usus. Il est vrai qu'il y a de certaines perfections qui dépendent du genie & du goût , auxquelles l'experience est encore plus avantageuse que la science même : Mais cela n'empêche pas qu'une parfaite connoissance ne doive toujours nous éclairer, crainte que cette experience ne nous trompe ; quand ce ne seroit que pour sçavoir appliquer à leur veritable principe , les nouveautés qu'elle pourroit nous faire produire : Dailleurs cette parfaite connoissance sert à faire mettre en œuvre le genie & le goût , qui sans elle deviendroient souvent des talens inutiles. C'est pourquoy j'ai crû de voir chercher les moyens de procurer plus facilement & plus promptement cette perfection , à laquelle on n'a pu encore atteindre que par une experience de simple pratique , en donnant d'abord une intelligence raisonnée , précise , & distincte de toute l'Harmonie , par la seule exposition de trois Intervalles, dont se forment deux Accords principaux , & toute la Progression de la Basse-Fondamentale , qui détermine en même temps celle des autres Parties ; de sorte que de cette seule intelligence qui peut s'acquérir à la premiere lecture de ce Livre , dépend tout le reste , comme il est facile de s'en éclaircir.

LE QUATRIEME LIVRE , Contient des Regles d'Accompagnement , tant pour le Clavecin que pour l'Orgue ; où la position

P R E F A C E.

de la main , l'arrangement des doigts , & tout ce qui peut servir à en acquérir la pratique le plus promptement qu'il est possible , se trouve déduit.

Le fond de ces regles peut également servir pour les Instrumens sur lesquels on accompagne à peu-près de même que sur le Clavecin.

Ces deux derniers Livres ont beaucoup de rapport ensemble ; c'est pourquoi ils seront également utiles aux personnes qui ne voudront s'attacher qu'à la pratique de la Composition , ou à celle de l'Accompagnement ; & l'on ne fera pas mal de consulter le second Livre , si l'on veut ne rien ignorer , supposé que je n'aye rien oublié : Car je ne doute pas qu'on ne puisse encore encherir sur moi , malgré le soin que j'ai pris à ne rien laisser échapper , comme mes longs discours & mes repetitions le prouvent assez : Défaut qui vient autant de mon attention à rendre les choses claires & intelligibles , que de la foiblesse de mon genie. Pour ce qui est du premier Livre , il est , en quelque façon , inutile pour la pratique , & l'on en fera tel usage qu'on jugera à propos , ne l'ayant mis à la tête de ce Traité , que pour la preuve de tout ce qu'il contient touchant l'Harmonie.

Comme il ne m'a pas été possible , pour satisfaire à mon Employ , de voir imprimer cet Ouvrage , j'ai été obligé de le relire avec une nouvelle application , & j'ai trouvé que je devois y faire quelques changemens & quelques corrections nécessaires , qu'on trouvera à la fin dans un Supplément. J'ai mis au commencement deux Tableaux ; l'un des Matieres de ce Traité ; L'autre , contenant une Explication des Termes , dont l'intelligence est nécessaire , pour servir d'Introduction à tout cet Ouvrage , que je dédie au Public.

Les Citations de Zarlino dans ses Institutions Harmoniques , sont de l'impression de Venise l'an 1573.





T A B L E

DES MATIERES CONTENUÈS

Dans ce Traité, divisé en quatre Livres.

L I V R E P R E M I E R.

Du rapport des Raisons & Proportions harmoniques.

CHAP. I.	D E la Musique & du Son.	Page 1
CHAP. II.	Des différentes manieres dont le rapport des Sons peut nous être connu.	2
CHAP. III.	De l'origine des Consonances & de leur rapport.	3

A R T I C L E S.

I.	Du principe de l'Harmonie ou du Son fondamental.	5
II.	De l'Unisson.	6
III.	De l'Octave.	<i>ibid.</i>
IV.	De la Quinte & de la Quarte.	10
V.	Des Tierces & des Sixtes.	12
VI.	Abregé du contenu de ce Chapitre, où les Proprietez de la démonstration précédente se trouvent renfermées dans une seule corde.	15
CHAP. IV.	Remarques sur la propriété des Proportions Harmoniques, & Arithmetiques.	17
CHAP. V.	De l'origine des Dissonances & de leur rapport.	22
CHAP. VI.	Des Intervalles doublez, & sur tout, de la Neuvième & de la Onzième.	28
CHAP. VII.	De la Division Harmonique ou de l'Origine des Accords.	29

A R T I C L E S.

I.	De l'Accord parfait majeur, & de ses dérivez.	34
II.	De l'Accord parfait mineur, & de ses dérivez.	36
III.	De l'Accord de la Septième, composé d'une Tierce mineure ajoutée à l'Accord parfait majeur, & de ses dérivez.	37
IV.	De l'Accord de la Septième; composé de l'addition d'une Tierce mineure, à l'Accord parfait mineur, & de ses dérivez.	39
V.	De l'Accord de la Septième, composé de l'addition d'une Tierce-majeure à l'Accord parfait majeur, & de ses dérivez.	40
VI.	De l'Accord de la Septième, composé de l'addition d'une Tierce-mineure au-dessous de l'Accord parfait mineur, & de ses dérivez.	41
VII.	De l'Accord de la Septième-diminuée, composé de l'addition d'une Tierce mineure à la fausse-Quinte divisée harmoniquement, & de ses dérivez.	<i>ibid.</i>
CHAP. IX.	<i>Remarques sur tous les Accords précédents.</i>	45
CHAP. X.	<i>Remarques sur les différentes raisons que l'on peut donner à un même Accord.</i>	46
CHAP. XI.	<i>La manière de pouvoir rapporter aux Vibrations & aux Multiplications des longueurs, les raisons données sur les Divisions.</i>	47

L I V R E S E C O N D.

De la nature & de la propriété des Accords; Et de tout ce qui peut servir à rendre une Musique parfaite.

CHAP. I.	D U Son fondamental de l'Harmonie, & de sa progression.	Page 49
CHAP. II.	Des Accords affectez aux Sons fondamentaux, & de leur progression.	52
CHAP. III.	De la nature & de la propriété de l'Octave.	54
CHAP. IV.	De la nature & de la propriété de la Quinte & de la Quarte.	<i>ibid.</i>

DES MATIERES.

ijj

CHAP. V.	<i>De la Cadence parfaite, où la nature & la propriété de tous les Intervalles se rencontrent.</i>	Page 54
CHAP. VI.	<i>De la Cadence rompue.</i>	61
CHAP. VII.	<i>De la Cadence irreguliere.</i>	64
CHAP. VIII.	<i>De l'Imitation des Cadences par renversement.</i>	67
CHAP. IX.	<i>De la maniere d'éviter les Cadences, en les imitant.</i>	68
CHAP. X.	<i>Des Accords par supposition, avec lesquels on peut encore éviter les Cadences, en les imitant.</i>	73
CHAP. XI.	<i>De la Quarte & de la Onzième.</i>	77
CHAP. XII.	<i>Des Accords par emprunt, avec lesquels on peut éviter les Cadences parfaites, en les imitant.</i>	79
CHAP. XIII.	<i>Regle pour la progression des Dissonances, tirée de celle des Accords fondamentaux.</i>	81
CHAP. XIV.	<i>Remarques sur la progression des Tierces & des Sixtes.</i>	87
CHAP. XV.	<i>Des occasions où la Septième doit être retranchée de l'Accord de la Neuvième.</i>	93
CHAP. XVI.	<i>Des Consonances dissonantes, où il est parlé de la Quarte, & de la fausse idée qu'on y a attachée par des Regles hors d'œuvres.</i>	95

ARTICLES.

I.	Du principe de la Dissonance; Lequel des deux Sons d'un Intervalle doit être pris pour Dissonant, & pour lequel de ces deux Sons la Regle de préparer, & de sauver la Dissonance, a été établi.	97
II.	Quel est l'Accord original de tous les Accords dissonans; La quantité des Dissonances, & des Sons qu'il contient; Et quelles en sont les bornes.	100
III.	Que si l'on traite la Quarte de Dissonance, lorsque la Basse syncope, l'on détruit la Regle la plus belle, & la plus générale qu'il y ait dans la Musique.	104
IV.	Du défaut des Auteurs dans l'établissement des Regles de l'Harmonie: Des differents principes de ces Regles, & des erreurs qu'elles sèment.	105
CHAP. XVII.	<i>De la Licence.</i>	109

ARTICLES.

I.	De l'Origine de la Licence.	ibid.
II.	Des Licences tirées de la Cadence rompue.	112

III.	Comment la Dissonance peut être sauvée d'une autre Dissonance.	Page 113
IV.	Que la Septième peut être encore sauvée de l'Octave.	118
V.	Que la Septième peut être accompagnée de la Sixte.	122
VI.	Des occasions où il semble que la Dissonance soit préparée d'une autre Dissonance.	123
CHAP. XVIII.	<i>Observations sur l'établissement des Regles, où l'on enseigne la maniere de composer une Basse-fondamentale.</i>	125

A R T I C L E S.

I.	De l'établissement des Regles.	<i>ibid.</i>
II.	De la maniere de composer une Basse-fondamentale au-dessous de toute sorte de Musique.	134
CHAP. XIX.	<i>Suite du Chapitre précédent, où il paroît que la Melodie provient de l'Harmonie.</i>	138
CHAP. XX.	<i>De la propriété des Accords.</i>	141
CHAP. XXI.	<i>Des Modes.</i>	143
CHAP. XXII.	<i>D'où provient la liberté que l'on a de passer d'un Mode, ou d'un Ton à un autre.</i>	149
CHAP. XXIII.	<i>De la Mesure.</i>	150
CHAP. XXIV.	<i>De la propriété des Modes & des Tons.</i>	157
CHAP. XXV.	<i>De l'utilité que l'on peut tirer de cette nouvelle maniere de marquer les différentes Mesures.</i>	158
CHAP. XXVI.	<i>De la quantité de Mesures dont chaque Air doit être composé, & de leur mouvement particulier.</i>	159
CHAP. XXVII.	<i>Quels sortes de Vers il faut employer pour chacun de ces Airs, & ce qu'il faut observer pour mettre des paroles en chant.</i>	161
CHAP. XXVIII.	<i>Du Dessain, de l'Imitation, de la Fugue, & de leurs propriétés.</i>	162
CHAP. XXIX.	<i>Des Intervalles qui doivent être distinguez en majeurs & en mineurs, en justes ou parfaits; en superflus & en diminuez.</i>	163



LIVRE TROISIÈME.

Principes de Composition.

CHAP. I.	I ntrouction à la Musique-pratique.	Page 169
CHAP. II.	De la Basse-fondamentale.	185
CHAP. III.	De l'Accord parfait, par où commence la Composition à quatre Parties.	186
CHAP. IV.	De la suite des Accords.	ibid.
CHAP. V.	De quelques Regles qu'il faut observer.	191
CHAP. VI.	De l'Accord de la Septième. ART. I. & II.	192
CHAP. VII.	Remarques sur la Dissonance.	197
CHAP. VIII.	Du Ton & du Mode.	198
CHAP. IX.	De la maniere de Moduler harmoniquement, lorsqu'on donne à la Basse une progression diatonique.	200
CHAP. X.	De la Basse-Continuë.	206
CHAP. XI.	De la progression de la Basse, qui détermine en même tems celle des Accords; Et comment on peut rapporter un Accord dérivé, à son fondement.	ibid.
CHAP. XII.	Suite des Regles tirées de l'Exemple précédent.	215
CHAP. XIII.	De la Cadence parfaite.	216
CHAP. XIV.	De la Note sensible, & de la maniere dont se saurvent toutes les Dissonances.	217
CHAP. XV.	De la Onzième dite Quarte.	219
CHAP. XVI.	De la Cadence irreguliere.	221
CHAP. XVII.	Des differentes progressions d'une Basse, qui ont rapport ensemble, & dont l'Harmonie ne change point dans les Parties superieures.	225
CHAP. XVIII.	De la maniere de preparer les Dissonances.	229
CHAP. XIX.	Des occasions où l'on ne peut preparer les Dissonances.	233
CHAP. XX.	Dénombrement exact des differentes progressions de la Basse, selon les differentes Dissonances qu'on y employe.	235
CHAP. XXI.	De l'Accord de la Seconde.	241
CHAP. XXII.	Des Tons & des Modes en general.	244

ARTICLES.

	I. Des Tons majeurs.	ibid.
	II. Des Tons mineurs.	245
CHAP. XXIII.	De la maniere de passer d'un Ton à un autre, ce qui s'appelle encore Moduler.	248
CHAP. XXIV.	Suite des Regles contenues dans le Chapitre précédent.	251

CHAP. XXV.	<i>Comment on peut connoître les Accords qu'il faut donner aux Nottes d'une Basse, dans une progression quelconque.</i>	Page 254
------------	---	----------

A R T I C L E S.

I.	Des Cadences, & de tout ce qui a rapport à une conclusion de Chant.	<i>ibid.</i>
II.	Des Cadences imparfaites.	257
III.	Comment on peut distinguer le Ton, dans lequel les progressions de Cadences imparfaites ont lieu.	258
IV.	Comment on peut distinguer dans une progression diatonique, si le Chant va se reposer sur la Note tonique; ou sur la Dominante.	264

CHAP. XXVI.	<i>De la maniere de pratiquer la Septième sur toutes les Nottes d'un Ton, en progression diatonique.</i>	266
-------------	--	-----

CHAP. XXVII.	<i>Comment la même Dissonance peut avoir lieu dans plusieurs Accords consecutifs sur des Nottes différentes; Et comment elle peut être sauvée sur des Nottes qui nous paroissent étrangères.</i>	267
--------------	--	-----

CHAP. XXVIII.	<i>De toutes les Licences; & premierement de la Cadence rompuë.</i>	270
---------------	---	-----

CHAP. XXIX.	<i>De l'Accord de la Quinte-superflue.</i>	273
-------------	--	-----

CHAP. XXX.	<i>De l'Accord de la Neuvième.</i>	275
------------	------------------------------------	-----

CHAP. XXXI.	<i>De l'Accord de la Onzième, dite Quarte.</i>	278
-------------	--	-----

CHAP. XXXII.	<i>De l'Accord de la Septième-superflue.</i>	281
--------------	--	-----

CHAP. XXXIII.	<i>De l'Accord de la Seconde-superflue, & de ses dérivés.</i>	282
---------------	---	-----

CHAP. XXXIV.	<i>Du Chromatique.</i>	286
--------------	------------------------	-----

A R T I C L E S.

I.	Du Chromatique en descendant.	<i>ibid.</i>
II.	Du Chromatique en montant.	288

CHAP. XXXV.	<i>De la maniere de pratiquer tout ce qui a été dit jusqu'à présent.</i>	291
-------------	--	-----

A R T I C L E S.

I.	De la Progression de la Basse.	<i>ibid.</i>
II.	De l'usage des Accords consonans & dissonans.	292
III.	Des Dissonances majeures causées par la Note sensible, & des Nottes sur lesquelles elles se font.	294

IV.	Des Diffonances mineures.	Page 294
V.	Des Consonances qui doivent être préférées, lorsqu'il s'agit de les doubler.	295
VI.	De la Mesure & du Temps.	<i>ibid.</i>
VII.	De la Syncope.	296
CHAP. XXXVI.	<i>De la Composition à deux Parties.</i>	299
CHAP. XXXVII.	<i>Des fausses Relations.</i>	302
CHAP. XXXVIII.	<i>De la maniere de faire un Chant au-dessus d'une Basse.</i>	303
CHAP. XXXIX.	<i>Du Chant figuré ou de la Supposition.</i>	308

ARTICLES.

I.	Du Chant figuré par des Intervalles Consonans.	<i>ibid.</i>
II.	Du Chant figuré par des Intervalles diatoniques.	311
CHAP. XL.	<i>De la maniere de faire une Basse-fondamentale sous un Dessus.</i>	313
CHAP. XLI.	<i>La maniere de composer une Basse-Continuë sous un Dessus.</i>	323
CHAP. XLII.	<i>Remarques utiles sur le Chapitre précédent.</i>	327
CHAP. XLIII.	<i>Ce que l'on doit observer dans une Composition à deux, à trois & à quatre Parties.</i>	329
CHAP. XLIV.	<i>Du Dessain, de l'Imitation, & de la Fugue.</i>	331

A la suite de tous ces Chapitres, on trouvera plusieurs Exemples avec un QUINQUE, & differents CANON.

LIVRE QUATRIEME.

Principes d'Accompagnement.

CHAP. I.	Comment on distingue les Intervalles par la disposition du Clavier.	Page 363
CHAP. II.	De la difference des Intervalles majeurs, aux mineurs; & de ceux qui sont justes, aux superflus & diminuez.	366
CHAP. III.	De la Position de la Main, & de l'Arrangement des Doigts.	371
CHAP. IV.	De la maniere de trouver les Accords sur le Clavier.	372
CHAP. V.	Remarques utiles sur tous les Accords.	377
CHAP. VI.	Des Tons & des Modes.	381

CHAP. VII.	<i>De l'ordre qu'il faut se prescrire pour la suite des Accords qui se rencontrent dans l'étendue de l'Octave de chaque Ton.</i>	Page 388
CHAP. VIII.	<i>Regles generales.</i>	392
CHAP. IX.	<i>Des differens Accords qui doivent suivre celui de la Septième sur une Note en même degré. Art. I. & II.</i>	397
CHAP. X.	<i>De l'Accord de la Seconde.</i>	401
CHAP. XI.	<i>Des Accords de Sixte.</i>	402
CHAP. XII.	<i>De l'Accord de la Seconde superflüe, & de ses dérivées.</i>	404
CHAP. XIII.	<i>Des Accords par supposition.</i>	406

ARTICLES.

I.	<i>De la Neuvième.</i>	<i>ibid.</i>
II.	<i>De l'Accord de la Quinte-superflüe.</i>	407
III.	<i>De l'Accord de la Septième-superflüe.</i>	<i>ibid.</i>
IV.	<i>De l'Accord de la Onzième, dite Quarte.</i>	<i>ibid.</i>
CHAP. XIV.	<i>Observations sur le rapport de tous les Accords précédens.</i>	408
CHAP. XV.	<i>De la maniere de préparer & de sauver toutes les Dissonances, d'où l'on tire la connoissance du Ton dans lequel on est; & des Accords que doit porter chaque Note de ce Ton.</i>	411

ARTICLES.

I.	<i>De la Dissonance majeure.</i>	<i>ibid.</i>
II.	<i>De la Dissonance mineure.</i>	414
CHAP. XVI.	<i>Du Chromatique.</i>	416
CHAP. XVII.	<i>Récapitulation des différentes suites d'Accords.</i>	418
CHAP. XVIII.	<i>Regles necessaires pour bien accompagner.</i>	426
CHAP. XIX.	<i>De la maniere de chiffrer une Basse-Continue, & de connoître les Accords que chaque chiffre dénote.</i>	428
CHAP. XX.	<i>Comment on peut distinguer dans une Basse les Notes qui doivent porter un Accord.</i>	429

FIN DE LA TABLE DES MATIERES.

T A B L E,

Contenant une Explication des Termes dont l'intelligence est nécessaire.

A

ACCOMPAGNEMENT. Voyez le quatrième Livre. page 363

ACCORD. Il n'y a qu'un seul *Accord* dont les autres proviennent, ils peuvent-tous se réduire en une division par Tierces, au moyen du Renversement, *Chap. VII. du Livre I.* 102. 114. 126. 127

♫ 128

Le principe de tous les *Accords* reside dans un son unique. 5

127. ♫ 133

Il n'y a que l'*Accord parfait* & celui de la *Septième.* 45. 61. 378. ♫ 379

Rien n'est plus facile que de pratiquer les *Accords* Consonans, & même les Dissonans, par le moyen des regles fondamentales de l'Harmonie, dont on peut tirer tout le Chant imaginable, &c. Par ce moyen l'on n'ignore jamais les sons qui servent à rendre les *Accords* complets. 72. ♫ 73

L'*Accord* de la *Septième* est toujours contenu dans les *Accords* par supposition. 74. ♫ 75

Tout *Accord* Dissonant ne peut être composé que de l'union des Consonances. 95

Il ne faut pas seulement examiner l'effet que produisent les

Sons d'un *Accord* à l'égard de la Basse, mais encore celui qu'ils produisent entr'eux, pour pouvoir en tirer de justes conséquences. page 96

On peut donner un *Accord* Consonant à toutes les Notes d'une Basse, qui procede par des Intervalles consonans. 395

Voyez *Parfait, Regle, Consonance, & Octave.*

AGU. C'est le véritable nom qu'on doit donner aux Sons hauts, de même que *Grave* est celui qu'on donne aux Sons bas.

Les Sons *Aigus* sont contenus dans le *Grave.* 3. ♫ 5

B

BASSE-FONDAIMENTALE, ou Son-Fondamental. La *Basse-Fondamentale* ne peut subsister si elle ne regne toujours au-dessous des autres parties. page 134

Voyez *Sous-entendre & Supposer.*

Les seuls Intervalles affectez à la Progression de la *Basse-Fondamentale* sont, la Tierce, la Quinte, & la Septième. 49. jusqu'à 51

La plus parfaite Progression de cette *Basse* consiste en descendant de Tierce, de Quinte, & de Septième. 132

La plus parfaite de ces Progressions est celle de la Quinte, où

- & d'Accords, sans y introduire aucune Conclusion. *page* 68
- Comment on peut distinguer une *Cadence* de son imitation. 68.
- ♫ 69
- Comment on peut éviter les *Cadences* en les imitant. 70
- L'exemple de ceci est écrit régulièrement dans le Supplément.*
- La Progression des Accords par supposition tire son origine des trois *Cadences* premières. 75.
- ♫ 77
- La Modulation se tire de la *Cadence parfaite*. 144. 145. & 148
- La *Cadence parfaite* suffit pour rendre raison de toutes les règles de la Musique. 129
- CANON. Ce que c'est que *Canon*. 359. jusqu'à 362
- CENTRE. Le principe de l'Harmonie peut être regardé comme le *Centre Harmonique*. 127
- CHOC. Il se rencontre un *Choc* entre les Sons, dont l'effet a du rapport à celui des Corps solides. Voyez le *Supplément*.
- Ce choc se fait entre la Dissonance & la Consonance dont elle approche le plus. *Ibid.*
- COMMA. Comment on peut s'instruire de la quantité de *Coma* dont l'Intervale du Ton est composé. 27
- Il y a une raison fort inférieure à celle du *Coma*, qui est nécessaire à la formation des Intervalles. *Ibid.*
- CHROMATIQUE. Le genre *Chromatique* naît d'une Progression par Semi-Tons. Il n'a lieu principalement dans l'Harmonie qu'en-
tre la sixième & la septième Notes des Tons Mineurs. *page* 293
- C'est en rendant la Note Tonique *Dominante Tonique* qu'on s'aperçoit du *Chromatique*. 70
- Lorsqu'une Partie procède par Semi-Tons, cela s'appelle, *Progression Chromatique*.
- COMPOSER. COMPOSITION. C'est, en termes de Musique, sçavoir inventer des Chants agréables, & mélanger plusieurs Sons ensemble, qui produisent un bon effet; donner à chacun de ces Sons une Progression convenable; bien connoître le rapport que tous les Intervalles & tous les Accords ont entre eux; en un mot, c'est sçavoir mettre en pratique tout ce qui peut servir à rendre une Musique parfaite.
- La *Composition* doit être enseignée d'abord à 4. Parties. 239. & 240.
- Les qualitez nécessaires pour bien *Composer*. 143. & 162
- L'Accompagnement est, en quelque façon, nécessaire pour arriver plutôt à la connoissance de la *Composition*. 140
- CONJOINT. *Progression conjointe* ou *Degrez conjoints*. Cette *Progression* renferme la Diatonique, & la Chromatique.
- Voyez Diatonique & Chromatique.
- CONSONANCE. C'est un Intervale dont l'union des Sons qui le forment, plaît infiniment à l'oreille. Toutes les Consonances consistent dans les Intervalles de Tierce, de Quarte, de Quinte,

& de Sixte; d'où l'on dit, *Progression Consonante*, pour donner à entendre que le Chant doit proceder par l'un de ces Intervales.

De l'origine des Consonances, de l'ordre qu'elles y observent, de l'ordre de leur perfection, & du rapport qu'elles ont entr'elles. *page 3. 4. 5. 15. & 16*

Il n'y a que trois *Consonances premières*. 13. & 14

Il y a des *Consonances* Dissonantes. 96. & 102

CONTREPOINT, c'est-à-dire, *Composition*. Parmi les gens de l'Art, on entend par le mot de *Contrepoint*, une Musique composée sur un sujet particulier, qui se tire ordinairement des Chants de l'Eglise.

Le *Contrepoint* se divise en *simple*, *figuré*, &c. Voyez le Dictionnaire de Monsieur de Brossard.

Il est bon de sçavoir à cette occasion, que le Plein-Chant ayant été composé dans un temps où l'on ne connoissoit pas encore la bonne Modulation, il peche à tout moment contre l'ordre naturel; de sorte que, pour y assujettir l'Harmonie qu'on veut y joindre, on est obligé de suivre de certaines regles; qui ne peuvent participer que des défauts de ce Plein-Chant, puisqu'il en est l'objet.

Cela n'empêche pas cependant que plusieurs Musiciens ne soient encore prevenus en faveur de ces regles, sans se mettre en peine de leur principe: au lieu

que ceux qui font un peu sensibles à la véritable Harmonie, les regardent comme hors d'œuvre; d'autant que la bonne Modulation leur en fournit de plus simples & de plus justes, avec lesquelles ils sont seurs de ne se pas tromper, pourvû qu'on leur donne pour sujet (comme cela se doit absolument) un Chant conforme à l'ordre de cette bonne Modulation. Voyez Plein-Chant cy-après, & pour une plus grande satisfaction, voyez encore les Chap. XVIII. XIX. & XXI. du second Livre.

CORDE. C'est par le moyen d'une *Corde* tendue de maniere qu'elle puisse rendre un Son, qu'on s'instruit du rapport des Sons. *page 2*

Il n'y a qu'à diviser cette *Corde* selon la Progression naturelle des nombres, pour en tirer tous les avantages necessaires à l'égard de l'Harmonie. 3. 4. 15. 16. & 21

Le *Son* est au *Son* ce que la *Corde* est à la *Corde*. 3

On dit ordinairement, *voilà de belles Cordes*, pour exprimer les beautez qu'on trouve dans l'Harmonie & dans la Melodie.

CORPS. L'unité qui est le principe des nombres, nous represente le *Corps-Sonore*, dont on tire la preuve du rapport des Sons. 18

D

DIATONIQUE. *Progression Diatonique*, c'est faire proceder le Chant par les degrez succes-

fifs de la voix naturelle, selon l'ordre de la Gamme, ou du Système Diatonique parfait. *page 23*
Voyez Système, & Progression.

DISJOINT. *Progression Disjointe*, cette Progression renferme la Consonante & la Dissonante.

Voyez Consonance & Dissonance.

DISSONANCE. C'est le nom des Intervalles qui choquent, en quelque façon, l'oreille; d'où l'on dit, *Progression Dissonante*, pour donner à entendre que le Chant doit proceder par l'un de ces Intervalles.

De l'Origine des Dissonances, & de leur rapport. *22. 24. & 27*

L'Accord de la Septième est l'origine de tous les Accords *Dissonans.* *31. & 38. jusqu'à 45.*

96. 98. & 101

Toutes les *Dissonances* se distinguent en majeures & en mineures, de même que les Tierces d'où elles tirent leur origine, & dont elles suivent par consequent les propriétés. *45. 55. 81. & 130*

La Note sensible est l'origine de toutes les *Dissonances majeures.*

56. & 137

La *Dissonance majeure* n'est telle que lorsque la *mineure* y est jointe.

137

La Septième est l'origine de toutes les *Dissonances mineures.*

98
 La *Dissonance* ne doit être employée qu'avec beaucoup de discretion.

142

Réflexion sur la maniere de sauver les *Dissonances.*

137

Voyez Cadence, Division, Raison, Progression, Preparer, Sauver,

Basse-Fondamentale, Seconde, Septième, & Tri-Ton.

DOMINANTÉ. C'est ce que c'est que *Dominante.* *pag. 56*

La distinction qu'on en fait. *68. 69.*

& 200

E

E

EMPRUNT. C'est un terme nouveau dans la pratique, par lequel on distingue un certain genre d'Accords, qui ne peut se pratiquer que dans les Tons mineurs. *pag. 43. 79.*

80. & 81

La preuve de cet *Emprunt.* *282. jusqu'à 285. Voyez* Seconde.

EXPERIENCE. *Voyez* Musique.

goldsum sonant

goldsum sonant

goldsum sonant

goldsum sonant

FONDAMENTALE; voyez *Basse-Fundamentale.*

FUGUE. La *Fugue* est un ornement dans la Musique, qui n'a pour principe que le bon goût. *p. 358*

C'est peut-être en faveur des Pièces à quatre Parties, que la *Fugue* a été inventée.

331

Si l'on en veut sçavoir davantage sur ce sujet, il n'y qu'à lire le

Chapitre XLIII. du troisième

Livre.

G

G

G

GRAVE. *Voyez* Aigu.

H

H

HARMONIE. C'est l'assemblage de plusieurs Sons, qui affectent agréablement l'oreille.

L'Harmonie ne se fait sentir que dans le premier instant de chaque Temps de la Mesure. p. 134

La Melodie provient de l'Harmonie. 123. 138. & 139

La parfaite Harmonie consiste dans les quatre Parties. 140. & 141

La Progression Harmonique provient de la Progression Arithmétique.

17. & 20

Voyez Cadence, Corde, Proportion, Melodie, Mesure, Musique, Nombre, & Principe.

I

IMITATION. Ce que c'est qu'Imitation. 193. & 332

IMPARFAIT. Ce terme qui s'applique aux Consonances muables, telles que la Tierce & la Sixte, doit s'appliquer aussi aux Cadences renversées de la parfaite.

Voyez Cadence.

Il y a des Accords renversés du Parfait qu'on nomme, Imparfait.

INTERVALE. Ce que c'est qu'Intervale, & le nom des Intervales. 2

Comment on distingue par les opérations Arithmétiques les Intervales renversés de ceux qui ne le sont pas. 17

Comment se forment les Intervales. 27. Voyez Raison, & Tri-Ton.

IRREGULIER. Voyez Cadence.

L

LICENCE. D'où proviennent les Licences dans la Musique. page 110

LONGUEUR. Voyez Raison.

M

MELODIE. C'est le Chant d'une seule Partie. On dit ordinairement qu'une Musique est Melodieuse, lorsque le Chant de chaque Partie répond à la beauté de l'Harmonie.

La Musique des Anciens n'étoit fondée que sur la Melodie, selon ce qu'on en peut juger, page 142.

143. & Zarlin s'est parfaitement bien expliqué là-dessus. 142.

Voyez Cadence, & Harmonie.

MESURE. Descartes dit que les bêtes pourroient danser en Mesure. 150

La Mesure peut se tirer du principe de l'Harmonie. Ibid.

Ce qu'il seroit à propos d'observer pour se former l'oreille à la Mesure. 151

Les seuls Chiffres 2. 3. & 4. suffisent pour désigner toutes sortes de Mesures. Ibid.

L'habitude où l'on est de marquer des mêmes Signes les mouvemens à Temps égaux, & ceux à Temps inégaux, empêche de distinguer ces mouvemens. 156

Une Note mise avant la Clef peut désigner par sa valeur celle de chaque Temps de la Mesure, & par conséquent fait distinguer la lenteur & la vitesse du mouvement. 152

Cette Note mise avant la Clef peut non-seulement donner la connoissance du Ton dans le-

- quel une Piece de Musique est composée, mais elle donne encore la facilité de solfier, sans se mettre en peine de la quantité des \times ou des $\frac{1}{2}$ qui se trouvent après la Clef. page 158.
- MODE. C'est ce qui constitue non-seulement la Progression Diatonique des Sons compris dans l'étendue d'une Octave, mais ce qui détermine encore un certain ordre entre les Accords, qui ne peuvent être composés d'ailleurs que des Sons compris dans l'étendue de cette Octave.
- Les Modes sont tirez du Système Diatonique parfait. 143. & 144
- Il n'y a que deux Modes. 143
- Les Anciens & *Zarlin* se sont trompez dans l'établissement de leurs Modes, & la cause vrai-semblable de l'erreur de *Zarlin*. 145. jusqu'à 148
- L'intelligence de la Modulation est d'un grand secours pour connoître si une Piece de Musique est bien composée. 135. Voyez Cadence, Ton, Tri-Ton, Tierce.
- MUSIQUE. Ce que c'est que la Musique, & en quoi elle consiste. 1
- Si nous pouvons juger des effets de la Musique par la seule sensation des organes de l'ouïe; l'esprit n'en peut concevoir les propriétés que par le secours de la raison. 125
- Comme l'expérience nous offre un grand nombre d'Accords, & que la raison les rassemble-tous dans un seul, celle-cy doit prendre le dessus dans nos jugemens. 126
- L'expérience dans la Musique n'est pas seule capable de nous convaincre. page 106
- Mais la raison peut y suppléer. 114
- La Musique est subordonnée à l'Arithmétique. 18. & 19
- Mais si la Progression Arithmétique doit aller en augmentant, celle de l'Harmonie doit aller en diminuant. 11
- Et pour que la Progression naturelle aux Nombres puisse servir à celle de l'Harmonie, il n'y a qu'à s'imaginer que les Nombres y marquent la division de l'unité, &c. 11. & 19
- Ce qu'un bon Musicien doit observer dans ses productions. 143
- Voyez Mode.

N

NOMBRE. On a attribué toute la force de l'Harmonie à celle des Nombres. page 3

Il n'y a que trois Nombres accordans, dont se forme l'Accord parfait. 34. & 35

Remarques sur la force du Nombre trois. 35

Tout Nombre multiplié géométriquement représente toujours, pour ainsi dire, le même Son, &c. 7

Le Nombre 5. peut représenter l'Unité 13

Le Nombre 3. où s'engendre la Quarte, ne peut se trouver à la tête des Accords, sans en renverser l'ordre naturel. 21. & 22

En attachant aux Nombres l'idée que nous avons dit, (c'est-à-dire, qu'ils marquent la division de

l'Unité) tout y. est simple, familier, précis, juste & correct. p. 21
 Voyez Corde, Corps, & Musique.
 NOTTE TONIQUE. NOTTE SENSIBLE. Voyez Son, & Sensible.
 NEUVIEME. De la difference de la Neuvième à la Seconde. 28. & 78
 Que l'Intervale de la Neuvième & l'Accord qui en est composé, proviennent de la Quinte. 32
 Cet Accord nous prouve que la Septième peut être sauvée de l'Octave. 118. & 119
 Lorsqu'on fait entendre un Accord de Neuvième au-dessus d'une Note Tonique, il faut éviter d'y joindre la Septième. 194
 Voyez Onzième, Septième, Supposer, & Tri-Ton.

O

OCTAVE. Ce que c'est que l'Octave, & ses propriétés. pag. 6. jusqu'à 17. & encore 54
 Toute la diversité des Accords qui consiste dans leur renversement, provient de la force de l'Octave. 15. & 16
 L'Octave devrait être appelée *Equisonance*, plutôt que *Consonance*. 7. 15. & 16
 Voyez Principe, & Simulé.
 ONZIEME. De la difference de la Onzième à la Quarte. 28. & 77
 La Onzième & la Neuvième sont des Intervalles premiers dans leur espèce, au lieu que la Quarte & la Seconde sont des Intervalles renversez; il en est de même des Accords où ces Intervalles ont lieu. 29. & 78
 Comme l'Accord de la Onzième est

extrêmement dur dans sa composition ordinaire, on en retranche ordinairement les Sons moyens, d'où nous l'appellons pour lors, *Hétéroclite*. page 76
 Voyez Supposer.

P

PARFAIT. L'Accord Parfait est composé de la Quinte & des deux Tierces.
 Les Accords qui proviennent du renversement du Parfait. page 34. 35. & 36
 S'il y a d'autres Accords que le Parfait, il faut qu'ils soient composés du Parfait & de l'une de ses parties. 31. Voyez Cadence.
 PLEIN-CHANT. Le *Plein-Chant* ne convient à l'Harmonie que dans les Tons conformes au Système parfait; & l'on pourroit donner à ce *Plein-Chant* une Mélodie plus facile & plus coulante. 147
 PREPARER. On use de ce terme pour donner à entendre que la Dissonance mineure doit être précédée d'une Consonance en même degré. Cependant cela n'est pas general. 84. jusqu'à 87
 Il n'est pas vrai que la Dissonance doive être toujours préparée dans les mauvais Temps de la Mesure, & la Dissonance majeure ne peut jamais être préparée. 86
 La Dissonance doit être absolument préparée par une Consonance. 123. & 125
 PRINCIPE. Le Principe de l'Harmonie subsiste dans un seul Son. 5. & 127

Le Son Fondamental, c'est-à-dire, le *Principe* se sert de son Octave comme d'un second terme où doivent répondre tous les Intervalles engendrez par sa division, pour mieux marquer qu'il en est le commencement & la fin.

page 8

Tout ce qui s'accorde avec le *Principe*, s'accorde également avec son Octave.

Ibid.

Le *Principe* est sous-entendu dans son Octave.

8. & 9

Il faut toujours chercher le *Principe* dans les Accords fondamentaux.

117

Le *Principe* ne reside pas seulement dans les Accords fondamentaux, mais plus précisément encore dans le Son grave de ces Accords.

133

Comme le Fondement, c'est-à-dire, le *Principe* ne peut subsister que dans l'étendue de son Octave, s'il se trouve des Accords qui en excèdent l'étendue, il faut pour lors que ce Fondement ou *Principe* y soit supposé.

32. &

33

Voyez Supposer.

Zarlín qui a connu ce *Principe*, l'a perdu de vûe dans ses opérations & dans ses regles.

18.

jusqu'à

21

La Diffonance tire son *Principe* de l'Accord parfait, &c. & cet Accord tire son *Principe* du Son le plus grave, &c.

109

Voyez Virole, & Centre.

PROGRESSION. Si la *Progression* de la Basse-Fondamentale doit être Consonante, celle des Parties

superieures doit être Diatonique.

page 52

On peut donner à une Partie la *Progression* qui convient à l'autre.

Ibid.

La *Progression* de la Diffonance doit être Diatonique, & il faut même que les Sons qui la précédent & qui la suivent, soient Consonans.

Ibid.

Voyez Basse-Fondamentale, Cadence, Corde, Harmonic, Musique, Proportion, Raison, Consonance, Diffonance, Chromatique, Diatonique, Conjoint & Disjoint.

PROPORTION. C'est un certain rapport qui se trouve entre deux ou plusieurs Sons comparez ensemble.

La *Proportion* Harmonique ou Arithmetique donne un certain ordre aux Consonances, qui plaît infiniment.

4

La *Proportion* de 2. à 4. qui donne l'Octave, fait à peu-près le même effet à l'oreille que celle de 2. à 2. qui donne l'Unisson.

7

La *Proportion* ou *Progression* Harmonique provient de celle de l'Arithmetique; & leur rapport.

&

20

Des défauts qui semblent provenir de ce qu'on s'est plutôt attaché à la *Proportion* Harmonique, qu'à celle de l'Arithmetique.

18

19. &

20

Des idées justes que la *Proportion* Arithmetique donne de l'Harmonie.

21. & 22

La difference des *Proportions* Harmoniques & Arithmetiques est

en partie cause de l'erreur des Anciens dans la distribution de leurs Modes. page 147

Q

QUARTE. De l'origine de la *Quarte*. page 10. & 11
Si la *Quarte* peut nous donner une Septième par ses Quarrez, elle ne peut la diviser Harmoniquement. 31

La *Quarte* dans les Accords de Seconde, & de petite-Sixte, est Consonante. 99. & 102
Voyez Nombre, Onzième & Tri-Ton.

QUINTE. De l'origine de la *Quinte*, & de la préférence qu'elle doit avoir sur la *Quarte*. 10
& 11

La *Quinte* est la première de toutes les Consonances, sans y comprendre l'Octave. 5

La *Quinte* & les Tierces composent tous les Accords. 29. 30
31. & 32

La *Quinte* est le premier objet de tous les Accords. 12. 32. & 54

La *Quinte* ne peut servir de bornes aux Intervalles. 13

Il n'y a point d'Accord complet sans la *Quinte*, ni par conséquent sans l'union des deux Tierces qui la composent. 30

La *Quinte* a le privilege d'engendrer par ses Quarrez un Intervale qui excède l'étendue de l'Octave, & l'Accord qui en résulte n'est supportable que parce que cette *Quinte* le divise Harmoniquement. 32

La première des deux Nottes qui

dans la Basse descend de *Quinte*, ou monte de *Quarte*, peut & doit même porter l'Accord de la Septième. page 69

Les personnes un peu sensibles à l'Harmonie, n'entendent jamais une conclusion de Chant, qu'elles ne se sentent comme forcées d'en faire proceder la Basse par un Intervale de *Quinte* en descendant, &c. 50

Il y a des occasions où l'on ne peut gueres se dispenser de faire entendre deux *Quintes* de suite dans l'Accompagnement du Clavecin, entre les parties supérieures qu'on y touche de la main droite; parce que cela introduit une certaine liaison dans la Progression des Accords, dont l'habitude s'acquiert plus facilement en tolerant cette petite faute, qu'en y faisant observer à la rigueur les Regles de la Composition sur ce sujet. J'ai dit, *cette petite faute*, supposé que c'en soit une dans l'Accompagnement, puisqu'elle ne détruit pas le fond de l'Harmonie, & que les Italiens la pratiquent sans scrupule en pareil cas. Voyez Basse-Fondamentale, Simulé, Tri-Ton & Cadence.

R

RAISON. Des différentes *Raisons* qu'on peut donner à un même Accord. page 26. & 46
Les *Raisons* des Vibrations sont pareilles à celles des Divisions, & les *Raisons* des longueurs en sont renversées. page 47. & 48

Catalogue des *Raisons* naturelles & renversées de tous les Intervalles. page 26

Voyez Corde.

RENVERSER. RENVERSEMENT.

C'est en termes de Musique, la transposition de l'ordre naturel que les Sons doivent tenir entr'eux, pour former une Harmonie parfaite.

Ce *Renversement* provient de la force de l'Octave. 7. 15. & 16

Le *Renversement* des Intervalles n'a été considéré de la plupart des Théoriciens que comme la simple différence qu'il y a d'un Intervalle à un autre. 16

Zarlin a connu le *Renversement* des Intervalles, & a oublié celui des Accords. 20. & 111

Comment on distingue par les opérations Arithmétiques les Intervalles *Renversez* de ceux qui ne le sont point. 17

Ce *Renversement* est le nœud de toute la diversité dont l'Harmonie puisse participer. 10. & 114

La connoissance des Accords *Renversez* n'est venuë que par succession de temps. 132

Ce *Renversement* se découvre de plus en plus, à mesure qu'on veut pénétrer dans les secrets de l'Harmonie. 11

Quelques Musiciens s'imaginent que les Accords par supposition sont susceptibles du *Renversement*, faute de connoître le principe de ces Accords & celui du *Renversement*.

Voyez Supposer.

REPLIQUE. Ce que c'est que *Re-*

plique.

page 6

REGLE. La *Regle* se tire du Principe, & non pas le Principe de la *Regle*. 113. & 126

Les *Regles* qui tirent leur origine de l'Harmonie Fondamentale ne subsistent que dans les Accords affectez à cette Harmonie Fondamentale. 90. & 91

Il faut chercher les propriétés d'un Accord dérivé, dans son Accord Fondamental. 103

La *Regle* de Préparer toute Dissonance par une Consonance, est sans exception. 104

La preuve des erreurs contenues dans les *Regles* modernes. 105 jusqu'à 109. & 132

Du défaut des Commentateurs des premières *Regles*. 125. & 143

La Basse-Fondamentale détermine toutes les *Regles* qui concernent les Consonances. 128. & 129

Quels sont les différens principes de la *Regle*, qui permet de faire syncoper la Basse sous une Dissonance. 107. & 108

Voyez Cadence & Contrepoint.

S

SAUVER. On use de ce terme en Musique, pour donner à entendre que toute Dissonance doit être suivie Diatoniquement d'une Consonance.

Les Dissonances majeures doivent être *Sauvées* en montant d'un semi-Ton, & les mineures en descendant diatoniquement.

page

55. & 130

SECONDE. La Dissonance mineure

- se reconnoît toujours dans un Intervale de *Seconde* ou de *Septième*. page 100
- La *Seconde* est renversée de la *Septième*, cela se reconnoît dans les *Quarrez* de la page 38
- De l'origine de la *Seconde superflüe*, & comme elle emprunte son fondement du Son fondamental. 41. jusqu'à 44
- Il naît autant d'Accords de cet Emprunt que de l'Accord de la *Septième* d'une Dominante Tonique. 80. 283. 284. 404. & 405
- Voyez *Septième*.
- SEMI-TON. Ce mot derive du Grec, & signifie *Demi-Ton*.
- Le *Semi-Ton* fait tout l'ornement de l'Harmonie & de la Melodie, il sert toujours à la Progression de la *Dissonance majeure*, & *Zarlin* après en avoir parlé avec succès, l'abandonne aux endroits où il se fait sentir le mieux. 55. jusqu'à 57
- Le *Semi-Ton mineur* fait la différence de la *Tierce majeure* à la mineure, & par consequent celle de tous les Intervalles qui se distinguent en majeurs, en mineurs, en superflus ou en diminuez. 27
- La distinction du *Ton* & du *Semi-Ton* en majeur, en mineur, &c. est inutile dans la pratique. 364
- Voyez *Sensible* & *Tri-Ton*.
- SENSIBLE. Ce que c'est que la *Notte sensible*. 56. & 217
- La *Notte sensible* sert à faire connoître le *Ton* dans lequel on est. 258
- Voyez *Dissonance*.
- SEPTIÈME. La *Septième* est l'origine de toutes les *Dissonances*, car sans elle la *Dissonance majeure* n'est plus qu'une *Consonance*, cela doit se reconnoître dans les *Quarrez* de la page 38. où la *Septième* est ajoutée à l'Accord parfait, & d'où naissent par consequent toutes les *Dissonances*.
- Voyez encore le *Supplément*.
- La *Septième* ne peut être sauvée que de la *Tierce* selon l'Harmonie naturelle & fondamentale. page 121
- L'Accord de la *Septième* ou la *Dissonance mineure* & la majeure sont jointes ensemble, est le plus fécond de tous. 45
- La *Septième*, la *Seconde*, ni la *Neuvième* ne doivent point être distinguées en majeures ni en mineures. 166. & 168
- La *Septième diminuée* sert de Principe à tous les Accords par emprunt, mais il faut pour lors qu'elle se trouve au-dessous des Accords, où elle forme le Son grave de l'Intervale de la *Seconde superflüe*, qui en est renversé. 43. & 44
- Si la *Septième* peut être distinguée en fausse-*Quinte*, *Neuvième*, &c. & si elle peut être sauvée sur des Intervalles differens, cela ne provient que de la difference Progression de la Basse. 67
- Monsieur de *Brossard* s'est trompé dans la maniere dont il accompagne la *Septième superflüe*. 167
- Il s'est également trompé dans le rapport qu'elle doit avoir avec la *Seconde diminuée*. 166
- Voyez *Accord*, & *Dissonance*,

Voyez encore Seconde & Tri-Ton.
SIMULE. Ce que c'est que deux Octaves ou deux Quintes *Simulées* ; comment on peut les pratiquer, & le moyen de les éviter. *page 120. & 121*
SIXTE. De l'origine des *Sixtes*. 12. jusqu'à 14
 On ne peut admettre les Accords de *Sixte* & de *Sixte-Quarte*, sans supposer que le Son fondamental est pour lors sous-entendu dans son Octave. 9
Voyez Tierce.
SOLFIER. *Voyez Mesure & Transposer*.
SON. Le *Son* est le principal objet de la Musique. 1
 Comment il se distingue dans la Musique-pratique. 2
 La maniere de connoître le rapport des *Sons*. 2. jusqu'à 4
 Les *Sons* permanens se dérobent, en quelque maniere, à nôtre attention. 122
Voyez Basse-Fondamentale, Corde, Accord, Principe, Sous-entendre, & Supposer.
SOUS-ENTENDRE. On regarde dans la Musique les termes de *Sous-entendre* & de *Supposer* presque comme synonymes ; cependant leur signification y renferme un sens bien different. l'un de l'autre. Par le mot de *Sous-entendre* on doit être prévenu que les *Sons* auxquels on l'applique, peuvent être entendus dans les Accords où ils ne se trouvent point ; & même, à l'égard du Son-Fondamental, il faut s'imaginer qu'il devroit être pour lors *entendu au*

deffous des autres *Sons*, lorsqu'on dit qu'il est *Sous-entendu*. Et par le mot de *Supposer*, on doit être prévenu que les *Sons* auxquels on l'applique, en supposent d'autres, qui ne paroissent point, ou qui paroissent avant ou après. Mais bien plus, à l'égard du Son Fondamental ; il faut s'imaginer qu'il doit être *posé* ou placé immédiatement *au-dessus* de celui que nous appellons *sur-numeraire* dans les Accords *par supposition*. *Voyez Supposer*. De sorte que par la juste application que nous faisons ici de chacun de ces termes au Son-Fondamental, leur véritable signification s'y trouve renduë à la lettre.
SUPPOSER. **SUPPOSITION**. Ce terme qu'on n'a appliqué jusqu'à présent qu'aux *Sons* qu'on fait passer pour le goût du Chant, & qu'on dit pour lors n'être admis que *par supposition*, en ce qu'ils ne forment point Harmonie avec les autres *Sons* de l'Accord où ils se trouvent, doit être plus précisément appliqué aux *Sons* qui alterent la perfection des Accords, en ce que par leur addition les Accords excèdent l'étenduë de l'Octave.
 Il n'y a que deux Accords *par supposition*, dont deux autres dérivent. *page 406*
 On trouvera dans les *Quarrez* de la page 38. que le Son *sur-numeraire* de l'Accord de la *Neuvième* ne peut y être placé, & que se trouvant pour lors immédiatement au-dessous du Son-Fonda-

mental, il le *suppose* par consequent.

Ce Son furnumeraire ne peut se renverser. page 74

Voyez Cadence.

SYNCOPE. Ce terme est significatif pour donner à entendre, lorsque la Dissonance a lieu, qu'il se forme pour lors un certain Choc entre cette Dissonance & la Consonance dont elle approche le plus. *Dans le Supplément.*

Cependant ce terme a une autre signification dans la pratique, comme on le trouvera à la page 296

La Syncope ne regarde que le Son Dissonant. 98. 99. & 108

SYSTEME. *Système Diatonique parfait.* 23.

Système Chromatique. 28

Les Anciens qui ont trouvé le modele de la Modulation dans le *Système Diatonique parfait*, ont abandonné ce modele dans la multiplicité de leurs Modes. 145. & 146

T

TEMPS. Voyez Mesure.

TERME. L'erreur de quelques Musiciens vient de ce qu'ils ne comprennent pas la force des Termes. page 121

TIERCE. De l'origine des *Tierces.* 12. 13. & 14

La Quinte & les *Tierces* composent tous les Accords. 29. jusqu'à 32

Les *Tierces* peuvent être regardées comme l'unique objet de tous les Accords. 33. jusqu'à 44

La *Tierce* se distingue en majeure

& en mineure. page 130

& dans la *Demonstration de la* page 4

La *Tierce* est l'unique Consonance qui puisse sauver la Dissonance dans une Harmonie naturelle & Fondamentale. 53

& 121

Les Accords Dissonans, formez d'une *Tierce mineure* ajoutée au-dessus de l'Accord parfait, sont plus supportables que lorsque la *Tierce majeure* y est ajoutée. 33

34. & 40

La *Tierce majeure* doit monter, & la *mineure* doit descendre. 55

88. & 89

Tous les Intervalles qui se distinguent en majeurs & en mineurs, en superflus, & en diminués, doivent suivre la propriété de ces *Tierces.* 55. & 130

Le genre de la *Tierce* du Son Fondamental ou de la Note Tonique détermine celui du Mode, & par consequent il n'y a que deux Modes, l'un majeur & l'autre mineur. 143

Il n'y a que la *Tierce* & la Sixte qui doivent être distinguées en majeurs & en mineurs. 165

Descartes s'est trompé sur l'origine de la *Tierce mineure*, & sur celle des Sixtes. 14

Les *Tierces* participent de la Consonance & de la Dissonance. 87

La *Tierce majeure* peut descendre. 90

La *Tierce mineure* & la Sixte mineure peuvent monter dans une Harmonie renversée de la Fondamentale. 91. jusqu'à 93

Et dans le Supplément.

TON. Ce terme a deux significations dans la pratique, qu'il est à propos de sçavoir distinguer. Il signifie premierement, l'espace qui se trouve entre deux Sons comparez ensemble; & l'Intervale qui en est formé se distingue dans la Théorie en majeur & en mineur. 22. & 23
 Mais cette distinction est inutile dans la Pratique. 364. & 367
 La difference des raisons du *Ton mineur* & du *majeur* en cause une pareille dans les raisons de tous les Intervalles, à l'exception de l'Octave & de la Septième superfluë. 25. & 26
 Secondement ce mot de *Ton* prend souvent la place & les qualitez de celui de *Mode*, & c'est de là qu'on appelle *Notte Tonique* le Son, qui dans l'étendue de son Octave détermine l'ordre de la Modulation.
 Le Mode ne peut changer que du majeur au mineur, ou du mineur au majeur; mais à l'égard de la *Notte Tonique*, elle peut se prendre sur les vingt-quatre Nottes du Système Chromatique. 149
 Les Consonances ne déterminent pas seulement la construction des Accords, ni la Progression de la Basse-Fondamentale, d'où la Progression des Parties superieures est en même temps déterminée; mais elles nous apprennent encore la maniere de passer d'un *Ton* ou d'un *Mode*, à un autre. *Ibid.*
 Comment on distingue le *Ton* du

Mode. page 149 & 198

Comment on peut sçavoir si la *Notte* qui porte un Accord parfait est *Tonique* ou non, & les consequences qu'on en tire pour les Accords qui doivent être employés. 264. & 265

Voyez Mesure.

TRANSPOSER. Comme il n'y a que deux Modes, dont l'un a la *Notte Ut* pour premier degré, & l'autre la *Notte La*; on dit que le Mode ou le *Ton* est *Transposé*, lorsqu'on s'y sert d'une autre *Notte* pour premier degré.

La plupart des Italiens oublient le principal *Dieze* qui doit se trouver après la Clef des Modes majeurs *Transposés*, & presque tous les François oublient le principal *♭mol.*, qui doit se trouver après la Clef des Modes mineurs *Transposés*. Voyez le *Supplément*.

L'ordre des \times & des \sharp qu'il faut observer dans les Modes *Transposés*. *Ibid.*

Par quel moyen on peut se dispenser de calculer les \times & les \sharp qui se trouvent après la Clef, lorsqu'il s'agit de solfier, & l'embarras que ce calcul peut causer aux Commencans. *Ibid.*

Monsieur *Frere* s'est trompé dans sa nouvelle maniere de marquer la *Transposition* des Modes mineurs. *Ibid.*

TRI-TON. Comme l'Intervale de la *Quarte* superfluë est composé de trois Tons, on l'appelle pour ce sujet *Tri-Ton*. Cet Intervale represente souvent une

Quarte juste, qui ne se trouve altérée que par la force de la Modulation, mais qui n'est plus ce *Tri-Ton* tel qu'on se l'imagine; il en est de même de la Quinte, de la Seconde, de la Septième, & de la Neuvième, que la Modulation oblige d'alterer quelquefois; de sorte que la connoissance de la Modulation est d'un grand secours pour ne s'y pas tromper; *il en est parlé dans la page 236.*

Masson a traité de *Tri-Ton* une Quarte ainsi altérée par la Modulation, où pour lors cette Quarte n'est pas Dissonante. 65
66

V

VIBRATION. Voyez Raifon.
VIOLE. La preuve qu'on

peut tirer des Instrumens de Musique à l'égard du Principe & de son Octave. *page 6*

Z

ZARLINO ou ZARLIN. Auteur celebre en Musique, que Monsieur de *Brossard* nomme *le Prince des Musiciens Modernes*. Les erreurs qui se trouvent dans les Regles de *Zarlin* proviennent en partie de ce qu'il n'envisoit que deux Sons à la fois. *page 89*

Cet Auteur decide parfaitement au sujet des effets surprenans que les Anciens ont attribuez à leur Musique. 142
Voyez Renverser, Cadence, Principe, Mode & Semi-Ton.

Fin de la Table des Termes.





I

T R A I T É
D E
L' H A R M O N I E
Reduite à ses Principes naturels,
A V E C D E S R E G L E S
de Composition & d'Accompagnement;
D I V I S E ' E N Q U A T R E L I V R E S .

L I V R E P R E M I E R .
Du rapport des Raisons & Proportions Harmoniques.

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

De la Musique & du Son.



A Musique est la Science des Sons; par conséquent le Son est le principal objet de la Musique.
On divise ordinairement la Musique en Harmonie & en Melodie, quoique celle-cy ne soit qu'une partie de l'autre, & qu'il suffise de connoître l'Harmonie, pour être parfaitement instruit de toutes les proprietéz de la Musique, comme il sera prouvé dans la suite.

A

Nous laisserons à la Physique le soin de définir le Son; dans l'Harmonie on le distingue seulement en grave & en aigu, sans s'arrêter à sa force ny à sa durée; & c'est sur le rapport des Sons aigus aux graves, que toutes les connoissances de l'Harmonie doivent être fondées:

Les Sons graves sont les plus bas, comme ceux qui sont rendus par les voix mâles, & les aigus sont les plus élevez, comme ceux qui sont rendus par les voix féminines.

L'on nomme *Intervale* la distance qu'il y a d'un Son grave à un Son aigu, & des différentes distances qui peuvent se trouver entre un Son & un autre, se forment differens intervalles, dont les degrez tirent leur dénomination des nombres de l'Arithmetique; ainsi le premier degré ne peut être dénommé que par *L'unité*, d'où l'on appelle *Unisson* deux Sons en même degré; par conséquent le second degré s'appelle *Seconde*, le 3^{me}. *Tierce*, le 4^{me}. *Quarte*, le 5^{me}. *Quinte*, le 6^{me}. *Sixte*, le 7^{me}. *Septième*, le 8^{me}. *Octave*; &c. en supposant que le premier degré est toujours le plus grave, & que les autres se forment en élevant la voix successivement selon ses degrez naturels.

CHAPITRE SECOND.

Des différentes manieres dont le rapport des Sons peut nous être connu.

POUR connoître le rapport des Sons, on a choisi une corde tendue de façon qu'elle pût rendre un Son; l'on a divisé ensuite cette corde en plusieurs parties avec des chevalets mobiles, & l'on a trouvé que tous les Sons ou intervalles qui pouvoient s'accorder ensemble étoient contenus dans les cinq premières divisions de cette corde, en comparant reciproquement chaque longueur qui resuloit de cette division.

Les uns ont cherché ce rapport dans celui qu'ont entr'eux les nombres qui nous marquent ces divisions; les autres ayant pris à part les longueurs qui résultent de ces divisions, ont cherché ce rapport dans celui qu'ont entr'eux les nombres qui nous marquent ces différentes longueurs; d'autres ayant encore remarqué que la communication du Son à l'oreille ne pouvoit se faire sans la participation de l'air, ont cherché ce rapport dans celui qu'ont entr'eux les nombres qui nous marquent les Vibrations de ces différentes longueurs; & sans s'arrêter à plusieurs autres manieres, dont ce rapport peut nous être connu, comme dans les différentes grosseurs de la

corde , dans ses différentes tensions par des poids , ou dans des instruments à vent , &c. L'on a trouvé , en un mot , que toutes les *Consonances* * étoient contenues dans les six premiers nombres , à l'exception des grosseurs & des poids , où il faut se servir des quarrés de ces nombres radicaux ; ce qui a donné lieu d'attribuer toute la force de l'Harmonie à celle des nombres ; ne s'agissant après cela que d'en faire une juste application à l'opération , sur laquelle on veut fonder son système.

Il faut remarquer à présent , que les nombres qui nous marquent les divisions de la corde , où ses Vibrations suivent leur progression naturelle , & que tout y est fondé sur les règles de l'Arithmétique ; au lieu que les nombres qui nous marquent les longueurs de la corde , suivent une progression renversée de la première ; ce qui détruit une partie des règles de l'Arithmétique , ou plutôt nous oblige à les renverser , comme nous le verrons en son lieu : Mais si le choix de ces opérations doit nous être indifférent à l'égard de l'Harmonie , nous ne nous attacherons qu'à celles où les nombres suivent leur progression naturelle , parce que le tout y est beaucoup plus intelligible.

* Voyez la Table des Termes.

CHAPITRE TROISIÈME.

De l'origine des Consonances & de leur rapport.

* **L**E Son est au Son , comme la corde est à la corde : Or chaque corde contient en soy toutes les autres cordes qui sont moindres qu'elle , & non pas celles qui sont plus grandes ; par conséquent aussi dans chaque Son , tous les aigus sont contenus dans le grave , mais non pas réciproquement tous les graves dans celui qui est aigu ; d'où il est évident que l'on doit chercher le terme plus aigu par la division du plus grave ; laquelle division doit être Arithmétique , c'est à dire en parties égales , &c. soit donc $A B$, $A D C E B$ le terme le plus grave , dont si je veux trouver le terme le plus aigu , pour en former la première de toutes les Consonances , alors je le divise en deux (ce nombre étant le premier de tous) comme vous voyez qu'on a fait au point C , & alors $A C$, $A B$, sont éloignées l'une de l'autre par la première des Consonances , qui est appelée Octave ou Diapason. Que si je veux avoir les autres Consonances qui suivent immédiatement la première , je divise $A B$ en trois parties égales , & alors il n'en resultera pas seulement un terme aigu , mais deux ; sçavoir $A D$, & $A E$, d'où naîtront deux Consonances de même genre ; sçavoir une Douzième & une

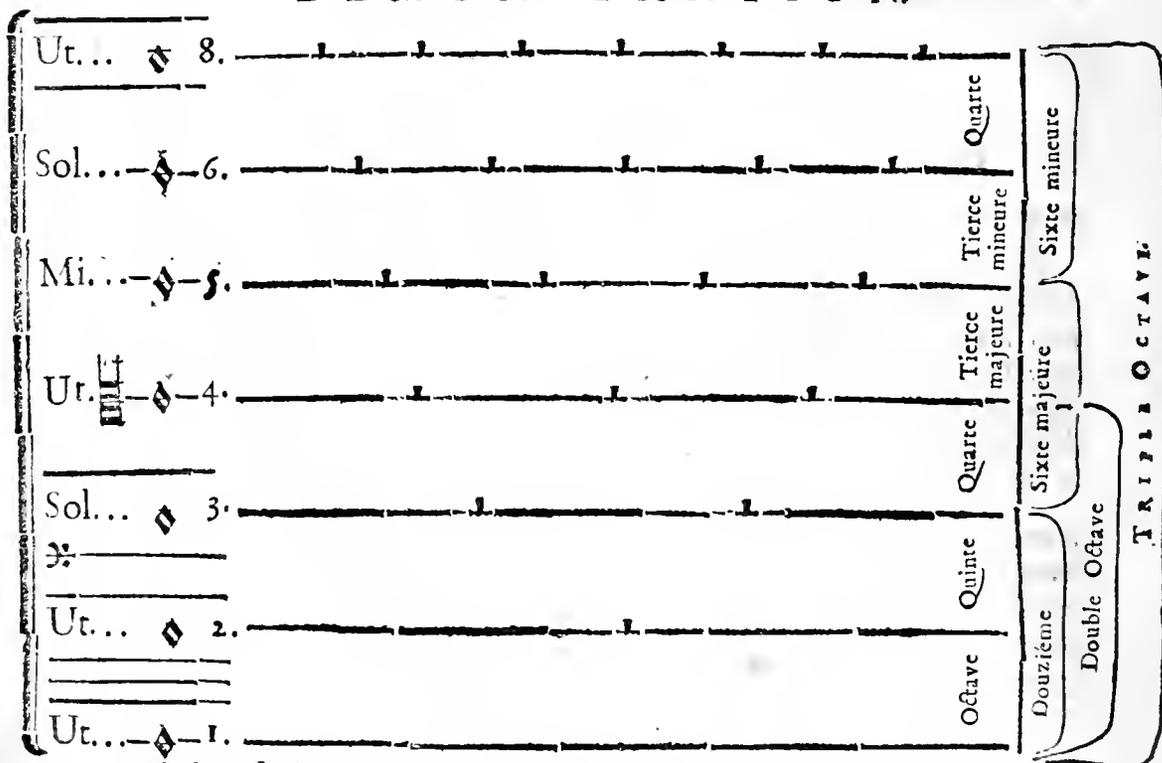
* DESCARTES, abrégé de la Musique, pag. 60.

4 TRAITE' DE L'HARMONIE;

Quinte; je puis encore diviser la ligne A. B, en 4, en 5, ou en 6 parties, & non pas davantage, parce que la capacité des oreilles ne s'étend pas au-delà, &c.

Pour rendre cette proposition plus évidente, nous prendrons sept cordes, dont les divisions seront marquées par des nombres, supposant qu'elles sont toutes accordées à l'Unisson, sans se mettre en peine d'ailleurs d'aucune autre égalité; l'on mettra ensuite les nombres dans leur ordre naturel à côté de chaque corde, comme on l'a observé dans la démonstration suivante, chaque nombre marquant la division en parties égales de la corde qui luy répond; où l'on remarquera seulement que le nombre 7. ne pouvant donner aucun intervalle agréable, (comme cela est évident aux Connoisseurs,) nous luy supposons le nombre 8. qui est le premier après 7. qui soit double de l'un de ceux qui sont contenus dans le Senaire, faisant la triple Octave avec 1. ce qui n'augmente pas la quantité des nombres proposés, puisque 6. & 8. nous donnent le même intervalle que 3. & 4. tout nombre représentant toujours celuy dont il est double.

D É M O N S T R A T I O N .



Il faut se souvenir d'abord que les nombres marquent par tout la division de l'unité, de même que celle de la corde entière qui répond à 1.

L'ordre de l'origine & de la perfection de ces Consonances se trouve déterminé par celui des nombres ; de sorte que l'Octave entre 1. & 2. qui est engendrée la première , est plus parfaite que la Quinte , qui se trouve entre 2. & 3 ; de-là à la Quarte qui est entre 3. & 4 ; &c. en suivant toujours la progression naturelle des nombres , & en n'admettant les Sixtes que les dernières.

Le nom des Nottes doit faire appercevoir que la corde 1, son Octave 2, sa double & sa triple Octave 4, & 8. ne rendent , pour ainsi dire , qu'un même Son ; de plus , la disposition de ces Nottes conforme à l'ordre des nombres , & des divisions de la corde donne l'Harmonie la plus parfaite que l'on puisse imaginer , comme il est libre à un chacun de l'éprouver : Pour ce qui est des propriétés particulières à chaque Son ou à chaque Consonance , nous allons les distribuer par Articles , pour en donner une idée plus distincte.

A R T I C L E P R E M I E R.

Du principe de l'Harmonie ou du Son fondamental.

⁵ Nous devons supposer d'abord que la corde entière qui répond à 1. rend un certain Son , dont il faut examiner les propriétés , en les faisant rapporter à celles de cette corde unique , ou même à celles de l'Unité qui est le principe de tous les nombres.

1°. Les différentes divisions marquées sur toutes les cordes qui sont égales à la première , & déterminées par la quantité que contient chaque nombre qui leur répond , nous prouvent évidemment que chaque partie de ces cordes provient de la première , puisque ces parties sont contenues dans cette corde première & unique ; donc les Sons que doivent rendre ces cordes divisées , sont engendrez du premier Son , qui en est par conséquent le principe & le fondement.

2°. Des différentes distances qui se trouvent entre ce Son fondamental & ceux qu'il a engendré par sa division , il se forme différents intervalles , dont par conséquent ce Son fondamental est le principe.

3°. Et finalement , de l'union de ces différents intervalles , il se forme différentes Consonances , dont l'Harmonie ne peut être parfaite , si ce premier Son ne regne au dessous d'eux , comme en étant la *Base* & le *Fondement* , selon ce qui paroît dans la Démonstration ; donc ce premier Son est encore le principe de ces Consonances & de l'Harmonie qu'elles forment.

Nous allons voir dans les Articles suivans les Sons qui ont le plus de correspondance avec ce principe, & l'usage qu'il en fait.

ARTICLE SECON D.

De l'Unisson.

L'Unisson n'est à proprement parler qu'un Son unique, qui peut être rendu par plusieurs voix ou par plusieurs instrumens, comme cela paroît dans les sept cordes de la démonstration précédente avant qu'elles soient divisées; d'où l'on dit que l'Unisson n'est pas une Consonance, parce qu'il ne s'y trouve pas la condition nécessaire pour en faire une; sçavoir la difference des Sons à l'égard du grave & de l'aigu, mais qu'il a même rapport aux Consonances, que l'Unité l'a aux nombres.

ARTICLE TROISIEME.

De l'Octave.

La proportion du tout à sa moitié, ou de la moitié au tout est si naturelle, qu'elle se conçoit d'abord; ce qui doit nous prévenir en faveur de l'Octave, dont la raison est comme 1. à 2. l'Unité est le principe des nombres, & 2. en est le premier, se trouvant un grand rapport entre ces deux Epithetes, *Principe & Premier*, dont l'application est tres-juste. Aussi dans la pratique, l'Octave n'est distinguée que sous le nom de replique; toute replique y étant pour lors confonduë avec son principe, comme cela paroît par le nom des Nottes de la démonstration précédente; & cette replique y étant moins regardée comme un accord, que comme un supplément aux accords; ce qui fait que quelque-uns la comparent au *zero*. Les voix mâles & feminines entonnent naturellement l'Octave, croyant entonner l'Unisson ou le même Son: Dans les Flûtes cette Octave ne dépend que de la force du vent; & si l'on prend une *viole* dont les cordes sont assez longues pour pouvoir en distinguer les battemens, l'on y remarquera qu'en faisant resonner une corde avec un peu de violence, celles qui seront plus basses ou plus élevées d'une Octave, trembleront d'elles-mêmes, au lieu qu'il n'y a que le Son aigu de la Quinte qui tremble, & non pas le grave; ce qui prouve que le principe de l'Octave est confondu dans les deux Sons qui la forment, & que celui de la Quinte, & par consequent de tous les autres intervalles, reside uniquement dans le Son

grave & fondamental. * Descartes s'étant trompé icy par la fausse preuve qu'il tire d'un Luth, à l'égard de l'Octave.

De plus, l'Octave sert de bornes à tous les intervalles, & tout ce qui est engendré par la division du principe, peut, après avoir été comparé à ce principe, être également comparé à son Octave; cette double comparaison ne produisant dans l'Harmonie que la seule diversité qui peut provenir de la différente situation de deux termes, comme 2. 3. ou 3. 2. ce que l'on appelle en termes de Geometrie, *raison* ou *comparaison renversée*. Or comme cette comparaison renversée n'est autre chose dans l'Harmonie que la transposition d'un Son grave à l'aigu, puisque si 2. marque le Son grave, étant le premier, il marquera par consequent le Son aigu, étant le dernier; il faut distinguer cette transposition par le nombre qui en represente l'Octave, en mettant 3. 4. au lieu de 3. 2 : ce qui doit nous faire appercevoir que tout nombre multiplié Geometriquement represente toujours, pour ainsi dire, le même Son, ou bien qu'il donne la repliche de celui qui en est la racine; comme cela se prouve par la démonstration précédente, en faisant commencer cette multiplication au nombre 2. qui est engendré le premier par la division de l'Unité, celle-cy cedant à ce nombre, le privilege d'engendrer en sa place tout le reste, sans rien perdre néanmoins de sa force; car ce qui s'accorde avec 2. s'accorde également avec 1. l'Octave, la Double, la Triple Octave, & plus si l'on veut, ne sont dans le fond qu'un même intervalle, que l'on distingue seulement sous le nom de doublé ou de repliche, ainsi de la Quinte avec la Douzième, &c. & ce n'est que pour trouver les nombres moyens qui peuvent s'accorder avec chaque terme de cette raison 1. 2, qu'on la multiplie autant qu'il est nécessaire, se trouvant par exemple 3. entre 2. & 4. 5. 6. 7. entre 4. & 8. ainsi de plus en plus jusqu'à l'infini; 2. 4. ou 4. 8. étant en même raison qu'1. à 2.

De cette conformité qui se trouve entre les intervalles qui naissent des nombres comparez indifferemment à 1. & à 2. bien que ce soit toujours au dessus d'1. & au dessus de 2. nous pouvons juger que ces mêmes nombres comparez au dessus d'1. & au dessous de 2. formeront des intervalles, dont le rapport sera presque égal; mais bien plus, de cette comparaison renversée qui ne provient que de la transposition d'un Son dans son Octave, ou d'un nombre à son double, nous devons juger que le rapport de ces Sons ainsi transposez ne peut y être alteré que par une difference de proportion, qui n'en cause presque aucune à l'oreille, puisque la proportion de 2. à 4. fait à peu près le même effet que celui de 2. à 2. comme tout ce que nous

venons de dire, joint à l'expérience, le prouve suffisamment; ce qui a donné lieu d'attribuer à l'Octave la même force qu'au Son principal & fondamental de cette Octave: *L'Octave*, * dit Zarlino, *est la mere, la source & l'origine de tous les intervalles, c'est par la division de ces deux termes que s'engendrent tous les accords Harmonieux*; cependant, quoique cela soit vrai en quelque façon, c'est toujours de la division du Son unique & fondamental que s'engendrent tous les autres Sons, & par conséquent tous les intervalles & tous les accords; de sorte que pour faire valoir le sentiment de Zarlino, l'on ne peut se dispenser d'y ajouter, que pour lors le Son fondamental se sert de son Octave comme d'un second terme où doivent répondre tous les intervalles engendrez de sa division, pour mieux marquer qu'il en est le commencement & la fin; que cette Octave n'y a d'autres propriétés que celles qui luy sont communiquées par le Son fondamental dont elle est engendrée, ou pour mieux dire encore, que c'est toujours le même Son qui se transpose dans son Octave ou dans sa réplique, ou encore qui se multiplie, si l'on veut, pour déterminer de tous côtez des intervalles particuliers à chaque Son qu'il a engendré, sans alterer néanmoins les propriétés qui sont tombées en partage à ces Sons engendrez dans la première comparaison qui a dû en être faite d'abord avec ce Son fondamental: Tel a formé une Consonance parfaite avec ce Son fondamental, qui la forme également avec son Octave; tel a formé d'un côté une Consonance imparfaite, ou une Dissonance qui la forme également de l'autre; tel a dû monter ou descendre d'un côté qui monte & descend de l'autre; enfin tout ce qui s'accorde d'un côté s'accorde aussi de l'autre, & rien n'y est alteré en aucune façon; excepté que la perfection attachée aux accords formez des principales Consonances, ou pour lors le Son fondamental occupe sa place naturelle, qui est le lieu le plus grave, se trouve dûment alterée, lorsque ce Son fondamental se transpose dans son Octave pour introduire de la diversité par le différent ordre que ces mêmes Consonances tiennent entr'elles, comme on peut l'éprouver dans la démonstration précédente, où l'on recevra une satisfaction tres-grande de la disposition présente de toutes les Consonances, & où cette satisfaction se diminuera sans choquer néanmoins l'oreille, si l'on en retranche les Sons 1. 2. & ensuite les Sons 1. 2. 3. 4. bien que cela soit encore plus sensible dans la suite d'une pièce de Musique.

De toutes ces remarques nous pouvons conclure qu'un Son quelconque est toujours sous-entendu dans son Octave; * Descartes en convient en partie, (lorsqu'il dit, *qu'on n'entend jamais aucun Son, que*

* Z A R L I N O, terza parte, cap. 3. f. 174.]

[* D E S C A R T E S, p. 61.

*son Octave en dessus ne semble frapper les oreilles en quelque façon ; & il y auroit peut-être ajoûté l'Octave au dessous, s'il ne se fut pas trompé dans la preuve qu'il en a tirée d'un Luth (comme nous l'avons dit) ou s'il eut fait cas du sentiment d'Aristote, qui dit dans son 24^{me}, & dans son 43^{me} Problême (au rapport de Desfermes *) si l'on touche la corde nete qui fait l'aigu de l'Octave, on entendra aussi la corde hypate qui en fait le grave, parce que la fin languissante du Son aigu est le commencement du Son grave qui ressemble à l'écho ou à l'image du Son aigu; il n'y a peut-être pas un Musicien qui ne se serve de cette expression, un tel Son, une telle note, ou un tel intervalle est sous-entendu, en ajoûtant quelquefois dans la Basse; de sorte que l'expression prévient souvent en ce cas celui qui en connoît le moins la force: Les raisons Harmoniques ne nous offrant que l'accord parfait, l'on ne peut pour lors admettre les accords de Sixte, & de Sixte Quarte qui en dérivent, sans supposer que le Son fondamental de cet accord parfait est sous-tendu dans son Octave, sinon il faut détruire tout principe; & par dessus tout cela, l'expérience qui nous fait sentir qu'un accord composé de la Tierce & de la Quinte est toujours parfait & complet sans l'Octave, nous laisse à penser que cette Octave y est sous-entenduë, puisqu'elle est engendrée la première; ensuite cette Octave mise au dessus de cette Tierce & de cette Quinte, avec lesquelles elle forme pour lors une Sixte & une Quarte, nous fait entendre néanmoins un accord qui est toujours bon, quoique le Son fondamental n'y ait plus lieu; donc ce Son fondamental est transposé ou sous-entendu dans son Octave; d'où vient que ce dernier accord est moins parfait que le premier, bien qu'il soit composé des mêmes Sons; ainsi ces différentes façons de s'exprimer, le principe est renversé, il est confondu, transposé, ou sous-entendu dans son Octave, reviennent toujours à la même; de sorte que le Son aigu de l'Octave ne doit point être regardé comme un principe différent de celui dont il est engendré immédiatement, mais comme le représentant & comme faisant un tout avec luy où tous les Sons, tous les intervalles, & tous les accords doivent commencer & finir, sans oublier cependant que toutes les propriétés de cette Octave, des Sons en général, des intervalles & des accords dépendent absolument de ce principe unique & fondamental, qui nous est représenté par la corde entière ou par l'unité.*

* DESFERMES, pag. 43.

ARTICLE QUATRIÈME.

De la Quinte & de la Quarte.

Les Sons qui forment la *Quinte* & la *Quarte* sont compris dans les divisions de la corde entière, & par conséquent sont engendrez du Son fondamental ; cependant eu égard aux intervalles, il n'y a en ce cas que l'*Octave* & la *Quinte* qui soient engendrées immédiatement du Son fondamental, car la *Quarte* n'y est qu'une suite de l'*Octave* ; cette *Quarte* ne provenant que de la différence qui se trouve entre cette *Octave* & la *Quinte* ; aussi n'en est-il point fait mention dans les accords originaux, dont toute la force n'est attribuée qu'à la *Quinte* seule, l'*Octave* n'y étant pas même rappelée, bien que celle-cy ait précédé la *Quinte* dans son origine, & que par conséquent la *Quinte* ne puisse avoir lieu sans elle ; de sorte que si l'on ne rappelle point cette *Octave* dans les accords, c'est apparemment qu'elle y est sous-entendue, autrement la *Quarte* ne pourroit jamais y être admise, puisqu'elle ne peut subsister sans l'*Octave*.

C'est icy qu'il faut donner toute son attention à ce *renversement de comparaison*, dont nous avons parlé dans l'article précédent. Ce *renversement* est le nœud de toute la diversité dont l'Harmonie puisse participer, il suffit de le connoître pour venir à bout des plus grandes difficultez ; & cette connoissance ne consiste qu'à sçavoir distinguer les intervalles qui peuvent naître de la comparaison reciproque d'un nombre moyen, à chaque terme de l'*Octave* : de sorte que si nous prenons 3. qui est le milieu Arithmetique de l'*Octave* 2. 4., pour le comparer à chacun de ces termes, il nous donnera d'un côté la *Quinte* avec 2, & de l'autre la *Quarte* avec 4 ; ne se trouvant de différence dans ces intervalles, qu'en ce que celui qui provient de la comparaison faite avec le Son grave & fondamental de l'*Octave* doit être sans doute, plus parfait que celui qui provient de la comparaison faite avec le Son aigu de la même *Octave* ; car la différence de proportion qui s'y rencontre d'ailleurs ne doit point nous arrêter, puisqu'elle ne provient que de celle de l'*Octave* à l'*Unisson*, comme si l'on comparoit 3. à 2, & encoire à 2 ; ce qui ne causeroit aucune différence : Or donc ce grand rapport des deux Sons de l'*Octave*, lesquels se distinguent à peine de l'*Unisson*, & semblent n'être plus qu'un, nous donnant à juger que 2. 4. font à peu-près le même effet à l'oreille que 2. 2 ; doit nous porter en même tems à regarder comme presque égaux deux intervalles, dont la différence ne consiste que dans l'un de ces termes 2. 4 ; en donnant seulement la

préférence à celui où le Son fondamental occupe sa place naturelle, comme provenant immédiatement de ce Son ; ce qui a donné lieu de se servir en ce cas de la *proportion Arithmétique* qui est très-simple, puisqu'elle ne consiste qu'à trouver le milieu de deux nombres proposés, comme nous avons trouvé 3. entre 2. & 4, & ce qui a donné lieu encore à ceux qui ont suivis l'ordre des multiplications d'inventer une nouvelle *proportion* qu'ils ont appelée *Harmonique*, & qui n'est autre qu'un *renversement* de la précédente, comme nous le verrons au Chapitre suivant ; si bien que chacune de ces deux proportions étant appliquée à son objet, nous donne la *Quinte* par rapport au Son grave de l'Octave, & la *Quarte* par rapport au Son aigu ; & si l'on applique ensuite l'une de ces proportions à l'objet de l'autre, elle nous donnera la *Quarte* au grave, & la *Quinte* à l'aigu ; ce *renversement* se découvrant de plus en plus à mesure que l'on veut pénétrer dans les secrets de l'Harmonie : Par exemple, si l'on commence par les nombres, dont la progression naturelle est d'aller en augmentant ; l'on verra que dans l'Harmonie cette progression doit aller en diminuant ; si d'un côté la proportion Arithmétique peut nous être favorable, de l'autre celle que l'on appelle Harmonique fait le même effet ; si pour se conformer à la première proportion, il faut supposer pour lors que les nombres nous marquent la division de l'unité ; pour se conformer à la seconde, il faut *renverser* l'ordre de la progression des nombres ; si pour se conformer à la progression naturelle des nombres (en supposant toujours qu'ils marquent la division de l'unité,) il faut diviser une corde proposée ; pour se conformer au renversement de la progression de ces nombres, il faut multiplier cette corde proposée ; si tous les Sons qui naissent des divisions se trouvent à l'aigu, comme cela se doit ; tous ceux qui naissent des multiplications se trouvent au contraire au grave contre l'ordre naturel, ce qui se repare néanmoins au moyen de la proportion Harmonique : Enfin si l'Octave a tout le rapport que nous avons remarqué, & que nous ne pouvons luy disputer, sans détruire ce que la raison & l'expérience nous offrent sur ce sujet ; nous voyons icy que sa division nous donne d'abord la *Quinte* pour premier intervalle dans son espèce, puisqu'il n'est tel que par rapport au Son grave & fondamental de cette Octave, & qu'elle nous donne ensuite la *Quarte* comme l'*ombre* (c'est l'expression de Descartes *) de cette *Quinte* ; ce qui ne provient que du *renversement* des deux Sons qui ont composé cette *Quinte* en premier lieu, par la transposition du Son grave de l'Octave dans l'aigu ; ce dernier *renversement* étant le principal objet de cet Ouvrage.

* DESCARTES, p. 69.

ARTICLE CINQUIEME.

Des Tierces & des Sixtes.

Les Sons qui forment les *Tierces* & les *Sixtes* sont tous contenus dans les divisions de la corde entiere , & par consequent sont engendrez du Son fondamental : cependant eu égard aux intervalles, il n'y a en ce cas que l'*Octave* , la *Quinte* & la *Tierce majeure* qui soient engendrées immédiatement du Son fondamental , la *Tierce mineure* & les *Sixtes* n'étant qu'une suite de la *Quinte* & de l'*Octave*, en ce que cette *Tierce mineure* & ces *Sixtes* ne proviennent que de la difference qui se trouve entre la *Tierce majeure* & la *Quinte* , & entre les deux *Tierces* & l'*Octave* ; ce qui merite quelques reflexions , sur tout à l'égard de la *Tierce mineure*.

Puisque tous les intervalles sont engendrez de l'*Octave* , & que c'est-là que tous commencent & finissent ; donc la *Tierce mineure* doit y être comprise , & non pas indirectement , comme nous la trouvons icy entre la *Tierce majeure* & la *Quinte* , mais en se rapportant directement au Son fondamental ou à son *Octave* ; sinon cette *Tierce* ne pourroit plus changer de lieu , le milieu seroit son partage dans les accords , & jamais elle ne pourroit en occuper les extremités , ce qui seroit tout-à-fait contraire à ce que l'experience nous prouve , & aux proprietés que l'on attribué en ce cas , aux proportions Arithmetiques & Harmoniques ; la premiere divisant la *Quinte* (selon nôtre systême) par la *Tierce majeure* au grave , & la *mineure* à l'aigu ; & la seconde la divisant au contraire par la *Tierce mineure* au grave , & la *majeure* à l'aigu ; nouvelle espece de *renversement* dans l'ordre de ces *Tierces* , qui prouve bien que toute la diversité de l'Harmonie est principalement fondée sur ce *renversement*.

Pour mieux se convaincre encore là-dessus, il n'y a qu'à remarquer l'agreable effet que produisent toutes les Consonances de la démonstration précédente dans l'ordre qu'elles y tiennent , & les proprietés qui sont attachées à chacune d'elles ; d'abord l'*Octave* s'y presente comme tellement unie au principe dont elle tire son origine , qu'elle en devient inséparable , & c'est pour cela qu'il n'en est plus fait mention dans tout le reste , parce qu'elle y est sous-entendue , ensuite le Son fondamental s'approprie la *Quinte* pour en former tous les accords , en déterminant immédiatement après, la construction de ces accords , par son union avec la *Tierce* ; de sorte que la *Quinte* se trouvant pour lors composée d'une *Tierce majeure* & d'une *Tierce mineure* , il est impossible que chacune de ces *Tierces* puisse se

rapporter en même tems à son principe ; mais il suffit aussi que l'une d'elles paroisse en être engendrée immédiatement , pour que l'on ne puisse se dispenser d'attribuer à l'autre le même privilege, parce que la difference du majeur au mineur qui s'y rencontre n'en cause aucune dans le genre de l'intervale qui est toujours une *Tierce* de part & d'autre ; qui plus est , la *Quinte* ne peut servir de borne aux intervalles , cette qualité n'est dûë qu'à l'Octave ; ainsi tout ce qui peut se rencontrer entre le principe & la *Quinte* est toujours de la dépendance de l'Octave , puisqu'elle est inséparable de ce principe ; comme nous l'avons prouvé jusqu'à présent ; & d'ailleurs, vu que l'on ne peut juger d'un intervalle par un autre , si ce n'est par le secours de l'Octave ; il faut donc bien abandonner la *Quinte* & la *Tierce majeure* pour juger de la *Tierce mineure* , ainsi l'Octave du Son grave & fondamental de cette *Tierce mineure* y sera pour lors sous-entenduë , & jouïra des mêmes privileges qui luy sont affectez dans l'origine de tous les intervalles ; c'est-à-dire , que de même que la *Quinte* entre 2. & 3. engendrée immédiatement du Son fondamental de l'Octave 2. 4, a produit la *Quarte* entre 3. & 4. par son *renversement* , ou par la transposition du Son fondamental 2. dans son Octave 4, ce qui est égal ; de même aussi la *Tierce majeure* entre 4. & 5. engendrée immédiatement du Son fondamental de l'Octave 4. 8, produira par son *renversement* une *Sixte mineure* entre 5. & 8 ; & de même encore la *Tierce mineure* entre 5. & 6. engendrée immédiatement du Son fondamental de l'Octave 5. 10, produira par son *renversement* une *Sixte majeure* entre 6. & 10, ou entre 3. & 5 ; de sorte qu'il n'y a point icy de difference entre l'origine immediate de la *Quinte* & celle des deux *Tierces* , ny entre l'origine mediate de la *Quarte* & celle des deux *Sixtes* ; & comme on pourroit nous opposer encore que le principe de la *Tierce mineure* semble être different de celui de la *Tierce majeure* , de la *Quinte* ou de l'*Octave* , en ce que 5. n'est pas multiple de 2. (prenant icy 2. pour l'unité) il est bon d'avertir que ce n'est que pour éviter les fractions, en se conformant à l'ordre naturel des nombres , qui en prescrit un pareil aux divisions de la corde , que l'on fait trouver la raison de cette *Tierce mineure* entre 5. & 6 ; puisque cette raison pourroit nous être renduë en même proportion entre 1. & 1. $\frac{5}{6}$ dont pour lors l'unité seroit le principe ; ce qui s'apperçoit dans l'Article suivant.

Il faut conclure de tout ce que nous venons de dire , qu'il n'y a que trois Consonances premieres , qui sont la *Quinte* & les deux *Tierces* , dont se compose un accord qui s'appelle *naturel* ou *parfait* , & d'où proviennent trois Consonances secondes , qui sont la *Quarte*

& les deux *Sixtes*, dont se composent deux nouveaux accords qui sont néanmoins renversez du premier, laissant à part l'Octave qui doit être sous-entenduë dans chacun de ces accords, & pour qui le terme de Consonance n'est pas aussi propre que celui d'*Equisonance*, dont la plûpart des meilleurs Auteurs l'ont ornée.

* Zarlín, après avoir remarqué dans ses démonstrations Harmoniques, que les *Sixtes* sont renversees des *Tierces*, dit dans ses Institutions qu'elles sont composées d'une *Quarte* & d'une *Tierce*; ce qui fait perdre de vûë sa premiere proposition.

* Descartes s'est également trompé sur l'origine de la *Tierce mineure* & sur celle des *Sixtes*, lorsqu'il dit que, *la Tierce mineure est engendrée de la majeure, comme la Quarte l'est de la Quinte*, &c. plus bas, *la Sixte majeure procede de la Tierce majeure*, &c. & encore plus bas, *la Sixte mineure est dérivée de la Tierce mineure, comme la Sixte majeure de la Tierce majeure*, & ainsi elle en emprunte les proprietéz & la nature, &c. la *Quarte* n'est engendrée de la *Quinte* que par la force de l'*Octave*, de même que la *Sixte mineure* l'est de la *Tierce majeure*, & que la *Sixte majeure* l'est de la *Tierce mineure*, sans que cette *Tierce mineure* participe de la même origine; donc toutes ces conclusions de Descartes sont fausses, excepté en ce qui regarde la propriété des *Sixtes* qu'il a confonduë avec leur origine; car la propriété qu'elles ont de commun avec les *Tierces* n'est attachée qu'au genre majeure ou mineure, dont chaque *Tierce* & chaque *Sixte* doivent participer; de sorte que suivre les proprietéz par rapport au genre majeure ou mineure, & proceder ou dériver, cela est fort different. Au reste, ces défauts sont pardonnables à un Auteur qui n'a fait qu'éfleurer la matiere, & qui nous fait assez connoître d'ailleurs qu'il l'auroit poussée plus loin qu'un autre, s'il s'y fût attaché.

Si nous avons donné une force égale à chaque *Tierce* par rapport au Son fondamental; ce n'est pas à dire que le lieu qui leur est déterminé par la division naturelle de la *Quinte*, ne leur soit le plus convenable; sur tout lorsque l'on veut penetrer plus avant; & nous verrons par tout que l'aigu convient moins à la *Tierce majeure* qu'à la *mineure*.

* ZARLINO. Ragion. 2^o, def. x, f. 83. & 84. Terza parte, cap. 20, & 21, f. 192, & 193

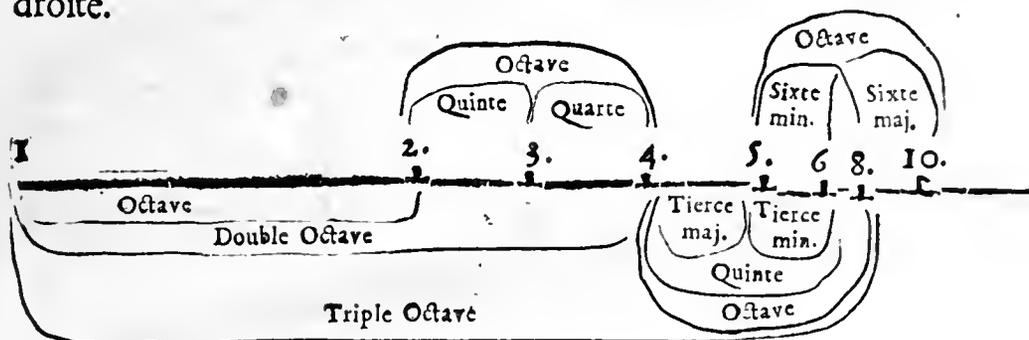
* DESCARTES, p. 71.



ARTICLE SIXIÈME.

Abregé du contenu de ce Chapitre , où les Proprietez de la démonstration precedente se trouvent renfermées dans une seule corde.

Comme une partie de chaque corde de la Démonstration precedente suffit pour la preuve de tout ce que nous venons de dire; nous marquerons cette partie sur une seule corde avec le nombre qui en détermine la division en parties égales, & nous prendrons cette partie depuis le nombre 1. jusqu'au bout de la corde en tirant à droite.



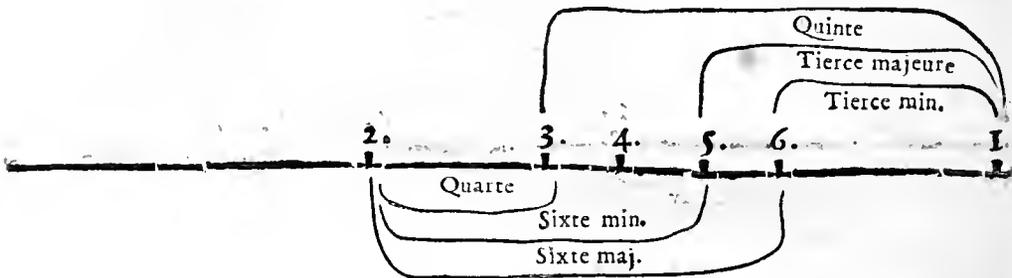
Il ne faut faire attention icy qu'aux Octaves 2. 4., 4. 8., & 8. 10., pour comparer reciproquement à chaque nombre de chacune de ces Octaves ceux qui se trouveront au milieu; où l'on trouvera que l'intervale premier sera toujours renfermé dans la comparaison que l'on fera du nombre moyen à celui qui represente le Son grave & fondamental de l'Octave, & que l'intervale *renversé* du premier sera renfermé dans la comparaison du même nombre à celui qui represente le Son aigu de la même Octave: Par exemple, si l'on prend l'Octave 2. 4., l'on y trouvera que la *Quinte* 2. 3. est le principe de la *Quarte* 3. 4; si l'on prend ensuite l'Octave 4. 8., l'on y trouvera que la *Tierce majeure* 4. 5. est le principe de la *Sixte mineure* 5. 8., & si l'on prend enfin l'Octave 8. 10., l'on y trouvera que la *Tierce mineure* 8. 9. est le principe de la *Sixte majeure* 9. 10; le tout ne provenant que de la transposition des Sons fondamentaux 2. 4. & 8. dans leurs Octaves 4. 8. & 10.

Pour rendre le tout encore plus évident, il n'y a qu'à prendre les longueurs qui resultent de la même division, en tirant à gauche depuis le nombre 1. jusqu'au bout de la corde, où pour lors chaque longueur pourra être comparée à la corde entiere qui en est le principe, & à son Octave 2. qui luy sert de terme; de sorte que 3.

donnera la *Quinte* avec 1., & la *Quarte* avec 2, 5. donnera la *Tierce majeure* avec 1., & la *Sixte mineure* avec 2., & 6. donnera la *Tierce mineure* avec 1., & la *Sixte majeure* avec 2; l'unité étant icy (comme l'on voit) le principe immediat de la *Quinte*, & des deux *Tierces*, dont se forment la *Quarte* & les deux *Sixtes* par la transposition de cette unité dans son Octave 2: ainsi l'on ne doit plus s'étonner si l'unité est representée par les nombres 2. 4. ou 5., ou par tel autre nombre que ce soit, puisque cela ne se fait que pour éviter les fractions.

DÉMONSTRATION

Du rapport des Consonances dans les longueurs prises à gauche.



Nous expliquerons au Chap. XI. la maniere de trouver les raisons de ces Consonances ainsi comparées.

Ce *renversement* que nous venons de remarquer entre les Consonances, n'a été considéré de la plupart des Theoriciens que comme la simple difference qu'il y a d'un intervalle à un autre; cependant la difference d'une Consonance à l'Octave doit être distinguée de celle de deux Consonances, en ce que l'Octave representant le principe, rien ne peut s'accorder avec l'un de ses termes (comme dit Descartes*) qu'il ne s'accorde aussi avec l'autre; mais dans la difference de deux Consonances, nous n'avons plus égard qu'au Son principal de cette Octave, le Son aigu y étant pour rien; aussi nous remarquerons que les Consonances premieres, & celles qui proviennent de leur renversement peuvent se prendre toujours dans nôtre corde en tirant à droite, qui est le côté le plus naturel, parce que leur difference ne provient que de celle des deux termes de l'Octave; mais que la difference de deux Consonances consecutives ne peut se prendre qu'en tirant à gauche, (comme nous le verrons au Chapitre V.) parce qu'elles n'ont été engendrées que du Son principal, auquel il faut retourner pour connoître cette difference, puisqu'il en est l'origine.

* DESCARTES, pag. 64.

Si nous faisons réflexion sur la maniere de trouver les raisons des intervalles engendrez de la transposition des deux Sons de l'Octave, ou de ceux qui proviennent de la distance qu'il y a d'un intervalle à un autre, sans y comprendre l'Octave; nous verrons que pour avoir un intervalle *renversé*, il n'y a qu'à doubler le plus petit terme d'une raison donnée, ou en diviser le plus grand par la moitié, (ce qui est la même chose;) comme par exemple, la *Tierce mineure* $\frac{4}{5}$. nous donne la *Sixte majeure*, en doublant 5, ou en divisant 6; mais pour avoir l'intervale qui fait la difference de deux autres, il faut avoir recours à une regle de soustraction; & pour preuve encore de la grande perfection de l'Octave, nous voyons qu'elle peut se former de l'Unisson par la division ou par la multiplication de l'un des termes de cet Unisson, dont la raison est comme 2. à 2. ainsi que l'on divise, ou que l'on double l'un de ces termes, nous en aurons l'Octave, qui subsiste toujours comme telle, soit dans le grave, soit dans l'aigu.

C H A P I T R E Q U A T R I È M E.

*Remarques sur la propriété des proportions Harmoniques,
& Arithmetiques.*

DEscartes propose la division d'une corde en parties égales, pour preuve de l'origine des Consonances que nous n'avons pas rapportées ici, parce que l'on ne peut tirer cette preuve que sur le renversement de la progression naturelle des nombres, qui marquent pour lors la multiplication des longueurs qui resultent de cette division: ce qui dérange entierement l'ordre de l'Harmonie, en ce que l'*Octave* qui doit être divisée naturellement par la *Quinte* au grave, s'y trouve divisée au contraire par la *Quarte* au grave: C'est aussi ce qui a donné lieu à ceux qui se sont attachez à ce renversement de progression, d'inventer une nouvelle proportion qu'ils ont appelée, *Harmonique*, pour rendre aux accords leur forme naturelle. En effet si l'on connoît la nature de cette proportion, l'on ne peut disconvenir qu'elle ne nous rende de point en point celle de l'Arithmetique, étant déjà probable que si l'on renverse la progression des nombres, l'on ne peut se dispenser d'en renverser aussi la proportion, pour imiter en tout dans ce renversement les perfections attachées à la progression naturelle de ces nombres; & la preuve de l'uniformité de ces deux proportions est si évidente, lorsque l'objet de l'une ne differe de celuy de l'autre que par un renversement, qu'il

est inutile de s'y arrêter d'avantage. De-là vient, que la plûpart des Arithmeticiens & Geometres qui ne se font point appliquez à la Musique, se font contentez de citer cette proportion Harmonique, sans en définir les proprietéz, parce qu'apparemment ils ne luy en connoissoient aucune, comme ces mots du R. P. Pardie le prouvent ; * *Tout ce que l'on a dit jusqu'à present de cette progression, ou proportion n'est pas de grand usage, & je ne veux pas m'engager à dire icy des choses extraordinaires.* * Et Desermes qui s'est fort étendu sur cette matiere, dit précifément que, *les mouvements de l'air qui produisent les Consonances, & divisent tellement l'Octave que la Quinte se trouve au grave, & la Quarte à l'aigu, ne gardent pas la proportion Harmonique, mais l'Arithmetique; ce qui se voit en ces nombres 2. 3. 4. &c. & plus loin, donc il faut appeller proportion ou progression Arithmetique, ce qu'on nomme proportion Harmonique : ce qui a peut-être été cause que les Grecs ne se sont point amusez à cette derniere proportion ; mais sans examiner si les Grecs se sont amusez ou non, à cette proportion Harmonique, voyons à present, si Zarlin a eu grande raison de s'y arrêter : car nous devons nous attacher principalement à cet Auteur, qui a servi de modele à sa posterité, auquel on nous renvoye toujourns à l'égard de la pratique, qui est encore l'Oracle de quelques Musiciens, & que Monsieur de Brossard même appelle *le Prince des Musiciens modernes.**

* Zarlin après avoir remarqué que la Musique est subordonnée à l'Arithmetique, que l'unité qui est le principe des nombres, nous represente le corps Sonore, dont on tire la preuve du rapport des Sons, & que l'Unisson est le principe des Consonances ; Zarlin, dis-je, oublie tout cela dans ses Démonstrations & dans ses Regles; loin d'y suivre le principe qu'il vient de declarer, plus il pénètre, plus il s'en éloigne ; & s'il ne peut s'empescher de nous le laisser appercevoir dans une corde entiere dont il propose la division, & qui est ce corps Sonore dont nous venons de parler, il efface cet objet de nôtre idée par une nouvelle comparaison qu'il fait en particulier de chaque longueur qui resulte de cette division, en y confondant pour lors la corde entiere, qui bien loin d'y servir de principe, devient au contraire dépendante de ce qui en dépendoit auparavant. Comme s'il étoit principalement question de fabriquer quelques Instruments, il veut que l'on mesure des longueurs qui ont été déjà déterminées par les mêmes nombres qui ont déterminé la division de la corde en parties égales, sans prévoir que le rapport que ces nombres ont entr'eux suffit pour nous donner l'intelligence la

* Le R. P. Pardie, Liv. VIII, p. 100.] [*-DESERMES, Liv. I. de la Musique Theor. 28. p. 237.

* ZARLINO, prima parte, cap. 20. fol. 37. cap. 40. fol. 61. Terza parte, cap. II. fol. 183.]

plus parfaite que l'on puisse souhaiter de l'Harmonie ; & qu'il ne s'agit , pour en venir à la preuve , que d'attacher une nouvelle idée à ces nombres ; en disant que , puisque la Musique est subordonnée à l'Arithmétique , & si la progression Harmonique doit aller en diminuant , au lieu que celle de l'Arithmétique doit aller en augmentant , il n'y a qu'à s'imaginer que les nombres qui marquent la multiplication de l'unité dans l'Arithmétique , marquent au contraire dans l'Harmonie la division de cette unité en autant de parties égales qu'ils contiennent d'unités ; de sorte que tel qui ne s'attache qu'à la propriété des nombres , ne trouve rien ici que de simple & de naturel dans la Musique , & il en fait la preuve aussi facilement de cette façon que de l'autre ; mais pour n'avoir pas voulu hasarder cette supposition , Zarlino aime mieux fatiguer nôtre esprit par une seconde operation , où il renverse non seulement la progression naturelle des nombres , mais encore tout ce bel ordre d'Harmonie qui s'étoit offert d'abord dans la division de la corde , comme cela paroîtra évident à tous ceux qui voudront en faire la preuve , & où l'on appercevra de plus , que cet Auteur est tombé en quelque façon , dans le défaut qu'il vouloit éviter par-là : Car eût égard à la mesure commune qui doit servir à chaque longueur que les nombres déterminent pour lors par la quantité d'unités qu'ils contiennent , il faut appliquer cette mesure , & augmenter par conséquent la corde autant de fois que le nombre contient d'unités ; donc les nombres marquent , en ce cas , la multiplication de la corde proposée , qui est ce corps Sonore que nous représente l'unité , & non pas sa division ; il est bien vrai que le plus grand nombre pouvant marquer icy la corde entière , les plus petits nombres en marqueront pour lors la division ; mais en même tems ce plus grand nombre ne peut servir de principe par tout ; il change de quantité à mesure que l'on divise la corde en plus ou moins de parties ; & à mesure que l'on augmente les divisions de cette corde , le principe qu'elle doit représenter s'éloigne de plus en plus , & se perd à la fin de vûë ; comme cela se voit dans ces nombres 6. 5. 4. 3. 2. 1. : car si l'on y regarde 6. comme le principe , il n'y a qu'à entendre l'effet de tous les Sons qui nous seront rendus par chaque longueur que ces nombres déterminent , pour en être défabusé d'abord ; il en sera de même encore , si en retranchant 6. l'on prend 5. pour principe , ou si en retranchant 5. l'on prend 4. &c. Enfin il y a autant d'imperfections dans cet ordre de nombres , qu'il se trouve de perfections dans celui qui luy est opposé , eu égard aux propriétés que nous supposons devoir être attachées à l'un & à l'autre ordre. C'est aussi pour remédier au défaut de cette seconde operation que Zarlino a

été obligé d'en venir à une troisiéme ; si bien que pour retrouver ce qu'il avoit perdu par-là, il a eu recours à une certaine multiplication de ces nombres (selon l'explication que nous en donnons au Chap. XI.) dont il a formé une nouvelle progression, que luy, ou d'autres ont appelée *proportion Harmonique*, laquelle ne nous rend que ce que la proportion Arithmetique nous avoit offert d'abord dans les premieres divisions ; mais avec cette difference, que toute la simplicité de cette derniere proportion se tourne en obscurité dans la premiere ; il n'y est plus question de ces nombres radicaux, ny de ces longueurs qu'ils y avoient déterminées, il faut recommencer par de nouvelles operations, où il semble que tout ce que nous avons trouvé jusques-là devienne inutile, bien qu'elles ne servent qu'à nous remettre dans le chemin que nous avons perdu ; mais pour s'être trop égaré, le principe s'est perdu de vûe, & on a peine à le reconnoître icy. * Le R. P. Merfenne nous fait bien sentir toutes ces veritez, lorsqu'il s'attache à prouver que le nombre Harmonique n'est autre que celuy des mouvemens de l'air agité par les Vibrations de la corde, & que ce nombre rend la division Arithmetique plus douce, plus agréable, plus facile & plus familiere que l'Harmonique.

* Toutes ces difficultez que Zarlin fait naître dans ses operations Harmoniques ne seroient rien encore, s'il y rappelloit ce principe qu'il nous avoit d'abord proposé ; mais bien loin de nous le faire remarquer par tout, il l'abandonne sur le champ : s'il le rappelle dans l'Octave, ce n'est plus qu'en passant ; s'il dit que cette Octave est l'origine de tous les intervalles, il oublie qu'elle l'est aussi du renversement de ces intervalles, dont il parle dans ses démonstrations Harmoniques ; s'il convient de ce renversement, il oublie celuy des accords qui n'en est qu'une suite ; s'il donne *l'accord parfait* pour principe, comme étant le seul qui se presente dans les raisons Harmoniques, il n'y fait plus mention du principe de cet accord, ou du moins ses applications n'y ont aucun rapport, s'il parle des proprietéz de la Basse, qui est le lieu où ce principe doit toujours résider (ce qu'il donne assez à connoître par la comparaison qu'il en fait avec la terre) il en use tout autrement dans ses regles & dans ses exemples ; s'il parle de la *cadence parfaite*, & de la progression de la Basse en ce cas, il n'en fait aucune allusion valable avec ses *Modes*, bien qu'on ne puisse finir une picce de Musique que par une *cadence parfaite* dans un *Mode* quelconque ; enfin s'il parle des *Dissonanances*, c'est sans aucun fondement, & le principe se trouve con-

* Le R. P. MERSENNE, Harm. lib. I. de num^o pondere & mensura Art. I. Propositio VI.

* ZARLINO, Dem. Harm. pag. 2. déf. x. fol. 83. & 84.

foudu par tout dans ses Démonstrations , dans ses Regles & dans ses Exemples ; c'est dequoy nous traiterons plus particulièrement dans le second Livre.

Voilà les grands fruits que Zarlin a tiré de cette proportion Harmonique , au lieu qu'en attachant aux nombres l'idée que nous avons dit ; tout y est simple , familier , précis , juste & correct ; Rien de plus simple ny de plus familier que la progression naturelle des nombres , & les operations Arithmetiques qui suffisent seules icy pour la preuve ; rien de plus précis que toutes les proprietéz de l'Harmonie qui se trouvent renfermées dans le nombre senaire ; & rien de plus juste ny de plus correct que de trouver par tout le principe dans l'unité , comme nous allons l'expliquer.

1^o. Si nous trouvons des accords où l'unité ne paroisse point , il faut la chercher dans l'un de ses multiples Geometriques, ou plutôt dans l'un de ceux du nombre 2. qui la représente ; en remarquant que si ce multiple n'est point à la tête de l'accord , il en fera au moins partie ; de sorte qu'il n'y aura qu'à le reduire pour lors à sa moitié , pour luy donner la place qui luy convient , & pour connoître en même temps le veritable accord dont il sera question, étant certain que les accords reduits de cette façon seront toujours les fondamentaux de ceux , où les multiples de l'unité ne seront pas les premiers : Par exemple, si l'on trouve 5. 6. 8. ou 6. 8. 10. il n'y a qu'à diviser 8. par sa moitié , & l'on aura de tous côtez 4. 5. 6. dont se forme l'accord parfait , qui provient de la division de la Quinte , ayant aussi reduit 10. à sa moitié , ce qui ne change point la substance de l'accord.

2^o. Le nombre 5. où ses multiples Geometriques pouvant nous représenter quelquefois l'unité , bien entendu que l'unité ny ses multiples ne paroîtront pas pour lors ; il faudra faire à l'égard des multiples de ce nombre 5. ce que nous avons fait à l'égard de ceux de l'unité ; ainsi l'origine de cet accord 12. 15. 20. se trouvera en divisant 20. à 10. &c.

3^o. Lorsque la Quinte & la Tierce majeure occupent le grave , l'unité prise dans l'un de ses multiples est toujours la premiere , & lorsque la Tierce mineure occupe le grave avec cette Quinte , l'unité prise dans les multiples du nombre 5. y est toujours la premiere , ce qui ne se fait , comme nous l'avons dit , * que pour éviter les fractions ; mais si la Quinte ne se trouve point au grave , les nombres qui doivent représenter l'unité ne sont plus les premiers ; de-là vient que le nombre 3. ny ses multiples où s'engendre la Quarte , ne peuvent nous représenter l'unité , ny par conséquent se trouver à la tête

* Chap. III. Art. V. pag. 13.

des accords , sans en renverser l'ordre naturel ; le nombre 3. est un milieu Harmonique qui doit subsister par tout comme tel , lorsque l'unité est représentée par l'un de ses multiples. 3 y est également représenté par l'un de ses multiples ; & lorsque l'unité est représentée par l'un des multiples de 3. y est multiplié par 3. ou par l'un des multiples de 3. de sorte que 3, ny ses multiples ne peuvent occuper le grave , sans détruire en quelque façon le fondement ; car si le fondement ne pouvoit y être sous-entendu , il est certain qu'il seroit entierement détruit ; aussi n'est-ce que de cette conséquence que nous pouvons tirer la preuve de la perfection des accords renversés , en ce qu'ils tiennent cette perfection d'un accord véritablement parfait , dont ils dérivent ; les regles que nous établissons là-dessus acheveront de nous en convaincre.

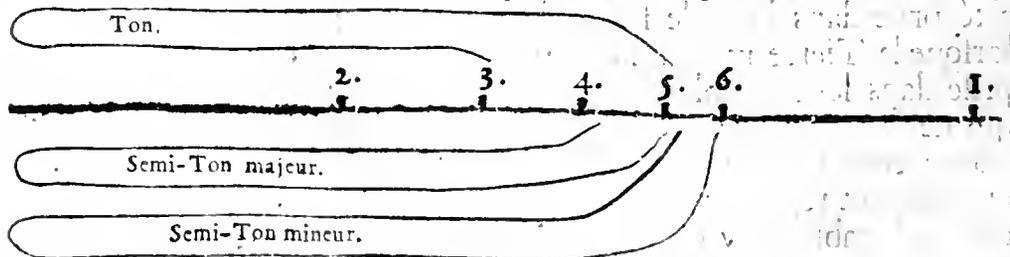
Tout cecy ne souffre qu'une tres-petite exception , qui se trouve dans deux accords, où la fausse-Quinte occupe le grave , selon les démonstrations du Chap. VI. Art. VII. & VIII. l'unité y étant pour lors représentée par le quarré , ou par le Cube du nombre 3.

Lorsque l'on est parvenu ainsi à une connoissance parfaite de toutes les proprietéz de l'Harmonie , par les operations qui y ont le plus de rapport , l'on peut en donner l'idée sous d'autres operations, conformément au sujet auquel on veut les approprier ; mais comme il ne s'agit icy que de l'Harmonie , nous nous en tiendrons à nôtre premier systéme ; cependant l'on peut voir au dernier Chapitre le grand rapport qui se trouve entre les nombres qui nous marquent les divisions, ou les multiplications de la corde , le tout ne consistant que dans un simple renversement.

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

De l'origine des Dissonances & de leur rapport.

L'On peut tirer les *Dissonances* * des mêmes divisions de la corde, qui nous ont donné les Consonances , en comparant ensemble les longueurs prises à gauche , qui restent depuis chaque nombre ;



* Voyez la Table Alphabétique

ce qui nous fera connoître en même temps la différence qu'il y a entre deux Consonances consecutives ; par exemple , les longueurs prises à gauche depuis les nombres 3. & 4. nous donneront le *Ton*, qui fait la différence de la *Quinte* à la *Quarte* , celles des nombres 4. & 5. nous donneront le *Semi-Ton majeur* , qui fait la différence de la *Quarte* à la *Tierce majeure* , & celles des nombres 5. & 6. nous donneront le *Semi-Ton mineur* , qui fait la différence de la *Tierce majeure* à la *mineure* ; ce sont ces *Tons* & *Semi-Tons* qui forment les degrez successifs de la voix naturelle , dont la Melodie tire son origine ; de sorte que cecy commence à nous faire appercevoir que la Melodie n'est qu'une suite de l'Harmonie.

L'on peut s'instruire des raisons de ces Dissonances par une regle de soustraction ; en mettant l'une au dessus de l'autre , les raisons de deux Consonances consecutives , dont on voudra connoître la difference , ainsi

Raisons		
de la Quinte..... 2.	X	3.
&		
de la Quarte..... 3.	X	4.
Produit..... 8.		9.

cette croix X signifie qu'il faut multiplier l'antecedant d'une raison par le consequent de l'autre ; donc 2. par 4. donne 8. & 3. par 3. donne 9. ce produit 8. 9. nous donnant la raison du *Ton* ; L'on peut en faire autant de la *Quarte* avec la *Tierce majeure* , &c. & si l'on cherche la difference de la *Quinte* à la *Sixte majeure* ; on trouvera qu'elle est d'un *Ton* , dont la raison est de 9. à 10. ce qui nous oblige à distinguer deux sortes de *Tons* , en appellant *majeur* le premier , & celui-cy *mineur*.

C'est sur ces observations que l'on a établi le systême suivant.

SYSTEME DIATONIQUE PARFAIT.

Il y a	{	D'Ut à Re... un Ton min. 9. à 10.
		De Re à Mi... un Ton maj. 8. à 9.
		C O M M E
		De Mi à Fa.. un Semi-Ton maj. 15. à 16.
		De Fa à Sol.. un Ton maj. 8. à 9.
		De Sol à La un Ton Min. C O M M E... 9. à 10.
		De La à Si... un Ton maj. 8. à 9.
		De Si à Ut.. un Semi-Ton maj. 15. à 16.

L'on pourroit tirer une partie des *Dissonances Harmoniques* du systéme précédent ; mais leur véritable origine doit s'épuiser plutôt dans les quarez d'une *Consonance premiere*, ou dans l'addition de deux *Consonances premieres*, comme nous le prouve la démonstration suivante.

DEMONSTRATION DE L'ORIGINE des Dissonances.

Addition de la raison de la Tierce min. 5. 6.	} Quarrez de la raison de la Quarte.	3. 4.	} Addition de la raison de la Tierce maj. 4. 5.
à celle de la Quinte. 2. 3.		3. : 4.	
Produit qui donne la raison de la septième. 10. 18.	} Produit qui donne la raison de la même septième.	9. 16.	} Produit qui donne la raison de la septième superfluë. 8. 17.

Quarrez de la raison de la Tierce min. 5. 6.	} Quarrez de la raison de la Tierce maj. 4. 5.	} Quarrez de la Quinte 2. 3. : 2. 3.	} Addition de la raison de la Sixte min. 5. : 8.
à celle de la Quinte. 2. 3.			
Produit qui donne la raison de la fausse Quinte. 15. 36.	} Produit qui donne la raison de la Quinte superfluë. 16. 25.	} Produit qui donne la raison de la neuvième. 4. 9.	} Produit qui donne la raison de la onzième. 15. 40.
Les Cubes de la raison de la Tierce min. nous donnent la septième diminuée entre 125. & 216.			

Les autres Dissonances proviennent du *renversement* de celles-cy ; par exemple, la *seconde* provient de la *septième*, le *Triton* de la *fausse-Quinte*, & la *seconde superfluë* de la *septième diminuée* ; les Dissonances qui proviennent des superfluës n'ont point lieu dans l'Harmonie, comme sont la *seconde diminuée* & la *Quarte diminuée*, parce que les Dissonances superfluës n'y sont admises que par supposition, en ce qu'elles ne peuvent se rencontrer qu'avec la *neuvième* ou la *onzième*, dont les intervalles excèdent l'*Octave*, & ne peuvent par conséquent se renverser, ce qui est expliqué plus au long au second Livre, Chap. X. & XI.

Quoique nous ayons dit que les dissonances Harmoniques ne pouvoient être formées que des Consonances premieres, nous en avons cependant formé de la *Quarte* & des *Sixtes* ; mais la *onzième* que nous donne les *Sixtes* n'a pas aussi le privilege des autres, qui est de nous fournir un nouvel intervalle par son renversement, & d'ailleurs

d'ailleurs elle peut être prise pour une *Quarte* double: Pour ce qui est de la *septième* que nous donnent les quarez de la *Quarte*, elle pouvoit être retranchée, puisqu'elle est la même que celle que nous donne l'addition d'une *Tierce mineure* à la *Quinte*; mais nous avons jugé à propos de la mettre au rang des autres, pour faire remarquer les deux différentes raisons de cette même *septième*; car ce qui arrive à cette *septième* peut arriver à tous les intervalles, excepté à l'*Octave* & à la *septième superflue*, ce qui provient de la différence du *Ton majeur* au *mineur*, qui sont disperlez dans le système diatonique, cette différence étant d'un *comma* dont la raison est de 80. à 81. Quoique l'oreille soit insensible à cette différence, sur tout dans les intervalles convenables à l'Harmonie & à la Melodie; il est néanmoins à propos de l'expliquer, par rapport aux différentes notes du système, dont on peut se servir pour en former un intervalle quelconque: Par exemple, si nous prenons la *Quarte* d'*Ut* à *Fa*, ou de *Ré* à *Sol*, nous y trouverons deux différentes raisons, qui ne proviennent que de ce qu'il se trouve deux *Tons majeurs* d'un côté, & qu'il ne s'en trouve qu'un *majeur* & un *mineur* de l'autre.

<p><i>Quarte d'Ut à Fa.</i></p>		<p><i>Quarte de Re à Sol.</i></p>	
D'Ut à Re.. Ton min. : . . .	9. 10.	De Re à Mi... Ton maj. . . .	8. 9.
De Re à Mi Ton maj.	8. 9.	De Mi à Fa. : Semi-Ton maj. : .	15. 16.
<hr/>		<hr/>	
Produit.	72. 90.	Produit	120. 144.
De Mi à Fa Semi-Ton maj. . .	15. 16.	De Fa à Sol... Ton maj. . . .	8. 9.
<hr/>		<hr/>	
Produit.	1080. 1440.	Produit	960. 1296.
<hr/>		<hr/>	
Nombres premiers du produit... 3. 4.		Nombres premiers du produit... 20. 27.	

Pour éviter le calcul des deux différentes raisons de tous les intervalles, nous allons en donner un Catalogue.



RAISONS NATURELLES ET ALTERÉES
de tous les Intervalles.

Noms des Intervalles engendrez les premiers.	Raisons naturelles selon les divisions.	Raisons alterées d'un Comma.	Noms des Intervalles renvervez des premiers.	Raisons naturelles des Intervalles renvervez.	Raisons alterées d'un Comma des Intervalles renvervez.
Comma diminiué.	2025. 2048.				
COMMA.	80. 81.				
Dieze mineur ou en harmonique.	125. 148.				
Dieze majeur	243. 250.				
Semi-t. moindre.	625. 648.				
Semi-Ton min. selon la Theorie <i>ou</i> Unisson superflu selon la pratique.	24. 25.	Semi-ton moyen qui excède d'un Comma le Semi-ton mineur. 128. 135.	Octave diminuée.	25. 48.	135. 256. dimin. d'un Comma
Semi-Ton maj. selon la Theorie <i>ou</i> seconde mineure. selon la pratique.	15. 16.	Semi-ton maxime qui excède d'un Comma le Semi-ton maj. 25. 27.	Septieme superfluë <i>ou</i> majeure.	8. 15.	
Ton maj. selon la Theorie, <i>ou</i> seconde selon la pratique.	8. 9.	Ton min. qui a un Comma de moins que le ton majeur. 9. 10.	Septième.	9. 16.	5. 9. excedant d'un Comma
Ton superflu, <i>ou</i> Tierce diminuée	225. 256.	125. 144. excedant.	Sixte superfluë.	123. 225.	72. 125. diminuée.
Seconde superfluë.	64. 75.	108. 125. diminuée.	Septième diminuée.	75. 128.	125. 216. excedant.
Tierce mineure.	5. 6.	27. 32. diminuée.	Sixte majeure.	3. 5.	16. 27. excedant.
Tierce majeure.	4. 5.	81. 100. diminuée.	Sixte mineure.	5. 8.	50. 81. excedant.
Quinte.	2. 3.	27. 40. diminuée.	Quarte.	3. 4.	20. 27. excedant.
Quinte superfluë.	16. 25.	81. 125. diminuée.	Quarte diminuée.	25. 32.	125. 162. excedant.
Fausse-Quinte.	25. 36.	45. 64. excedant.	Triton <i>ou</i> Quarte superfluë.	18. 25.	32. 64. diminuée.

Ces cinq premiers Intervalles n'ont qu'une raison, & ne se renvervent point; c'est de leur addition que les autres sont composez.

Toutes ces raisons peuvent nous servir à trouver de nous mêmes celles de quelque intervalle que ce soit ; les plus grands se formant par la multiplication des plus petits, & ceux-cy par la soustraction des plus grands ; par exemple.

Le *Dieze mineur* se forme de la multiplication des raisons des deux *comma*.

Le *Dieze majeur* de celle du *Dieze mineur* avec celle de 1552. à 15625. cette dernière raison ne nous donnant qu'une tres-petite partie du *comma*.

- Le *Semi-Ton moindre*, de celles du *Dieze mineur* & du *comma*.
- Le *Semi-Ton mineur*, de celles du *Dieze majeur* & du *comma*.
- Le *Semi-Ton moyen*, de celles du *Semi-Ton mineur* & du *comma*.
- Le *Semi-Ton majeur*, de celles du *Semi-Ton mineur* & du *Dieze min.*
- Le *Semi-Ton maxime*, de celles du *Semi-Ton majeur* & du *comma*.
- Le *Ton mineur*, de celles des *Semi-Tons majeurs* & *mineurs*.
- Le *Ton majeur*, de celles du *Ton mineur* & du *comma*.

Pouvant s'instruire par ce moyen de la quantité des *comma* qui composent le *Ton*, l'on peut pousser cette multiplication jusqu'à l'*Octave*.

D'un autre côté, le *comma* est formé de la difference du *Ton majeur* au *Ton mineur*.

Le *Semi-Ton mineur* se forme de la difference de tous les intervalles, qui se distinguent en majeur & en mineur, justes, superflus & diminuez.

E X E M P L E.

Tierce maj. 4. X 5.	}	Quinte. 2. X 3.	}	Septième. 9. X 16.
Tierce min. 5. X 6.		Hauffe-Quinte. 25. X 36.		Septième diminuée. 75. X 128.
Semi-ton min. 24. 25.	}	Semi-ton min. 72. 75.	}	Semi-ton min. . . 1152. 1200.
		Quinte. 2. X 3.		Semi-ton min. 5. X 9.
		Quinte superflue. 16. X 25.		Septième superflue. 8. X 5.
		Semi-ton min. 48. 50.		Semi-ton min. . . . 72. 75.

Le *Semi-Ton moyen*, ou le *Dieze majeur* peuvent encore faire la difference de ces intervalles, selon les raisons dont on sert.

Comme la plupart de ces *Semi-Tons* sont absolument nécessaires dans la partition des Orgues, & autres instrumens de cette nature, cela a donné lieu à l'établissement du Système.

Il y a

D'Ut à Ut x	un Semi-Ton min.	24.	à	25.
D'Ut x à Re.	un Semi-Ton maj.	15.	à	16.
De Re à Mi †	un Semi-Ton maxime.	25.	à	27.
De Mi † à Mi.	un Semi-Ton min.	24.	à	25.
De Mi à Fa.	un Semi-Ton maj.	15.	à	16.
De Fa à Fa x.	un Semi-Ton min.	COMME	24.	à	25.
De Fa x à Sol.	un Semi-Ton maxime.	25.	à	27.
De Sol à Sol x	un Semi-Ton min.	24.	à	25.
De Sol x à La.	un Semi-Ton maj.	15.	à	16.
De La à Si †.	un Semi-Ton maxime.	25.	à	27.
De Si † à Si.	un Semi-Ton min.	24.	à	25.
De Si à Ut.	un Semi-Ton maj.	15.	à	16.

Il sera facile de trouver dans le Système les deux différentes raisons de chaque intervalle pris sur différentes notes ; d'où l'on pourra juger de la liberté que l'on a de se servir indifféremment de l'une de ces raisons, selon les notes desquelles on veut former un intervalle.

L'explication que nous venons de donner de la formation de chaque intervalle, peut servir à connoître le rapport exacte de ce Système avec le Diatonique précédent.

CHAPITRE SIXIÈME.

Des Intervalles doublez, & sur tout de la neuvième & de la onzième.

Nous avons déjà remarqué au Chap. III. Art. III pag. 7. que dans la pratique, les Intervalles doublez étoient toujours regardez comme leur simple ; cependant nous devons en excepter la *neuvième* & la *onzième*, que l'Harmonie ne reçoit que sous ces noms, parce que leur progression & la construction de leurs accords, sont tout-à-fait différentes de celles de la *seconde* & de la *Quarte*, dont on peut dire qu'elles sont doublees. Si la *neuvième* & la *onzième* peuvent représenter la *seconde* & la *Quarte*, de même que celles-cy peuvent représenter les autres, en ce que l'Octave ne causant aucune variété dans l'Harmonie, il est libre de transposer un Son plus haut ou plus bas d'une ou de plusieurs Octaves, pourvû qu'il se trouve toujours

au dessus du Son grave de l'Intervale dont il s'agit précisément ; on ne peut néanmoins se dispenser de distinguer sous des noms differents, des accords differents, en donnant sur-tout à un accord premier dans son espece, le nom de l'Intervale qui renferme en luy tous les Sons dont cet accord est composé. Quoique la *Quinte* soit le premier objet de tous les accords, nous donnons néanmoins le nom de *septième* à l'accord, où cet Intervale renferme les autres dans son étenduë, on est dans la même habitude à l'égard de la *neuvième*, & cela pour la même raison, ne donnant que le nom de *seconde* & de *Quarte* aux seuls accords renversez ; par consequent l'accord de *onzième* qui est premier dans son espece, de même que ceux de la *septième* & de la *neuvième* renfermant aussi dans son étenduë tous les Intervales compris dans son accord, doit être distingué d'un accord renversé, par le nom de l'Intervale qu'il forme naturellement ; nous en verrons la preuve au Chap. suivant. Articles III. & IV. où les raisons de la *seconde* & de la *Quarte* se trouvent par tout dans les accords qui doivent être formez de ces Intervales, au lieu que lorsque la *neuvième* & la *onzième* doivent s'y faire entendre, il n'est plus question des premieres raisons, mais de celles de ces derniers Intervales : Il sera encore plus facile d'en juger, lorsque nous connoîtrons l'origine des accords ; mais il étoit à propos de preparer le Lecteur sur des noms qui l'auroient peut-être surpris : Nous en parlerons plus amplement au second Livre, Chap. X. & XI.

C H A P I T R E S E P T I È M E.

De la Division Harmonique ou de l'Origine des accords.

LA division Harmonique, qui selon nôtre Systême, n'est autre que la division Arithmetique ne nous donne pour tout milieu Harmonique que la *Quinte* & les deux *Tierces* ; car si la *Quarte*, & d'autres Intervales s'y rencontrent, ce n'est que par le moyen de l'Octave ; toute la difference que l'on y apperçoit ne provenant que de la differente disposition des Sons qui composent cette *Quinte* & ces *Tierces* ; de sorte que ce mélange arbitraire des Sons auquel l'Harmonie nous invite pour nous faire sentir avec plus de force la perfection de son tout par cette diversité, ne doit pas pour cela, nous faire perdre de vûë un principe qui y subsiste toujours. Or la *Quinte* & les *Tierces* ne divisent pas seulement tous les accords principaux, mais elles les composent encore, soit par leurs quarte, soit par leur addition : Si nous voulons donc nous servir des regles

TRAITE' DE L'HARMONIE,

de multiplication & de soustraction, pour les appliquer à ces derniers Intervalles, nous en tirerons tous les accords Harmonieux. Par exemple, de la multiplication des deux Tierces, nous aurons la Quinte; & de leur soustraction, nous aurons les deux milieux Harmoniques de cette Quinte.

Tierce maj.	4.	5.	}
Tierce min.	5.	6.	
Produit de la Multiplication.		20.	30.
Produit de la Soustraction.		24.	25.
Accords parfaits.			
20. 25. 30. ou 20. 24. 30.			

20. & 30. divisez à 25. nous donnent l'accord parfait qu'on appelle majeur, en ce que la Quinte y est divisée par la Tierce majeure au grave; & ces mêmes nombres divisez à 24 nous donnent l'accord parfait qu'on appelle mineur, en ce que la Quinte y est divisée par la Tierce mineure au grave. De plus, ces nombres 24. 25 donnent la raison du Semi-Ton mineur qui fait la difference de la Tierce majeure à la Tierce mineure.

Les quarez de la Tierce majeure donnent la Quinte superflue, & ceux de la Tierce mineure donnent la fausse-Quinte; la soustraction de chaque quarez divisant Harmoniquement chacun de ces Intervalles.

Tierce maj.	4.	5.	}	Tierce min.	5.	6.	
	1	1				1	1
	4.	5.			5.	6.	
Produit de la Multiplication. . .		16.	25.	Produit de la Multiplication. . .		25.	36.
Produit de la Soustraction.		20.		Produit de la Soustraction.		30.	

Il faut remarquer à présent qu'il n'y a point d'accord complet sans la Quinte, ny par consequent sans l'union des deux Tierces qui la composent, parce que c'est de l'accord parfait qui se forme de leur union, que tous les accords doivent tirer leur origine; de sorte que si la Quinte ne se fait point entendre dans un accord, le fondement en est pour lors renversé, supposé ou emprunté; ou bien l'ac-

cord ne fera pas complet, finon il ne vaudra rien; auffi n'avons-nous pas donné le nom d'accord à ces *Quintés-faufses* & *superflûés* divisées Harmoniquement, parce que l'accord qui en provient n'est pas complet: de-là vient que Zarlín a établi celuy de la *faufse-Quinte* fans fondement, comme nous le verrons ailleurs.

S'il y a des accords Harmonieux autres que les *parfaits* précédents, il faut qu'ils puiffent être formez d'un *parfait* & de l'une de fes parties, qui est l'une des *Tierces*: Par exemple, l'addition d'une *Tierce* à la *Quinte* nous donnera l'intervale de la *septième*, & leur foustraction nous en donnera l'accord complet.

<p>Tierce min. 5. 6. 1. X 1 Quinte. 2. 3.</p> <hr style="width: 80%; margin: 0 auto;"/> <p>Produit de la Multiplication. 10. 18.</p> <hr style="width: 80%; margin: 0 auto;"/> <p>Produit de la Soustraction. 12. 15.</p> <hr style="width: 80%; margin: 0 auto;"/> <p>Accord de septième. 10. 12. 15. 18.</p>	<p>Tierce maj. 4. 5. 1. X 1 Quinte. 2. 3.</p> <hr style="width: 80%; margin: 0 auto;"/> <p>Produit de la Multiplication. 8. 15.</p> <hr style="width: 80%; margin: 0 auto;"/> <p>Produit de la Soustraction. . 10. 12.</p> <hr style="width: 80%; margin: 0 auto;"/> <p>Accord de septième. 8. 10. 12 15.</p>
--	---

Nous aurons deux autres accords de *septième* par la feule multiplication des raisons de chaque *accord parfait* avec la *Tierce mineure*.

<p>Accord parfait maj. 4. 5. 6. 1. / 1 / Tierce min. 5. 6. /</p> <hr style="width: 80%; margin: 0 auto;"/> <p>Produit de la Multiplication des deux raisons perpendiculaires. 20. 30.</p> <hr style="width: 80%; margin: 0 auto;"/> <p>Produit de la Multiplication de la raison inferieure avec les deux derniers nombres de la raison superieure. 25. 36.</p> <hr style="width: 80%; margin: 0 auto;"/> <p>Accord de septième. 20. 25. 30. 36.</p>	<p>Accord parfait min. 10. 12. 15. 1. / 1 / Tierce min. 5. 6. /</p> <hr style="width: 80%; margin: 0 auto;"/> <p>Produit de la Multiplication des deux raisons perpendiculaires. 50. 72.</p> <hr style="width: 80%; margin: 0 auto;"/> <p>Produit de la Multiplication de la raison inferieure avec les deux derniers nombres de la raison superieure. 60. 90.</p> <hr style="width: 80%; margin: 0 auto;"/> <p>Accord de septième. 25. 30. 36. 45.</p>
--	---

Si la *Quarte* peut nous donner une *septième* par fes quarez, elle ne peut la diviser Harmoniquement.

Nous voyons que la *Quinte* regne dans tous les accords de *septième*; dans les deux premiers, on l'a trouve entre 8. 12. 10. 15. & 12. 18, dans le troisieme, elle occupe le grave entre 20. 30. & dans le quatrieme, elle est à l'aigu entre 30. 45. Nous voyons de plus que tous ces accords font renfermez dans l'étendue de l'Octave du Son le plus grave, qui en est le principe, étant convaincus d'ailleurs que cela ne peut être autrement, puisque si l'Octave n'est que la replique

d'un Son, il n'y a point de doute que tous les intervalles qui excéderont cette Octave, ne soient également les repliques de ceux qui sont contenus dans son étenduë, comme nous l'avons déjà remarqué. Cependant, la *Quinte* a le privilege de nous donner par son quarré un accord que l'Harmonie reçoit, quoiqu'il excède les bornes de l'Octave; & cet accord s'appelle *neuvième*, parce que l'intervale engendré des quarréz de cette *Quinte* est contenu dans cet espace, bien que l'intervale pris à part pût n'être regardé que comme la replique de la *seconde*.

Quinte.	$\begin{array}{r} 2^{\circ} \quad 3^{\circ} \\ 1 \quad / \quad 1 \\ 2 \quad / \quad 3 \end{array}$
Produit de la Multiplication. . .	4. 9.
Produit de la Soustraction. . .	6.
	4. 6. 9.

Il est facile de comprendre l'Harmonie de cet accord qui est divisé de chaque côté par la *Quinte*, puisque pour le former, il n'y a qu'à diviser ensuite chaque *Quinte* par la *Tierce majeure*, ou par la *mineure*, comme cela se doit naturellement; la *onzième* pourroit se trouver encore, en ajoutant une *Tierce mineure* au dessus de cette *neuvième*, sans diviser pour lors la *Quinte* qui est au grave, parce que l'Harmonie parfaite qui ne reçoit naturellement que quatre Sons differens dans la construction de ses accords, peut bien en souffrir un de plus par rapport à la *Quinte* qui en est l'unique objet, mais non pas davantage.

Pour que l'on soit d'abord convaincu de l'étenduë & de la composition des accords, il n'y a qu'à se souvenir que l'*Octave* a été principalement engendrée pour leur servir de borne, puisque les accords ne sont composez que des intervalles compris dans l'étenduë de cette *Octave*; ensuite, que le Son fondamental a choisi la *Quinte* pour en former tous les accords, & qu'il s'est uni indifféremment à l'une des *Tierces* pour déterminer la construction de tous ces accords; de sorte que sans abandonner les principaux objets de l'Harmonie, il n'y a plus qu'à s'attacher à quelques autres propriétés qui leur sont naturelles, & au renversement dont nous avons parlé pour pouvoir seconder de la raison toutes les nouvelles découvertes que l'expérience peut nous procurer. Si par exemple, l'expérience nous prouve qu'il y a des accords qui excèdent l'étendue de l'*Octave*, la raison qui nous dit que le fondement ne peut subsister que dans l'étendue de cette *Octave*, nous porte à juger que pour que

que ce fondement ne soit point détruit , il faut qu'il soit pour lors supposé ^a par un nouveau Son ajoûté au dessous de luy , à la distance d'une *Quinte* ou d'une *Tierce* ; lequel Son doit être regardé en ce cas comme surnumeraire , ^b bien que l'intervale qu'il forme avec le Son fondamental soit toujours l'un de ceux que ce dernier Son a choisi pour la construction des accords ; si l'expérience nous prouve encore que la *fausse-Quinte* occupe souvent la place de la *Quinte* dans les accords , la raison nous persuade que cela provient de la force des *Tierces* , dont l'union ne peut former que des accords plus ou moins agréables ; & que si la *fausse-Quinte* y est plutôt reçüe que la *Quinte superflüe* , cela vient de l'ordre naturel qui a été prescrit d'abord à ces *Tierces* où la *majeure* se trouve au grave , au lieu que l'aigu étant principalement affecté à la *mineure* , celle-cy peut toujours y regner , bien que le Son fondamental se l'adopte en même tems ; car il semble qu'elle soit ainsi placée , pour nous marquer la preference que nous devons luy donner , lorsqu'il s'agit d'ajoûter la dissonance à l'accord parfait ; & si l'expérience nous prouve enfin que les accords ne sont pas toujours divisez par *Tierces* , la raison nous prouve en même tems que cela ne provient que du renversement des intervalles dont ces accords sont formez. ^c

Pour se rendre les choses plus familières , l'on peut regarder à present les *Tierces* comme l'unique objet de tous les accords : En effet , pour former l'accord parfait , il faut ajoûter une *Tierce* à l'autre , & pour former tous les accords dissonans , il faut ajoûter trois ou quatre *Tierces* les unes aux autres ; la difference de ces accords dissonans ne provenant que de la differente situation de ces *Tierces* ; c'est pourquoy nous devons leur attribuer toute la force de l'Harmonie , en la reduisant à ses premiers degrez ; l'on peut en faire la preuve dans une *quatrième* proportionnelle ajoûtée à chaque accord parfait , d'où naîtront deux accords de *septième* ; & dans une *cinquième* proportionnelle ajoûtée à l'un de ces deux accords de *septième* d'où naîtra un accord de *neuvième* , qui renfermera dans sa construction les quatre accords précédents ; il est vray que les deux derniers accords de *septième* de la démonstration précédente , où la *fausse-Quinte* a lieu , ne pourront se trouver par ce moyen , en ce que la proportion du premier terme au troisième , & du second au quatrième y est pour lors interrompüe ; mais un certain renversement de la disposition des *Tierces* , que l'on doit avoir remarqué dans les premières operations , ne pourroit-il pas nous porter à chercher par de nouveaux

^a Voyez Supposer dans la Table Alphabétique.

^b Voyez les quarrez du Chap. suivant , Art. III. où les Sons surnuméraires ne peuvent avoir lieu.

^c Voyez les triangles & les quarrez du Chap. suivant , Art. I. & III.

moyens ce que nous ne pouvons trouver de cette maniere : Nous en sommes-nous tenus à la seule division Arithmetique , pour en former un *accord parfait* ? Et dès que la *Quinte* a été divisée par la *Tierce majeure* au grave , l'*Octave* ne nous a-t-elle pas fait sentir en même tems , que cette *Quinte* pouvoit être également divisée par la *Tierce mineure* au grave ? Ainsi ce que nous perdons d'un côté , nous le trouverons de l'autre ; par exemple , si nous n'avons pas trouvé l'*accord de la septième diminuée* dans les premières operations , il faut le chercher dans ces dernières , & nous le trouverons justement entre les nombres 125. 150. 180. 216. en ajoutant une *quatrième* proportionnelle aux raisons de la *fausse-Quinte* divisée Harmoniquement. Voyez Chap. VIII. Art. VII.

Remarquez que les *accords dissonans* qui se forment d'une *Tierce mineure* ajoutée à l'un des deux *accords parfaits* , sont bien plus supportables que lors qu'on y ajoute une *Tierce majeure* ; la resonnance de celle-cy étouffant en quelque façon la douceur de la *Quinte* qui doit dominer dans tous les accords ; c'est pourquoy les *accords diminués* sont moins durs que les *superflus* ; d'où vient qu'on ne peut trouver un accord Harmonieux dans l'addition de trois *Tierces majeures* , & que même la *Quinte superflüe* qui n'est composée que de deux *Tierces majeures* , ne peut se souffrir que dans un mélange de cinq Sons différents , dont l'accord excède pour lors les bornes de l'*Octave* ; comme nous l'apprendrons par la suite.

CHAPITRE HUITIÈME.

Du renversement des Accords.

S'il n'y a que trois nombres accordans (comme dit Descartes ,) on a bien pû remarquer qu'il n'y avoit aussi que trois *consonances* principales , qui sont la *Quinte* & les deux *Tierces* , d'où proviennent la *Quarte* & les deux *Sixtes* ; ne s'agissant plus que de voir comment on a fait la distinction de toutes ces *consonances* dans les accords.

ARTICLE PREMIER.

De l'Accord parfait majeur & de ses dérivés.

De ces trois nombres premiers 2. 3. & 5. prenons les composez 4. & 6. afin que la *Quinte* s'y trouve divisée en deux *Tierces* , comme cela se doit ; ainsi l'*accord parfait majeur* étant formé de ces trois

nombres 4. 5. 6, si nous portons 4. à son *Octave*, nous aurons 5. 6. 8, dont sera formé l'accord qu'on appelle, *accord de Sixte*, en ce que la *Sixte* s'y fait entendre entre les deux Sons extrêmes; si nous portons ensuite 5. à son *Octave*, nous aurons 6. 8. 10, dont sera formé un autre accord qu'on appelle *accord de Sixte Quarte*, en ce que la *Sixte* & la *Quarte* s'y font entendre entre les deux Sons aigus, & le grave, auquel tous les intervalles d'un accord doivent être comparez; si nous portons encore 6. à son *Octave*, nous aurons 8. 10. 12, qui sont en même proportion que 4. 5. 6: c'est pourquoy nous ne pouvons pousser plus loin cette transposition du Son grave à son *Octave*, puisque *l'accord parfait* qui n'est composé que de trois Sons differents, ne peut par consequent produire de cette maniere que trois accords differents, dont il est le premier & le fondamental.

Quoique les deux accords qui dérivent du *parfait*, soient consonans, on les appelle *imparfaits*; non seulement pour les distinguer de celui qui en est le principe, mais encore parce que leur propriété en est différente.

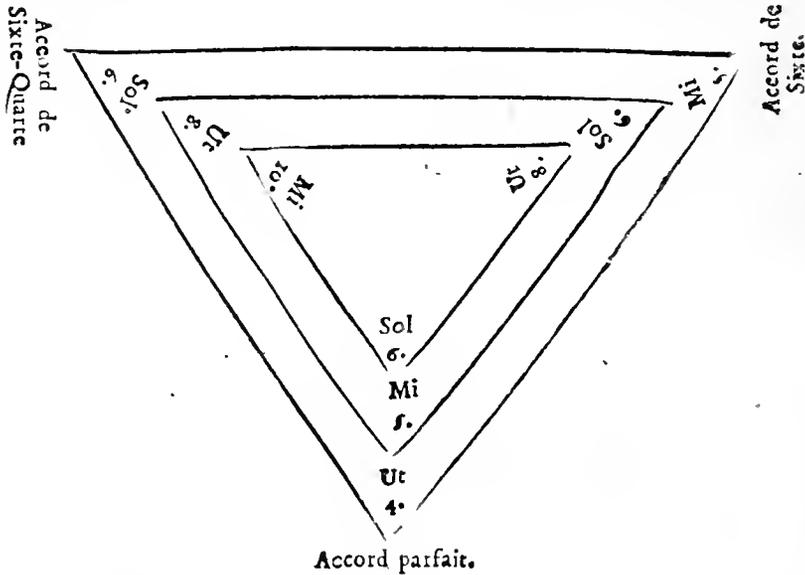
Nous pouvons remarquer en passant, la grande puissance du nombre 3, puisque la *Quinte* qui est l'origine de tous les accords prend sa forme à 3, & que la quantité des nombres accordans, des consonances premières, & des accords consonans subsiste dans ce seul nombre.

Pour donner l'intelligence de cet *accord parfait* & de ses dérivez, nous en insererons les raisons dans trois triangles, avec le nom des Nottes dont on marque ces accords. Le plus grand triangle contiendra *l'accord parfait*, comme le principe & la racine des autres accords, qui seront contenus dans les deux plus petits triangles: en examinant encore les nombres, & les Nottes par chaque coin du grand triangle, l'on remarquera que quelque coin que l'on prenne pour baze, on y trouvera toujours un *accord consonant*; l'on trouvera *Ut, Mi, Sol*, dans chaque accord, dont la difference ne consiste que dans la différente situation de ces trois Nottes ou sons; ce qui est conforme au renversement des nombres, puisque 8. qui est le double de 4. donne toujours un *Ut*, de même que 5. & 10. donnent toujours un *Mi*.



TRAITE' DE L'HARMONIE, DEMONSTRATION

De l'Accord parfait majeur, & de ses dérivez.



ARTICLE SECOND.

De l'Accord parfait mineur, & de ses dérivez.

L'accord parfait mineur pourroit être démontré comme *majeur*, puisqu'il est composé de même, & qu'il donne par son renversement les mêmes accords que le *majeur* nous a donné, n'y ayant de différence que dans la disposition des *Tierces* dont la *Quinte* est formée; la *Tierce* qui a été *majeure* d'un côté étant *mineure* de l'autre, ainsi des *Sixtes* qui en proviennent; mais le fond de l'Harmonie n'en souffre point, c'est au contraire ce qui en fait toute la beauté, la *Tierce majeure* & la *mineure* y étant également agréables. Nous disposerons donc le dernier accord & ses dérivez, d'une manière plus simple, que l'on pourra toujours rapporter aux triangles, si l'on veut

DEMONSTRATION:

$\left. \begin{array}{l} 10. \quad 12. \quad 15. \\ \text{La, Ut, Mi.} \\ \text{Accord parfait} \\ \text{fondamental.} \end{array} \right\}$	$\left. \begin{array}{l} 12. \quad 15. \quad 20. \\ \text{Ut, Mi, La:} \\ \text{Accord de Sixte} \\ \text{renversé du parfait.} \end{array} \right\}$	$\left. \begin{array}{l} 15. \quad 20. \quad 24. \\ \text{Mi, La, Ut.} \\ \text{Accord de Sixte-Quarte} \\ \text{renversé du parfait.} \end{array} \right\}$	<p>Tous les autres Accords parfaits & leur dérivez que l'on peut prendre sur d'autres Notes, ne différent en rien de ces deux premiers,</p>
--	---	--	---

ARTICLE TROISIÈME.

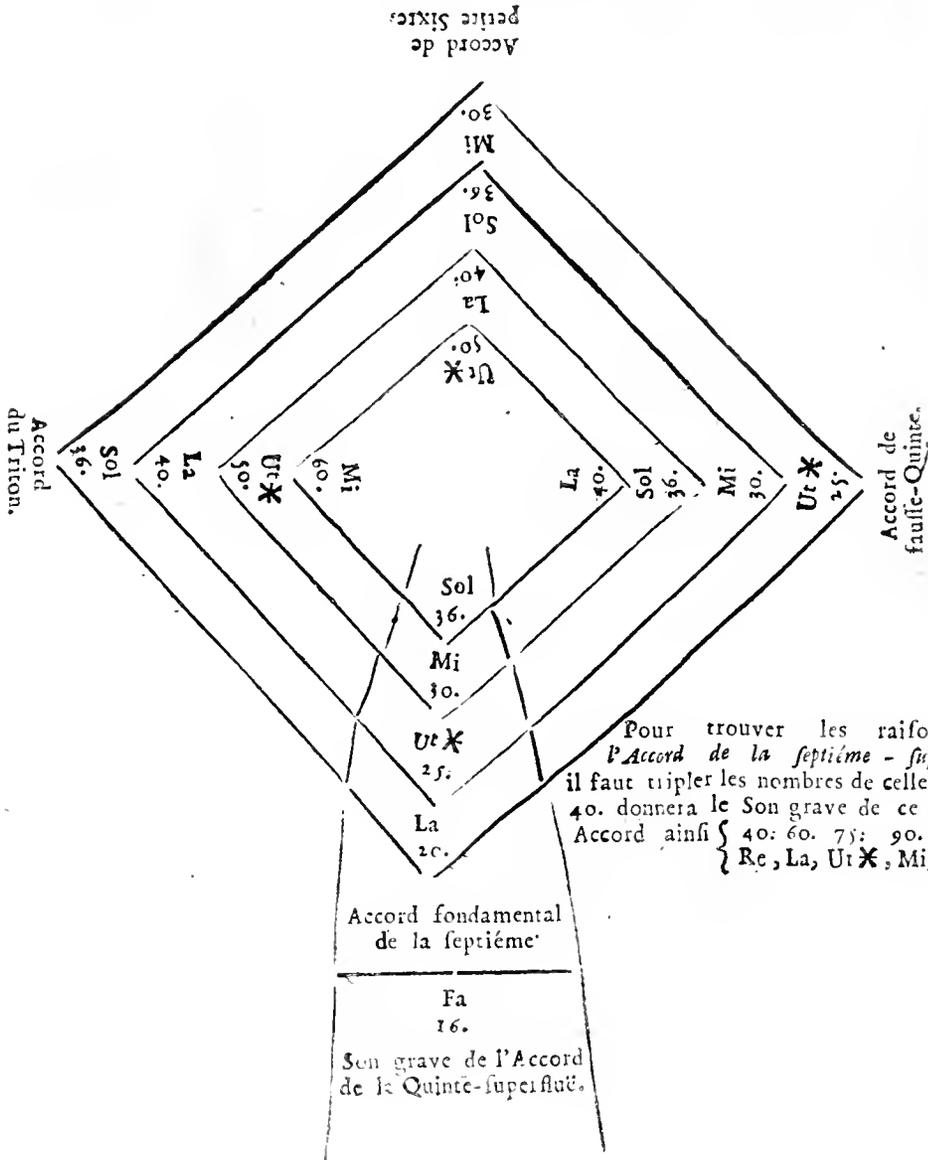
De l' Accord de la septième , composé d'une Tierce mineure ajoutée à l' Accord parfait majeur , & de ses dérivez.

Nous ne suivons point icy l'ordre que nous avons tenu dans le Chap. précédent ; parce qu'il est bon de mettre d'abord sous les yeux l'accord le plus parfait de tous les *dissonans* , quoique la *fausse-Quinte* y regne dans l'aigu : il semble être fait pour rendre encore plus grande la perfection des accords consonans , parce qu'il les précède toujours , ou plutôt , parce que le parfait ou ses dérivez , doivent toujours le suivre ; cette propriété étant également affectée à ses dérivez.

Nous allons démontrer cet accord & ses dérivez dans quatre quarrez , puisqu'il contient quatre sons differens ; il produit non-seulement des accords par son renversement , tels sont ceux que contiennent les trois plus petits quarrez , mais il en produit encore d'autres qui le *supposent* , & qui par conséquent ne peuvent se *renverser* , (comme il est expliqué au second Livre , Chap. X.) ce qui fait que le son grave de ces derniers accords n'est point contenu dans ces quarrez.



TRAITE' DE L'HARMONIE, DEMONSTRATION.



Pour trouver les raisons de
l'Accord de la septieme - superflue,
il faut tripler les nombres de celle-cy, où
40. donnera le Son grave de ce dernier
Accord ainsi } 40: 60. 75: 90. 108. }

} Re, La, Ut*, Mi, Sol. }



ARTICLE QUATRIÈME.

De l'Accord de la septième, composé de l'addition d'une Tierce Mineure, à l'Accord parfait mineur, & de ses dérivés.

Remarquez que dans le précédent accord l'on auroit pû se servir des Nottes *Ut, Mi, Sol, Si*, de même que des Nottes *La, Ut & Mi, Sol*, où l'on trouve également la *Tierce mineure* ajoutée à l'aigu de l'*accord parfait majeur* : or si l'on transpose la situation de cette *Tierce*, en l'ajoutant au grave du même accord parfait ; ou bien si l'on ajoute cette *Tierce* à l'aigu d'un accord parfait mineur, nous aurons un nouvel accord de *septième*, qui ne différera du précédent, (comme l'on voit) que dans la différente situation des *Tierces*.

DEMONSTRATION

Que l'on peut rapporter aux quarrez.

10. 12. 15. 18.	12. 15. 18. 20.	15. 18. 20. 24.	18. 20. 24. 30.			
{ La, Ut, Mi, Sol. }	{ Ut, Mi, Sol, La, }	{ Mi, Sol, La, Ut, }	{ Sol, La, Ut, Mi, }			
{ Accord fondamental de la Septième. }	{ Accord de la grande Sixte, renversé de celui de la septième. }	{ Accord de la petite Sixte, renversé de celui de la septième. }	{ Accord de la Seconde, renversé de celui de la septième. }			
<table style="margin: 0 auto;"> <tr> <td style="padding: 5px;">8.</td> </tr> <tr> <td style="padding: 5px;">Fa</td> </tr> <tr> <td style="padding: 5px;">{ Son grave de l'Accord de la neuvième. }</td> </tr> </table>				8.	Fa	{ Son grave de l'Accord de la neuvième. }
8.						
Fa						
{ Son grave de l'Accord de la neuvième. }						

Pour avoir les raisons de l'*accord de la onzième*, il faut tripler les nombres de celles-cy, où 20. donnera le son grave de ce dernier accord, ainsi { 20. 30. 36. 45. 54. }
{ Ré, La, Ut, Mi, Sol. }

Remarquez icy que dans l'*accord de la seconde*, la raison de cette *seconde* se trouve entre 18. & 20. au lieu que dans l'*accord de la neuvième*, on trouve la raison de ce dernier intervalle entre 8. & 18. & non pas celle de la *seconde* entre 8. & 9. de même que dans les *accords de seconde*, & de *petite Sixte*, l'on trouve la raison de la *Quarte* entre 15. & 20. au lieu que dans l'*accord de la onzième*, on trouve la raison de ce dernier intervalle entre 20. & 54. & non pas celle de la *Quarte* entre 20. & 27. pouvant faire encore les mêmes remarques dans les accords de la *petite Sixte* du *Triton*, de la *Quinte-superflüe*, & de la *septième-superflüe* de l'Art. III. pourvû que l'on se souviene que les raisons de 8. à 9. ou de 9. à 10. nous donnent également une *seconde*, de même que celles de 3. à 4. ou de 20. à 27. nous

40 TRAITÉ DE L'HARMONIE,
 donnent également une *Quarte* ; qu'ainsi la raison de la *neuvième*
 doit se trouver entre 4. & 9. ou entre 8. & 18. & celle de la *onzième*
 entre 3. & 8. ou entre 20. & 27. car 8. 18 & 20. 54. sont
 en même raison que 4. 9. & 10. 27.

ARTICLE CINQUIÈME.

*De l'Accord de la septième, composé de l'addition d'une Tierce-
 majeure à l'Accord parfait majeure & de ses dérivez.*

Cet accord est accidentel, & tire son origine de la *Modulation* ;
 l'on remarque même que la *neuvième* y est presque toujours sous-
 entenduë ; car celle qu'on y ajoûte à l'aigu, est bien moins dure que
 lorsque pour la former, on ajoûte icy un son grave au dessous du
 son fondamental de cet *accord de septième*, comme cela se doit natu-
 rellement, selon l'explication que nous en donnons au deuxième
 Livre ; ce qui suit de ce que nous avons remarqué au Chap. pré-
 cédent, que la *Tierce majeure* ajoûteë à l'aigu d'un *accord parfait*, ne
 rendoit pas un effet aussi bon, que lorsqu'on y ajoûte la *Tierce mi-
 neure* ; cependant cet *accord de septième* doit être reçu au nombre des
 fondamentaux, par rapport à la *Modulation*, les accords qui pro-
 viennent de son *renversement* portant le même nom de ceux qui
 sont dans l'Art. précédent.

DÉMONSTRATION,

$\left. \begin{array}{l} 18 \\ \text{Ré} \\ \text{Son aigu de l'Ac-} \\ \text{cord de la neuvième.} \\ 8. \quad 10. \quad 12. \quad 15. \\ \text{Ut, Mi, Sol, Si,} \\ \text{Accord fondamental} \\ \text{de la Septième.} \end{array} \right\}$	$\left. \begin{array}{l} 10. \quad 12. \quad 15. \quad 16. \\ \text{Mi, Sol, Si, Ut.} \\ \text{Accord de la} \\ \text{grande Sixte.} \end{array} \right\}$	$\left. \begin{array}{l} 12. \quad 15. \quad 16. \quad 20. \\ \text{Sol, Si, Ut, Mi.} \\ \text{Accord de la} \\ \text{petite Sixte.} \end{array} \right\}$	$\left. \begin{array}{l} 15. \quad 16. \quad 20. \quad 24. \\ \text{Si, Ut, Mi, Sol.} \\ \text{Accord de la Seconde.} \end{array} \right\}$
---	--	--	---

L'on peut trouver encore le son grave de la *neuvième* à 20. en
 triplant ces raisons, ainsi $\left. \begin{array}{l} 20. \quad 24. \quad 30. \quad 36. \quad 45. \\ \text{La, Ut, Mi, Sol, Si.} \end{array} \right\}$ mais l'on

sont assez que cet accord est bien moins supportable de cette façon,
 que lorsqu'on ajoûte la *Tierce mineure* à l'aigu ; & cette dernière ad-
 dition contre nature, doit nous convaincre de l'imperfection de
 cet *accord de septième* ; car de la manière dont il est disposé en y
 ajoûtant le son aigu de la *neuvième*, le grave devient pour lors
 surnuméraire, comme cela paroît par les quarez de l'Art III. où
 les sons qu'ils contiennent peuvent se *renverser* entr'eux, pendant
 que

que le grave de la *neuvième*, ou de la *Quinte-superflüe*, ne peut profiter de ce *renversement* : aussi l'on peut s'appercevoir que ces notes

8. 10. 12. 15. 18.
 Ut, Mi, Sol, Si, Ré, nous représentent l'accord de la *neuvième* de

l'Art. précédent, puisque Ut, Mi, Sol, Si, Ré, ou Fa, La, Ut, Mi, Sol, ne composent qu'un même accord : de plus, la *onzième* ne peut se trouver ici qu'en occupant les raisons de ce dernier accord de *Septième*, (seconde preuve de son imperfection) où 45. donnera le Son grave,

45. 64. 80. 96. 120.
 ainsi Si, Fa, La, Ut, Mi.

ARTICLE SIXIÈME.

De l'Accord de la *Septième*, composé de l'addition d'une *Tierce mineure* au dessous de l'Accord parfait mineur, & de ses dérivez.

La difference de cet Accord à celui de l'Art. III. ne consiste que dans la transposition d'une *Tierce majeure* du grave à l'aigu, & les *Tierces mineures* qui y dominent, le rendent plus supportable que le précédent ; cependant nous n'en distinguons pas les dérivez par des noms differens, parce qu'il naît encore de la *Modulation*.

DEMONSTRATION.

25. 30. 36. 45. Mi, Sol, Si ♯, Ré. Accord fondamental de la <i>Septième</i> .	30. 36. 45. 50. Sol, Si ♯, Ré, Mi. Accord de grande Sixte.	36. 45. 50. 60. Si ♯, Ré, Mi, Sol. Accord de petite Sixte.	45. 50. 60. 72. Ré, Mi, Sol, Si ♯. Accord de <i>Seconda</i> .
--	---	---	---

20
 Ut
 Son grave de l'Accord de la *Neuvième*.

Nous trouverons le Son grave de la *onzième* à 50, en triplant ces raisons, ainsi { 50. 75. 90. 108. 135. }
 { La, Mi, Sol, Si ♯, Ré. }

ARTICLE SEPTIÈME.

De l'Accord de la *Septième-diminuée*, composé de l'addition d'une *Tierce mineure* à la *fausse-Quinte* divisée harmoniquement, & de ses dérivez.

Quoique cet accord se forme d'une *Quatrième* proportionnelle ajoutée à la *fausse-Quinte* divisée harmoniquement (comme nous l'avons remarqué au Chap. précédent) nous ne pouvons pas tirer un accord d'un autre qui n'est ny parfait ny complet ; & nous en devons chercher le principe ailleurs.

La *Quinte* que nous tenons des premières divisions de la corde, est l'origine de tous les accords ; celui qui en est formé le premier, conserve également sa perfection, soit que l'on divise cette *Quinte* par la *Tierce majeure* au grave, soit qu'on la divise par la *Tierce mineure* au grave : les accords de *Septième* qui en proviennent, sont également fondamentaux, quoique la *fausse-Quinte* regne dans l'un à l'aigu, & dans l'autre au grave ; leur division par *Tierces* suffisant pour nous prévenir en leur faveur, ceux, même qui sont composez de l'addition d'une *Tierce mineure*, sont plus agreables que ceux qui sont composez de l'addition d'une *Tierce majeure* ; d'où vient que la *fausse-Quinte* ne détruit pas le fondement, au lieu que la *Quinte-superflüe* ne peut être employée qu'en le *supposant* ; l'Harmonic ne recevant le son grave de cet intervalle que comme un son furnumeraire, que l'oreille tolere en faveur du principe qui subsiste dans le reste de l'accord. Or ces observations doivent nous engager à pousser plus loin l'addition de ces *Tierces mineures* : car après avoir trouvé l'*Accord parfait*, nous luy avons ajouté une *Quatrième*, & même une *Cinquième* proportionnelle, jusqu'à ce que nous ayons senti que l'on ne pouvoit excéder ces additions, sans offenser l'oreille ; si elle souffre donc encore l'union de trois *Tierces mineures*, quoique la *Quinte*, qui est le principe de tous les accords, n'y subsiste plus, nous devons chercher la raison qui rend cet accord tolérable, malgré son imperfection.

1°. Cet accord est toujours divisé par *Tierces*, de quelque façon que l'on dispose les Sons, dont il est composé, à l'exception d'un nouvel intervalle introduit par le renversement, qui est celui de la *Seconde-superflüe*, quoiqu'il ne differe de la *Tierce mineure* que d'un *dieze mineur*, ou d'un *Semi-ton moindre*, & qu'il excède la *Tierce diminuée* de la raison de 15552. à 15625 : ce qui prouve que l'oreille peut n'en être point offensée, en ce qu'il approche beaucoup de la *Tierce*.

2°. Cet accord est renfermé dans l'étenduë de l'*Octave*, & peut par conséquent se renverser.

3°. Si nous prenons l'*accord de la Septième* de l'Art. III. & que nous en transposions le Son grave & fondamental un *Semi-ton* plus haut, nous en formerons l'accord en question ; où l'on remarquera que la transposition de ce Son grave change seulement une *Tierce majeure* en *mineure* ; comme par exemple, de ces Nottes *Ut, Mi, Sol, Si* ♯, qui composent nôtre *accord de Septième*, nous formerons celui de la *Septième diminuée*, en portant *Ut* à son *dieze*, ainsi *Ut* ♯, *Mi, Sol, Si* ♯, dont le renversement nous donnera l'*accord de la Seconde-superflüe*, ainsi *Si* ♯, *Ut* ♯, *Mi, Sol* : ou bien, si nous nous servons des

Notes contenues dans les quarez de nôtre premier accord de *Septième*, nous en formerons les mêmes accords, en portant la Note *La* sur celle de *Six*: & cette difference de la *Tierce majeure* à la *mineure*, qui n'altère point la perfection de l'*Accord parfait*, parce qu'elle ne s'y apperçoit, à la verité, que dans le Son moyen, pourroit bien nous faire recevoir cet accord de la *Septième-diminuée*, sur le fondement n'y étoit pour lors détruit par la transposition du Son grave: de sorte qu'il faut absolument que ce Son grave & fondamental puisse être sous-entendu dans le Son qu'on luy subroge icy, pour que le principe subsiste: la preuve en est évidente dans les regles que nous établissons là-dessus, comme on le verra dans la suite.

Pour distinguer ce dernier accord, & ses dérivez de celui dont ils tirent leur origine, nous les appellerons, *empruntez*; en ce qu'ils empruntent leur perfection d'un Son qui n'y paroît point.

L'on trouvera dans la Démonstration suivante les mêmes accords que ceux qui sont contenus dans la Démonstration de l'Art. III; ces accords portant le même nom de part & d'autre, excepté qu'on ajoûte à ceux-cy le nom du nouvel Intervale introduit par la transposition du Son fondamental; & que cet intervalle occupant les extremités des accords de la *Septième-diminuée*, & de la *Seconde-superflue*, on ne distingue ces derniers que par ces seuls noms.

Les accords de *fausse-Quinte*, *petite Sixte*, *Triton*, *Quinte-superflue*, & *Septième-superflue*, ont un Son grave commun dans chaque Démonstration; & l'on ne trouvera par tout de difference que dans la transposition du Son *La*, en celui de *Si*; n'y ayant aucun de ces derniers accords qui puisse être pris pour fondamental, puisqu'ils empruntent leur fondement d'ailleurs.

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

$\left\{ \begin{array}{l} 108. 125. 150. 180. \\ \text{Si } \sharp, \text{Ut } \ast, \text{Mi}, \text{Sol.} \\ \text{Accord de la Seconde-} \\ \text{superflue.} \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} 126. 150. 180. 216. \\ \text{Ut } \ast, \text{Mi}, \text{Sol}, \text{Si } \sharp. \\ \text{Accord de la Septième-} \\ \text{diminuée.} \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} 75. 90. \text{ ou } 108. 125. \\ 150. 180. 216. 250. \\ \text{Mi}, \text{Sol}, \text{Si } \sharp, \text{Ut } \ast, \\ \text{Accord de la petite} \\ \text{Sixte avec la fausse-} \\ \text{Quinte.} \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} 90. 108. \text{ ou } 125. 150. \\ 180. 216. 250. 300. \\ \text{Sol}, \text{Si } \sharp, \text{Ut}, \ast, \text{Mi.} \\ \text{Accord du Triton,} \\ \text{avec la Tierce mineure.} \end{array} \right.$
---	---	---	--

80
Fa

$\left\{ \begin{array}{l} \text{Son grave de l'Accord} \\ \text{de la Quinte-superflue} \\ \text{avec la Quarte.} \end{array} \right.$

L'on trouvera le Son grave de l'accord de la *Septième-superflue* avec la *Sixte-mineure* à 200, en triplant les raisons de l'accord de la *Seconde-superflue*,

ainsi - - $\left\{ \begin{array}{l} 200. 324. 375. 450. 540. \\ \text{Ré}, \text{Si } \sharp, \text{Ut } \ast, \text{Mi}, \text{Sol.} \end{array} \right.$

Quoique l'accord de la *Septième-diminuée* semble être engendré le premier, par rapport à la *Quatrième ajoûtée*; cependant nous ne

pouvons nous dispenser de faire rapporter nos accords par supposition à celuy de la *Seconde-superflüë*, de même que nous l'avons fait partout ailleurs à l'accord de la *Septième*, afin que la raison de chaque Intervale se trouve dans l'ordre que leur prescrit la division naturelle des accords par Tiercés ; ce qui commence à nous faire appercevoir, que c'est véritablement le Son fondamental de l'accord de la *Septième* qui se prête à celuy qui occupe le grave dans cet accord de la *Seconde-superflüë*, & l'aigu dans l'accord de la *Septième-diminuée* ; Ce principe ne pouvant subsister (comme on doit le sçavoir à present) dans les Sons aigus, que par *renversement*.



CHAPITRE NEUVIÈME.

Remarques sur tous les Accords précédens.

L'On doit être convaincu à présent, que la différence des *Accords parfaits*, & de *Septième* ne consiste que dans la différente situation des *Tierces*, ou bien dans un *renversement* de l'ordre de ces *Tierces*; aussi n'a-t-on jamais distingué ces accords sous d'autres noms; parce que c'est la *Modulation* qui nous oblige à nous servir de certains Sons, dont dépend l'ordre des *Tierces* qui composent tous les accords. La *Modulation* étant donc une fois déterminée par la différence de la *Tierce*, qui occupe le grave dans l'un des deux *Accords parfaits*, l'on ne peut plus se dispenser de conformer les accords à l'ordre des Sons compris dans l'*Octave* du Son fondamental de l'un de ces *Accords parfaits*. Mais malgré la force de l'*Accord parfait* dans la *Modulation*, l'*accord de la Septième* de l'Art-III. en est indépendant; il est premier dans son espèce, ne change jamais, quelque forme que prenne l'*Accord parfait*, il est seul affecté aux *dominantes*, & la conclusion ne peut se faire sentir parfaitement sans son secours, il est la source de toutes les *dissonances*, la *Tierce majeure* qu'il tient de l'*Accord parfait* dont il dérive, forme toutes les *dissonances majeures*; & la *Tierce mineure*, qu'on ajoûte à cet *Accord parfait* pour en composer celui-cy, forme toutes les *dissonances mineures*: De plus, après avoir engendré plusieurs accords par son *renversement*, ou par l'addition d'un nouveau Son grave, qui suppose celui qui en est le fondement, il en engendre encore une même quantité, en cédant son fondement à un autre Son, sans que la place qu'il doit occuper puisse être altérée en aucune façon: au lieu que les autres *accords de Septième* tiennent de ce premier, tout ce qu'ils ont de parfait, ils n'ont en partage que la *dissonance mineure*, & c'est la *Modulation* qui leur fixe le lieu qu'ils doivent occuper: De-là vient que tous les dérivez de ce premier *accord dissonant*, se distinguent par un nom qui ne convient qu'à eux seuls; au lieu que les dérivez des autres *accords de Septième* ont un nom commun, parce qu'ils ne déterminent rien, & qu'ils sont déterminés par la *Modulation*.

De tout ce que nous avons remarqué dans le contenu de ce Chapitre, nous devons conclure qu'il n'y a dans l'Harmonie que deux *Accords*, qui sont le *Parfait*, & celui de la *Septième*, & qu'il n'y a non plus que deux *Dissonances*, qui sont la *majeure*; & la *mineure*, comme toute la suite nous le prouvera clairement.

Pour ce qui est de la nature & des proprietéz de chaque Intervale, & de chaque Accord, cela est réservé pour le second Livre.

CHAPITRE DIXIÈME.

Remarques sur les différentes raisons que l'on peut donner à un même Accord.

IL faut remarquer que nous avons conformé les raisons des Accords, à celles des Intervalles contenus entre les Nottes qui composent chaque accord ; de sorte qu'un même intervalle pouvant nous être donné sous deux raisons différentes, il n'y a point de doute que la plûpart des accords précédens ne puissent participer de cette différence, en prenant ces mêmes accords sur d'autres Nottes que sur celles dont nous nous sommes servis : Voyez cy-devant le Systême Chromatique, Chap. V. pag. 28. Mais, ces différentes raisons ne nous donneront pas de nouveaux accords : la *Quinte* entre 27. & 40. est la même qu'entre 2. & 3. ainsi des autres ; la différence de ces deux raisons, qui est insensible à l'oreille, ne provenant que de la différente disposition des *Tons* & des *Semi-tons* qui les composent ; & le nom des Nottes doit être indifférent dans cette conjoncture, ne nous en étant servis, que pour donner une intelligence plus parfaite du tout.



C H A P I T R E O N Z I È M E.

La maniere de pouvoir rapporter aux Vibrations , & aux Multiplications des longueurs , les raisons données sur les Divisions.

QUe dans la corde proposée, l'on prenne à part les longueurs qui resulteront de chaque division, depuis le nombre, jusqu'au bout de la corde en tirant à droite, pour les disposer de façon que l'on puisse distinguer les Vibrations (supposant que les cordes n'auront d'autre différence entr'elles que dans leurs longueurs) l'on trouvera que les raisons des Vibrations seront conformes à celles des divisions : L'on pourra ensuite diviser une corde en autant de parties qu'il est nécessaire, pour en avoir les raisons des dissonances, où l'on trouvera toujours la même conformité. *Voyez cy-devant, Chap. III. Art. VI. page 15.*

Pour avoir les raisons des longueurs, il n'y a qu'à prendre à part les deux longueurs qui proviendront de deux différentes divisions, pour donner à chacune une mesure commune par le moyen d'un compas; & l'on trouvera que chaque longueur contiendra autant de fois la mesure commune, que les nombres qui marquent les divisions contiendront d'unités, avec cette différence, que la comparaison en sera renversée; je m'explique, si l'on compare ensemble les longueurs qui resulteront des divisions marquées par les nombres 2. & 3. l'on trouvera que la corde 2. contiendra trois fois la mesure, & que la corde 3. ne la contiendra que deux fois; ainsi nous comparons d'un côté 2. à 3. & de l'autre 3. à 2. ce qui seroit la même chose, si le premier nombre de chaque raison ne nous représentoit pas le Son le plus grave; cependant il n'y aura qu'à renverser de cette sorte telle raison que l'on s'imaginera dans les divisions, pour la faire rapporter aux longueurs; mais ce qui nous paroît icy très facile dans la comparaison de deux Sons, devient plus embarrassant à mesure que le nombre en augmente; parce que dans l'Harmonie, de même que dans une quantité continüe, il faut que les sons ou les termes moyens se rapportent à chaque extrême; de sorte que nous ne trouverons pas dans 4. 3. 2, ce que nous trouvons dans 2. 3. 4. en ce que l'Intervale engendré de la comparaison de 2. à 3 qui est icy le premier, se trouve au contraire le dernier de l'autre côté, & c'est ce qui nous oblige de renverser nôtre proportion Arithmétique (comme nous l'avons dit ailleurs) en multipliant les deux extrêmes par ce moyen, & ensuite l'un des extrêmes par l'autre,

pour rendre à ces Intervales leur ordre naturel par les nombres 12. 8. 6: En un mot, si l'Harmonie la plus parfaite que l'union des consonances puisse produire, nous est renduë dans les divisions par ces nombres 1. 2. 3. 4. 5. 6. 8. elle ne peut nous être renduë dans la multiplication des longueurs, que par ces nombres 120. 60. 30. 24. 20. 15. c'est pourquoi cecy demande plus d'attention que le reste.

L'on pourroit se servir de cette mesure commune pour trouver sur le champ les raisons des intervalles, compris dans les longueurs prises à gauche de la corde proposée, ou bien sur le renversement que nous venons de remarquer; il n'y a qu'à dire, si la corde 3. comparée à la corde 1. contient 1. dans l'une de ses parties, elle contiendra 2. dans ses deux autres parties, & la corde 1. comparée à 3. doit par conséquent contenir 3. ainsi je vois que ces longueurs prises à gauche, me donnent la *Quinte*, dont la raison est comme 2. à 3. Si je compare ensuite la corde 3. à la corde 2. 3. contenant 2. dans l'une de ses parties, elle contiendra 4. dans les deux autres; & 2. contenant 3. dans l'une, contiendra également 3. dans l'autre; si bien que les longueurs prises à gauche, nous donneront la raison de la *Quarte* entre 3. & 4. Pareillement, si la corde 3. comparée à la corde 4. contient 4. dans l'une de ses parties, elle contiendra 8 dans ses deux autres parties; & si la corde 4 comparée à la corde 3. contient 3. dans l'une de ses parties, elle contiendra 9 dans ses trois autres parties; ainsi je vois que la raison du *Ton* qui provient de la différence de la *Quinte* à la *Quarte*, est contenuë dans les nombres 8. 9. selon les divisions, & 9. 8. selon les multiplications; cela ne souffre aucune difficulté, & l'on en peut faire la preuve sur toute sorte d'Intervalles.

FIN DU PREMIER LIVRE.



LIVRE SECOND.

De la nature & de la propriété des Accords, & de tout ce qui peut servir à rendre une Musique parfaite.

CHAPITRE PREMIER.

Du Son fondamental de l'Harmonie, & de sa progression.



OMME nous avons assez fait sentir au premier Livre, Chap. III. Art. I. page 5. ce que c'est que le Son fondamental, & le lieu qu'il doit occuper dans l'Harmonie; nous nous attacherons principalement ici à en déterminer la progression.

On appelle *Basse*, la partie où regne ce Son fondamental, parce qu'il est toujours le plus grave, & le plus bas; & voici comment * Zarlino s'explique sur ce sujet; *de même que la terre sert de fondement aux autres élemens, de même aussi la Basse a la propriété de soutenir, d'établir & de fortifier les autres parties; de sorte qu'elle est prise pour la base & pour le fondement de l'Harmonie, d'où elle est appelée Basse, comme qui diroit la base & le soutient.* Et après avoir supposé que si la terre venoit à manquer, tout ce bel ordre de la nature tomberoit en ruine, il dit, *pareillement si la Basse venoit à manquer, toute la piece de Musique seroit remplie de dissonances & de confusion; quand donc l'on voudra composer une Basse, il faudra la faire proceder par des mouvemens un peu lents & un peu separez, c'est à dire plus éloignez que ceux des autres parties, afin qu'elles puissent proceder par des mouvemens conjoints, & sur tout la partie qui fait le Dessus, parce que c'est sa propriété, &c.* que l'on confronte ensuite une définition si claire & si juste de cette partie fondamentale de l'Harmonie avec les regles & les exemples de cet Auteur, l'on y trouvera par tout des contradictions qui nous tiennent toujours en doute & en suspend.

Cependant l'on ne peut trop bien établir un principe, sur lequel tout est fondé, & c'est le détruire, que de le perdre un moment de vûë; c'est pourquoy sans nous écarter du principe qui vient d'être

* ZARLINO, Institutioni Harmoniche, terza parte, cap. 58. f. 281, & 282.

proposé, nous y joindrons encore pour l'affermir, celui de la corde entiere, qui renferme dans ses premieres divisions, des consonances qui toutes ensemble forment une Harmonie parfaite; de sorte que si nous pouvons donner une progression à la partie que nous represente cette corde entiere, ce ne peut être qu'en la faisant proceder par ces intervalles consonans que nous rendent les premieres divisions de cette corde, ainsi chaque Son s'accordera toujours avec celui qui l'aura précédé, & chacun pouvant porter à son tour un accord pareil à celui que nous avons reçu de ces premieres divisions, nous representera sans difficulté la corde entiere qui est le principe & le fondement de cet accord; & c'est ainsi que nous pouvons définir la proposition de Zarlino à l'égard des intervalles separez, par lesquels il dit, que la Basse doit proceder, puisqu'ils ne peuvent être consonans qu'ils ne soient separez; s'il dit encore qu'ils doivent être lents, ce n'est que par rapport à ceux des autres parties, qui doivent être diatoniques, puisque de cette maniere ces parties superieures peuvent faire plusieurs mouvemens, pour passer d'une consonance à l'autre, pendant que la Basse n'en fera qu'un; quoique dans l'établissement de nos regles, nous faisons proceder chaque partie par des mouvemens égaux pour rendre d'abord les choses plus simples & plus claires, il ne faut point confondre l'Octave dans la progression que nous venons de déterminer à la Basse, puisqu'il n'importe que le Son fondamental soit plus ou moins élevé de plusieurs Octaves, pourvu qu'il se trouve toujours au dessous des autres parties; mais on doit regarder d'abord la Quinte comme l'intervalle qui luy convienne le mieux: En effet on n'entend jamais de cadences finales ou de conclusions de chants, que cette progression n'en soit le premier objet, il n'y a qu'à consulter pour cela ceux qui sont un peu sensibles à l'Harmonie, ils n'entendent jamais une conclusion de chant, de quelque façon que ce soit, qu'ils ne se sentent forcez de faire proceder la Basse par cet intervalle, & ce que nous disons de la Quinte doit s'entendre aussi de la Quarte qui la represente toujours, où l'on remarque que ceux qui ont la voix assez basse descendent naturellement d'une Quinte dans ces sortes de conclusions, au lieu que ceux qui ne le peuvent, montent d'une Quarte; preuve évidente de la force de l'Octave qui se represente toujours dans l'un des Sons qui la forment, & du rapport de la Quarte à la Quinte qui proviennent de sa division, où la Quinte est toujours preferée si-tôt que la voix nous le permet, & qui n'est cependant point détruite en luy supposant la Quarte; ensuite pour tenir l'Auditeur dans une suspension agréable, comme la Quinte est composée de deux Tierces, l'on peut

faire proceder la Basse par une ou plusieurs Tierces ; & par consequent par les Sixtes qui representent ces Tierces , reservant toutes les cadences à la Quinte seule , & à la Quarte qui la represente ; de sorte que toute la progression de la Basse fondamentale doit être renfermée dans ces consonances ; & si la dissonance nous oblige quelquefois à ne faire monter cette Basse que d'un Ton ou d'un semi-Ton , outre que cela provient d'une licence introduite par la *cadence rompuë* dont nous parlerons dans la suite ; l'on peut remarquer que ce Ton ou ce semi-Ton en montant , & non pas en descendant, sont renversez de la Septième qui se fait entendre pour lors entre les deux Sons qui forment ce Ton ou ce semi-Ton ; & l'on vera même dans le troisième Livre , Chap. XI. qu'à l'exception de la cadence rompuë , la progression de la Tierce & de la Quarte peut y être sous-entenduë.

L'on doit être prévenu en faveur de ce principe , s'il peut se soutenir par tout ; aussi ne l'a-t-on pas avancé , sans être certain du succès.



CHAPITRE SECOND.

Des Accords affectez aux Sons fondamentaux, & de leur progression.

Les Sons, ou plutôt les intervalles affectez à la progression de la Basse fondamentale, doivent aussi l'accompagner par tout dans les parties qui s'unissent avec elle, mais avec une certaine discretion, que nous n'imposons point à la progression de la Basse qui en est le guide: En un mot, l'Accord parfait étant le premier & le seul qui se forme de la division de la corde, doit être aussi le seul qui convienne à chaque Son de cette Basse fondamentale; & si l'accord de la Septième ne peut en être excepté, ce n'est pas à dire que la Tierce ajoutée à un accord parfait, dont celui de la Septième est formé, ne pût être retranchée des accords, sans alterer pour cela la perfection de l'Harmonie; mais la diversité que cet accord y cause en y introduisant une certaine amertume, qui relève en même temps la douceur de l'accord parfait, doit nous le faire souhaiter, bien loin de le rejeter, ne pouvant nous dispenser pour lors de la mettre au nombre des accords fondamentaux, puisqu'il ne détruit point le principe qui subsiste toujours dans le Son grave de l'Accord parfait.

Pour ce qui regarde d'ailleurs la progression des parties qui contiennent chacune un Son de ces accords, Zarlín nous a déjà fait remarquer qu'elle devoit être diatonique; & cette sujétion luy vient de la progression consonante de la Basse fondamentale; aussi pour peu que l'on connoisse la distance des Intervalles, l'on se sent porté comme mal-gré soy, à donner à ces parties supérieures cette progression diatonique, d'où se forme une suite agréable d'accords, sans que l'on soit obligé d'avoir recours à aucune autre règle, la nature ayant pris soin d'elle-même de nous conduire à la perfection qui luy convient. Voyez cy-après les Chap. XIX. XX. XXIV. & XXV. Et dans le troisième Livre, Chap. IV. & VI.

Il est bien vray, que lorsqu'on est une fois instruit de ces progressions fixées à chaque partie, l'on est libre de donner à l'une la progression qui convient à l'autre; mais c'est en se réglant toujours sur cette première disposition, & sur cette première suite des Accords fondamentaux, sur tout à l'égard de la Septième, que l'oreille ne reçoit que sous ces conditions; sa progression ne pouvant être que diatonique depuis le Son qui la précède, jusqu'à celui qui la

fuit ; encore faut-il que ces Sons soient consonans , ce qui s'apperçoit dans l'acte d'une *cadence parfaite* , dont on peut même tirer une preuve à l'égard du lieu que doit occuper cette dissonance dans l'Harmonie , en ce que des deux Sons de la Basse qui nous préparent à une conclusion de chant , celui qui la termine étant sans doute le principal , puisque ce Son final est aussi celui par lequel on commence toute la piece de Musique , étant fondée sur luy , il paroît en quelque façon naturel , que le Son qui le précède en soit distingué par quelque chose qui le rende moins parfait : Car si chacun de ces Sons portoit un accord parfait , l'on peut dire que l'ame n'ayant plus rien à desirer après un tel accord , seroit comme incertaine du choix qu'elle auroit à faire de l'un de ces deux Sons pour son repos , & il semble que la dissonance soit nécessaire icy , pour faire souhaiter avec plus d'ardeur par sa dureté , le repos qui la suit ; l'on sent même que la nature s'y interesse , par le choix indispensable que l'on doit faire de la *Tierce* , qui est la seule consonance qui puisse nous dédommager de la dureté de la dissonance ; & cette *Tierce* mal-gré son imperfection , devient l'unique objet de nos desirs après la dissonance , rendant par ce moyen de nouvelles graces à l'Accord parfait : C'est de-là que la regle de sauver les dissonances a été établie ; mais ceux qui n'ont pû sentir qu'il n'y avoit qu'une dissonance mineure , n'ont pû s'imaginer par consequent , qu'il n'y eût qu'une consonance pour la sauver ; c'est cependant une verité dont il ne sera pas permis de douter dans la suite.



CHAPITRE TROISIÈME.

De la nature & de la propriété de l'Octave.

L'Octave qui renferme tous les Sons qui peuvent composer entr'eux des accords fondamentaux , peut y être ajoutée pour en augmenter la perfection: Sans elle, l'Accord parfait & ses dérivez subsistent toujourns; mais avec elle, ils deviennent plus brillans, en ce que les accords naturels & renversez s'y font entendre en même temps: Dans les Pieces à quatre parties l'on ne peut se dispenser de s'en servir, & dans celles à cinq parties, elle s'accorde parfaitement avec les Sons de l'Accord fondamental de la Septième; en un mot, elle peut-être toujourns jointe aux accords, où il ne se trouve qu'une dissonance mineure; sa progression qui doit être diatonique dans les parties superieures, s'affujettit facilement aux regles; d'ailleurs elle détermine la modulation, comme nous le verrons dans la suite.

CHAPITRE QUATRIÈME.

De la nature & de la propriété de la Quinte & de la Quarte.

LA Quinte est le premier objet de tous les accords; c'est à dire, qu'un accord ne peut subsister sans elle ou sans la Quarte qui la représente; nous avons déjà remarqué les propriétés de ces deux intervalles dans la progression de la Basse; & à l'égard des autres parties, leur progression y est à peu-près la même que celle de l'Octave.

CHAPITRE CINQUIÈME.

De la Cadence parfaite, où la nature & la propriété de tous les intervalles se rencontrent.

L'On appelle *Cadence parfaite*, une certaine conclusion de chant, qui satisfait de façon, que l'on n'a plus rien à desirer après une telle Cadence. Nous devons avoir déjà une idée de cette cadence, par le contenu des deux premiers Chapitres, tant à l'égard de la progression de la Basse en descendant de Quinte, ou en montant

de Quarte, que des accords dont elle est composée, qui font le Parfait, & celuy de la Septième; mais sa perfection ne se borne pas-là, & l'on y trouve encore que la progression de tous les intervalles y est déterminée par celle des Tierces qui dominent dans les accords, à l'exception de l'Octave & de la Quinte, qui ont été engendrées les premières, & qui ont par conséquent une progression indépendante.

Si nous avons regardé la Quinte comme le premier objet de tous les accords, nous ne devons pas moins attribuer cette qualité aux Tierces, dont elle est composée: l'Octave après avoir engendré la Quinte par sa division, se repose sur elle pour la construction de tous les accords; la Quinte aussi après avoir engendré les Tierces par sa division, se repose sur elles pour la progression des autres intervalles qui suivent en tout la nature & la propriété de ces Tierces; de sorte que la Tierce majeure étant naturellement vive & gaye, tout ce qui est majeur ou superflu doit avoir cette propriété; & la Tierce mineure étant naturellement tendre & triste, tout ce qui est mineur, ou diminué doit suivre également cette propriété. A l'égard de la progression de ces Tierces: Zarlin dit, * *que leur extrémité aiment naturellement à se porter vers la partie qui approche le plus de leur être; de sorte que la majeure souhaite de devenir majeure, c'est à dire de monter, & la mineure de descendre, comme cela est évident à tous les habils Mucifsiens qui ont un juste discernement, parce que la progression qui se fait dans la partie supérieure est d'un semi-Ton: Semi-Ton qui est le sel. (Si je puis m'exprimer ainsi) l'ornement & l'occasion de la belle Harmonie, & de la bonne modulation, laquelle modulation sans son secours seroit presque insupportable.* De ces deux progressions différentes, nous tirons celles de tous les intervalles qui peuvent être distinguez en majeurs, superflus, mineurs & diminués; & ce doit être pour nous une règle générale, que tout ce qui est majeur ou superflu doit monter, & que tout ce qui est mineur ou diminué doit descendre.

Ce semi-Ton auquel la progression de tous les intervalles doit se conformer, & qu'il semble que Zarlin propose pour règle générale, est en effet le seul qui convienne aux intervalles majeurs ou superflus; mais les mineurs & les diminués peuvent descendre aussi d'un Ton, conformément à la modulation, & il est assez extraordinaire que Zarlin, après avoir parlé avec tant de succès de ce semi-Ton, l'ait abandonné aux endroits où il se fait sentir le mieux; car si l'on remarque dans le Système parfait, que ce semi-Ton se trouve entre l'Octave & le Son qui la précède en montant, que c'est sur cette

* Terza parte, cap. 10. f. 182. cap. 38. f. 219. & 220.

Octave que le repos se détermine , & qu'on ne peut y arriver en montant diatoniquement que par ce semi-Ton ; l'on verra que ce Son précurseur de l'Octave ne doit pas avoir moins de part dans l'Harmonie que cette Octave même , puisqu'il faut passer à l'un pour arriver à l'autre. Cependant , quoique Zarlín n'ait pû s'empêcher de dire , *qu'il falloit monter de la Tierce majeure & de la Sixte majeure à l'Octave* (règle qui ne peut provenir que de la remarque que nous venons de faire) il oublie que le Triton doit participer de cette même règle , il n'en parle qu'en passant , & n'en fait aucune mention dans la Cadence parfaite ; les autres dissonances majeures ou superflües , qui proviennent de cette Tierce majeure , toujours formée de ce Son précurseur de l'Octave , sont encore moins dignes de son attention , & tout ce qui peut conformer sa progression sans aucune restriction au semi-Ton qu'il propose , est justement ce dont il parle le moins ; il est donc à propos de faire voir son aveuglement , par un exemple de la Cadence parfaite , où ce Son précurseur de l'Octave forme une Tierce majeure , d'où dérivent toutes les dissonances majeures qui doivent monter d'un semi-Ton sur cette Octave.

On appelle *Dominante* , la première des deux Notes qui dans la Basse , forment la cadence parfaite , parce qu'elle doit précéder toujours la Note finale , & par conséquent la domine.

La Septième qui provient d'une Tierce mineure ajoutée à son accord parfait , forme non seulement une dissonance avec elle , mais encore avec la Tierce majeure ; de sorte que cette Tierce devient dissonante par rapport à cette Septième ; la première étant l'origine de toutes les dissonances majeures ; & l'autre celle de toutes les mineures , sans aucune exception.

On appelle *Note tonique* , celle qui termine la Cadence parfaite , en ce que c'est par elle que l'on commence & que l'on finit , & que c'est dans l'étendue de son Octave que se détermine toute la modulation.

On appelle *Note sensible* , ce Son précurseur de l'Octave qui forme toutes les dissonances majeures , parce que l'on n'entend jamais l'une de ces dissonances majeures , que l'on ne sente que la Note tonique , où son Octave doivent suivre immédiatement après ; c'est pourquoy ce nom convient assez au Son qui fait sentir celui qui est l'objet de toute la modulation.



EXEMPLES.

The image displays two musical examples of chord inversions, each consisting of five staves. The left example is for the major mode, and the right is for the minor mode. Both examples show a progression from a triad to a dyad and back to a triad, with various intervals and parts labeled.

Left Example (Major Mode):

- Staff 1: Octave. A. Quinte.
- Staff 2: Septième.
- Staff 3: ou Dissonance mineure.
- Staff 4: Note sensible, Tierce majeure.
- Staff 5: ou Dissonance majeure. Quinte. Octave.
- Staff 6: Dominante. Note tonique.
- Staff 7: Basse fondamentale.

Right Example (Minor Mode):

- Staff 1: A.
- Staff 2: Diff. min. Tierce mineure.
- Staff 3: Diff. maj. Octave.
- Staff 4: Basse fondamentale.

Both examples conclude with the text: "Cadence parfaite dans le Mode majeur." (left) and "Cadence parfaite dans le Mode mineur." (right).

Après avoir remarqué l'uniformité de ces deux Exemples, à l'exception de la Dissonance mineure qui d'un côté ne descend que d'un semi-Ton, & de l'autre descend d'un Ton, pendant que la Dissonance majeure monte toujours d'un semi-Ton de la Tierce majeure à l'Octave; si l'on retranche la Basse fondamentale, & que l'on mette alternativement à sa place l'une des autres parties, l'on trouvera tous les Accords renversez de ceux-cy, dont l'Harmonie sera toujours bonne, parce que si la Basse fondamentale en est retranchée, elle y est toujours sous-entenduë; & les différentes Dissonances qui s'y feront entendre, par rapport à la différente situation de ces parties, suivront indispensablement la progression qui leur est déterminée dans les premiers Accords; la majeure montera toujours d'un semi-Ton sur la Note tonique ou sur son Octave, & la mineure descendra toujours sur la Tierce majeure ou mineure de cette Note tonique; rien n'est plus évident, * & Zarlín même nous en fournit la preuve dans ses Exemples de la fausse-Quinte & du Triton, dont il fait remarquer le renversement sans y songer.

* Terza parte, cap. 61, f. 293.

Exemple de Zarlín , auquel nous ajoûtons la Basse fondamentale.

The image shows a musical score with four staves. The top staff is labeled 'Canto' and has notes with diamond-shaped ornaments. The second staff is 'Tenore', the third is 'Basso', and the bottom is 'Basse fondamentale'. Above the Canto staff, there are letters 'A' and 'B' marking specific points. Above the Tenore staff, there is a '4x' and 'A' below. Above the Basso staff, there is a '7-6x' and '7-6x' below. Above the Basse fondamentale staff, there are '7-7' and '7-7' below. Two large curved brackets under the bottom staff are labeled 'Cadenca parfaite.'.

Si l'on prend à part les deux parties superieures, l'on y trouvera le Triton marqué par un (A), & la fausse-Quinte par un (B); si on les compare ensuite à la partie qu'il appelle *Basso*, l'on trouvera que le Triton en fait la Sixte majeure, qui monte d'un semi-Ton sur l'Octave; & si on les compare enfin à nôtre Basse fondamentale, l'on trouvera que le Triton en fait la Tierce majeure, & que la fausse-Quinte en fait la Septième, dont la progression est conforme à nôtre regle précédente; de sorte que ces differents Accords nous representent toujours la cadence parfaite, puisque leur progression ne change point, & que le fondement y subsiste toujours, quoique sous-entendu; autrement la Piece de Musique seroit remplie de confusion & de dissonances, * Zarlín le pense quand il le dit, & l'oublie dans l'exécution; s'il dit encore que la progression naturelle *b* de la partie la plus grave dans les cadences parfaites, est de descendre de Quinte; il en donne une Exemple, où la partie superieure monte toujours de la Tierce majeure à l'Octave (A); † dans un autre endroit pendant que cette Tierce majeure de la dominante monte, la Quinte de cette

* Terza parte, cap. 58. f. 282.] [*b* Cap. 5. f. 251.] [† F. 251.]

même Dominante descend aussi sur l'Octave (B)^d & pendant que cette Quinte descend, la Tierce de cette Quinte qui fait la Septième de la Dominante, descend sur la Tierce (C); de sorte que si nous assemblons ces trois différents Exemples, nous y trouverons nôtre cadence complète; & pour cet effet nous prendrons son Exemple du Chap. VI. où nous joindrons les parties qui y manquent ainsi.

The image displays a musical score with several staves. The first two staves are labeled 'Parties ajoutées.' and show a sequence of notes on a treble clef staff. The third staff is labeled 'A' and shows a note with a fermata and a '3' above it. The fourth staff is labeled 'Parte acuta' and 'C', showing notes on a treble clef staff with a '7' and '3' below. The fifth staff is labeled 'Parte grave' and 'B', showing notes on a bass clef staff with a '7' and '8' below. The sixth staff is labeled 'Basse fondamentale ajoutée.' and shows notes on a bass clef staff with a '7' below.

Ce n'est pas-là l'Harmonie que Zarlín sous-entendoit en cet endroit; & il pretendoit apparemment que l'Accord parfait fût entendu sur le second temps de la Ronde qui fait Quinte avec la Basse fondamentale, parce que la Quarte qui frappe sur le premier temps de cette même Ronde est plutôt dissonante que consonante selon

d Cap. 6. f. 254. quatorzième & quinzième Mesures,

luy ; mais comment faire entendre l'Accord parfait de la dernière Ronde qui termine la cadence après celui de l'autre Ronde en question ; si la Tierce mineure de celle-cy qui fait Septième contre la Basse fondamentale descend, quelle progression tiendront la Quinte & l'Octave ? Un habile homme doit toujours chiffrer la Basse, sur tout lorsque ses Exemples ne contiennent que deux parties, afin que l'on puisse en juger sagement ; sinon les conséquences que l'on en tire, peuvent souvent être fausses ; mais peut-être que Zarlín n'a point chiffré ses Basses, crainte d'y faire remarquer des intervalles qu'il vouloit ignorer, & qu'il vouloit apparemment qu'on ignorât aussi. D'ailleurs, si l'Accord parfait doit être entendu sur chacune des deux dernières Notes de la partie qu'il appelle *Grave* ; nos premières remarques que nous avons tirées de son raisonnement même, nous prouvent que cela est contre le fondement de l'Harmonie, puisque la basse ne peut procéder diatoniquement sous des Accords parfaits ; ainsi la Quarte qui se trouve dans cet Exemple doit être consonante, eu égard à la basse fondamentale, avec qui cette Quarte fait Octave ; & si elle étoit dissonante, la cadence parfaite ne pourroit plus se faire sentir sur la dernière Note, & cette cadence seroit pour lors *irreguliere*.

E X E M P L E.

The musical score consists of three staves. The first staff, labeled 'Exemple de Zarlín', shows a melodic line in 4/4 time with notes G4, A4, B4, and C5. The second staff, labeled 'Parties ajoutées', shows a treble clef with notes G4, A4, B4, and C5. The third staff, labeled 'Basse fondamentale', shows a bass clef with notes G3, A3, B3, and C4. Above the notes in the third staff are the numbers 7, 5, 4, 3, indicating intervals. A bracket under the last two notes of the third staff is labeled 'Cadence irreguliere'.

Demandez-nous à présent laquelle des deux cadences Zarlín a voulu employer icy ? c'est apparemment la parfaite, puisque toute sa Piece roule sur le Ton d'*Ut*, au lieu que cette *Cadence irreguliere* est dans celui de *La*, ou de *Ré*, outre qu'il ne fait aucune mention de la cadence irreguliere ; & si elle se rencontre dans ses Exem-

ples , ce n'est que dans une suite d'Accords , où il ne l'a fait pas remarquer.

C'est donc de nôtre premier Exemple que l'on doit tirer toutes les différentes manieres de pratiquer la cadence parfaite , soit à deux , à trois , à quatre , ou à cinq parties ; choisissant telles parties que l'on juge à propos pour les faire entendre ensemble ; & mettant indifféremment au dessous de l'une celles qui se trouvent au dessus , n'y ayant que la Basse fondamentale qui ne puisse naturellement changer de lieu , quoique cela soit libre , lorsque le bon goût nous guide , sur tout pour éviter une conclusion parfaite dans une partie supérieure , pendant que la Basse procede diatoniquement ; ainsi l'on trouve l'Harmonie renfermée dans les deux Accords proposez , qui sont le *Parfait* , & celui de la *Septième* ; toutes nos regles étant fondées sur la progression naturelle à ces deux Accords.

C H A P I T R E S I X I È M E .

De la Cadence rompuë.

SI nous changeons la progression de l'un des Sons compris dans le premier accord d'une *Cadence parfaite* ; il est certain que nous en interrompons la conclusion ; aussi est-ce de cette interruption causée par ce changement de progression , que la *Cadence rompuë* tire son origine.

Cette *Cadence* ne differe pas beaucoup de la *parfaite* , puisque l'une & l'autre sont également composées , ou des mêmes accords ; ou de la même Basse fondamentale ; si les Accords y sont les mêmes , la Basse fondamentale qui dans la *Cadence parfaite* doit descendre de *Quinte* , montera diatoniquement dans celle-cy ; & si la Basse fondamentale est la même dans l'une , & l'autre *Cadence* , l'Accord parfait qui termine la *Cadence parfaite* , sera changée icy en un accord de *Sixte* , où il faut bien remarquer que ces changemens n'ont lieu que dans les Sons consonans , comme dans le Son fondamental , dans son *Octave* ou dans la *Quinte* , & non pas dans ceux qui forment les dissonances ; de sorte que la *Tierce majeure* , l'objet de toutes les dissonances majeures montera toujourns d'un semi-Ton , & la *Septième* , l'objet de toutes les dissonances mineures descendra d'un Ton ou d'un semi-Ton , ce qui s'accorde avec nos regles qui regardent la progression des dissonances , & ce qui ne détruit le fondement que dans un principe , si l'accord parfait ny subsiste plus , la Basse fondamentale nechange point , & si celle-cy change , l'ac-

cord parfait vient à son secours ; mais quoy , cette Sixte que nous supposons à la Quinte , ne forme-t-elle pas un accord dérivé du parfait ; & n'avons nous pas remarqué que la septième introduisoit dans la Basse une progression conforme à son intervalle ; ainsi tout subsiste encore , quoique cette dernière cadence ne puisse être admise que par licence, parce que, où l'accord n'y est plus fondamental, ou la progression de la Basse n'y est plus engendrée des consonances , & la liberté que la dissonance nous donne en ce cas, altere la perfection ; mais cette alteration qui n'a rien de dur, loin de déplaire, ne sert qu'à rendre cette perfection encore plus agréable lorsqu'elle s'offre à nous, après avoir été suspenduë pour quelque temps.

E X E M P L E S.

The image displays two columns of musical examples, each with five staves. The left column is for the major mode, and the right column is for the minor mode. Each example shows a progression of notes with labels for intervals and dissonances.

Left Column (Major Mode):

- Staff 1: Octave. A. Sixtemaj. Dominante. Sixième Note.
- Staff 2: Septième, Dissonance mineure. Tierce maj.
- Staff 3: Tierce maj. Note sensible, Dissonance majeure. Octave.
- Staff 4: Quinte. Octave.
- Staff 5: Dominante. Basse fondamentale. Note tonique.

Right Column (Minor Mode):

- Staff 1: A. Sixte min.
- Staff 2: Diff. min. Tierce min.
- Staff 3: Diff. maj. Octave.
- Staff 4: Basse fondamentale.
- Staff 5: Basse fondamentale.

Bottom Labels:

- Left: Cadence rompuë dans le Mode majeur.
- Right: Cadence rompuë dans le Mode mineur.

Que l'on confronte ces Exemples avec ceux de la Cadence parfaite , on n'y trouvera d'autre difference que celle de la Quinte à la Sixte, dans les parties marquées par un (A) ; que l'on mette ensuite

la partie (A) de ces derniers Exemples au deffous de la Basse fondamentale ; l'on n'y trouvera plus qu'un accord de Septième , & un Parfait , selon nôtre premiere proposition , & c'est de cette maniere que la Cadence rompuë se pratique le plus souvent.

L'on peut renverser toutes ces parties , & en prendre à part 2, 3, ou 4; en se souvenant de n'employer la Basse fondamentale pour le Dessus , qu'autant que le bon goût le permet , & que la *Cadence rompuë* ne peut se faire sentir que dans la transposition de la Quinte à la Sixte , c'est à dire , en mettant la Sixte à la place de la Quinte qui se trouve dans l'Accord parfait qui termine la *Cadence parfaite* , puisque toutes les autres parties sont conformes dans l'une & l'autre Cadences.

Remarquez que lorsque la partie (A) sert de Basse , on entend dans les Accords , l'Octave de la Tierce , preferablement à celle de la Basse , parce que cette Tierce suppose pour lors le veritable Son fondamental , dont la replique ne peut déplaire , au lieu que dans une suite d'Harmonie parfaite , l'Octave de la Tierce preferée à celle du Son fondamental deviendroit defectueuse ; ce n'est pas à dire qu'on ne puisse mettre icy l'Octave de la Basse , au lieu de celle de la Tierce , mais il faut être auparavant bien assuré de ce que l'on fait , parce que cette Octave ne peut guere s'y faire entendre , sans tomber dans des fautes grossieres , où le jugement est pour lors necessaire ; & il ne faut jamais s'écarter du principe , qu'on ne le connoisse à fond.



CHAPITRE SEPTIÈME.

De la Cadence irreguliere.

AU lieu que la *Cadence parfaite* se termine de la dominante à la Notre tonique ; celle-cy au contraire se termine de la Note tonique à sa dominante, d'où nous luy donnons le nom *d'irreguliere*.

L'Accord parfait est seul affecté aux Nottes de la basse fondamentale, dont se forment toutes les Cadences ; mais la même raison qui nous a fait alterer le premier Accord parfait des deux précédentes Cadences par l'addition d'un nouveau Son, d'où provient la dissonance ; ne pourroit-elle pas nous servir aussi à l'égard de celle-cy. Si nous avons prévû que la dissonance convenoit à la premiere Note d'une Cadence ; nous ne croyons pas qu'il faille icy la fuir plutôt que de la chercher, lorsque nous n'avons que cette occasion pour l'employer.

Cette dissonance que nous ajoûterons icy, ne fera point-elle contre le Son fondamental ? ce sera une Sixte qui est consonante, mais qui formera dissonance avec la Quinte de ce Son fondamental ; & s'il semble que nous nous contredisions en cette occasion, vû que nous avons avancé que la septième étoit la source de toutes les dissonances ; l'on verra néanmoins que l'Accord dissonant formé de cette Sixte ajoûtée à l'Accord parfait, n'est autre que celui de la grande Sixte renversée de celui de la Septième. *Voyez Livre premier, Chap. VIII. Art. IV. page 39.*

Il est vray que la dissonance ajoûtée icy ne suivra pas la progression naturelle à la septième, en quoy le terme *d'irregulier* peut luy convenir aussi-bien qu'à la Cadence où elle a lieu ; mais si l'on se souvient de ce que nous avons dit au sujet de la Dissonance mineure également formée de la Septième & de cette Sixte ajoûtée, laquelle semble n'être engendrée que pour adoucir l'imperfection de la Tierce, sur laquelle cette Dissonance va mourir ; l'on trouvera encore icy la verité de cette remarque ; cette Sixte ajoûtée se sauvant en montant sur la Tierce, au lieu que la Septième s'y sauve en descendant. Nous expliquons la raison de cette difference au Chap. XVIII.

Comme c'est le propre de la quatrième Note de porter un accord de grande Sixte, & que celui de la Note tonique est de porter le parfait ; on peut prendre le change en cette occasion, en formant encore cette *Cadence irreguliere* de ces deux dernieres Nottes.

EXEMPLES.

EXEMPLES.

The image contains two musical examples, each enclosed in a decorative frame. The left example is for the major mode. It features three staves. The top staff is labeled '6' and 'Tierce maj.' and contains two notes. The middle staff is labeled '5' and contains two notes. A bracket on the left side of the top two staves is labeled 'Difon. de Seconde entre ces deux parties.' Below the middle staff is another staff with two notes. The bottom staff is labeled '4me. Note.' and '6' and contains two notes. The text 'Basse fondamentale.' is written below the bottom staff, and 'Cadence irreguliere dans le Mode maj.' is written below that. The right example is for the minor mode. It features three staves. The top staff is labeled '6' and 'Tierce min.' and contains two notes. The middle staff is labeled '5' and contains two notes. A bracket on the left side of the top two staves is labeled 'Difon. de Septieme entre ces deux parties.' Below the middle staff is another staff with two notes. The bottom staff is labeled '6' and contains two notes. The text 'Basse fondamentale.' is written below the bottom staff, and 'Cadence irreguliere dans le Mode min.' is written below that.

Pour que la Note qui termine cette Cadence puisse passer pour Dominante, il n'y a qu'à luy donner toujours la Tierce majeure; la difference du Mode ne pouvant paroître pour lors que dans la Tierce de la Note tonique, qui doit précéder en ce cas la Dominante.

Le Sr Masson qui ne parle point comme nous de cette Cadence, en donne cependant un Exemple, mais par renversement, & dans des Accords dont il ignore l'origine; car il traite de *Triton* (A,) ce qui n'est au fond qu'une *Quarte*, qui se trouve alterée par rapport à la Modulation; mais bien plus, ce qui n'est qu'une *Sixte* à l'égard de la Basse fondamentale.



E X E M P L E

Du Sr. Masson , où l'on connoitra par le moyen de la Basse fondamentale que nous y ajoutons , que la Cadence irreguliere y est renversée.

Basse fondamentale ajoutée.

Au reste , cette Sixte ajoutée peut toujours être retranchée de l'Accord parfait , puisque nous ne l'a devons qu'au bon goût ; mais la diversité qu'elle cause , la facilité qu'elle apporte dans une composition à 4 , à 5 , & à 6 parties , & les chants agreables qui en naissent , doivent nous la faire souhaiter , plutôt que de la rejeter , & nous ne pouvons que louer ceux qui l'ont pratiquée les premiers.

Il étoit à propos de parler de ces trois Cadences avant toute chose , pour prouver que l'Harmonie ne consiste que dans l'Accord parfait & dans celui de la Septième , puisque toute la diversité qu'on peut y apporter ne provient que du renversement de ces Accords , pouvant encore faire entendre le Dissonant par supposition ou par emprunt ; mais sa progression est toujours conforme à celle que nous luy avons donnée dans ces dernières Cadences , sur tout à l'égard des parties qui font dissonance entr'elles ; & si-tôt que l'on connoît l'origine d'un Accord dissonant , il n'est pas difficile de sçavoir celui qui doit le suivre ; de quelque maniere que la Basse soit disposée pour ce qui est de l'Accord consonant , sa route est moins limitée , & quand on sçaura ce que c'est que moduler , sur quelles Nottes d'un Ton les Accords dérivez doivent se faire , com-

ment l'on prepare & l'on sauve les Dissonances , & à quelles sortes de progressions de la Basse le tout doit se conformer , l'on verra combien la connoissance de ces trois précédentes Cadences est nécessaire , puisque les différentes progressions de toutes les Dissonances y sont renfermées.

CHAPITRE HUITIÈME.

De l'Imitation des Cadences par renversement.

Lorsque l'on veut imiter une Cadence par renversement , il faut en retrancher ordinairement la Basse fondamentale , & prendre pour Basse , telle autre partie que l'on juge à propos en diversifiant même la progression des Sons qui ne font point dissonance ensemble , comme le Son fondamental & la Quinte , ce qui est expliqué au troisième Livre de ces différentes parties qui forment chacune à leur tour , la Basse ou le Dessus : L'on tire toute la mélodie imaginable , l'on diversifie l'Harmonie , en faisant rencontrer dans la Basse un Son contenu dans l'Accord fondamental , au lieu du Son fondamental même , & l'on trouve sous ses pas une suite innombrable de chants & d'accords , dont on forme à son gré une Piece de Musique , qui reveille l'Auditeur à tout moment par la diversité que cause ce renversement. Ceux qui ont été sensibles à ce renversement , ne l'ont point puisé dans son origine , leurs regles & leurs Exemples en font foy , autant d'accords différents , autant d'Exemples differens , & autant de regles différentes ; celui-cy dit que la Septième se sauve par la Tierce , par la Quinte , par l'Octave , par la Sixte ; celui-là dit que la fausse-Quinte se sauve par la Tierce , par la Quarte , par le Triton , par la Neuvième , soit en descendant , soit en montant , soit en tenant ferme ; enfin , c'est ainsi que l'on rend les sciences obscures , en citant chacune de leur partie en particulier , lorsqu'elles peuvent être renfermées dans un tout simple & intelligible. Si la dissonance de la Septième peut être distinguée en fausse-Quinte , en Seconde , en Neuvième ou en Onzième , & si elle peut se sauver par des intervalles differens , cela ne provient que de la différente progression de la Basse , qui en passant sur des Sons dérivez d'un Accord fondamental , donne une forme différente aux intervalles , par rapport à la comparaison que l'on en fait avec ces Sons dérivez ; mais les Accords sont toujours les mêmes , quoique disposez différemment , & leur progression ne change point ; si l'intervalle change en apparence , qu'on le rapporte à son

fondement , il fera touÿours le même ; les Basses fondamentales que nous avons soin de mettre au dessous de tous nos Exemples , en font une preuve certaine , ne s'agissant que de rendre les choses sensibles , comme nous espérons de le faire.

CHAPITRE NEUVIÈME.

De la maniere d'éviter les Cadences , en les imitant.

C'Est déjà éviter les Cadences , que de ne les imiter qu'en partie ; mais nous nous servons plus précisément du terme d'*éviter*, dans les accords où il est permis d'alterer ceux dont se forment les Cadences. Cette maniere est infinie , quoiqu'on puisse la reduire à un principe tres-simple , selon l'explication suivante.

L'accord consonant peut être alteré par l'addition d'une Tierce, qui y introduit la dissonance de la Septième ; & le dissonant peut l'être en rendant mineure la Tierce qui se trouve naturellement majeure dans les Dominantes , pouvant ainsi conduire une assez longue suite de chant & d'Harmonie , sans y introduire aucune conclusion.

Il faut remarquer avant toute chose , que nous ne donnons le nom de *Tonique* qu'aux Nottes qui portent l'Accord parfait , & celui de *Dominante* qu'à celles qui portent l'accord de la Septième ; que la Note tonique ne peut paroître qu'après une Dominante dont la Tierce est majeure , & dont cette Tierce fait la fausse-Quinte avec la Septième , que si la Tierce de cette Dominante n'est point majeure , & que les intervalles de la fausse-Quinte ou du Triton n'y aient point lieu entre la Tierce & la Septième , elle ne peut être suivie que d'une autre Dominante ; qu'ainsi il est à propos de distinguer ces Dominantes en appellant *Dominantes toniques* , celles qui contiendront dans leur accord de septième un intervalle de fausse-Quinte ou de Triton , & simplement *Dominantes* , celles où ces intervalles ne paroîtront point ; de sorte que par la differente construction de ces accords de Septième , l'on distinguera d'abord une Cadence de son imitation , & l'on sçaura si la Note qui suit est tonique , & par consequent l'accord que chaque Note doit porter , ne s'agissant icy que des Accords fondamentaux , dans la progression fondamentale de la Basse.

Si nous commençons à present par la Cadence parfaite , nous en tirerons d'abord un principe certain , qui est que dans toute progression de Quinte en descendant , ou de Quarte en montant (ce

qui est la même chose.) Le premier Son peut & doit même porter un accord de Septième ; si la fausse-Quinte ou le Triton n'ont point lieu entre la Tierce & la Septième de cet accord , il est certain que le Son suivant ne sera point Note tonique , donc il faudra qu'il porte encore un accord de Septième , & ainsi consécutivement jusqu'à ce que l'un de ces intervalles s'y rencontre , entre la Tierce & la Septième , ou pour lors la Note sensible déterminera que la Note tonique doit suivre , en remarquant que si nous sous-entendons un accord de Septième dans le premier Son d'un intervalle de Quinte en descendant , cette progression doit être également sous-entendue après un accord de Septième , excepté qu'on ne veuille imiter en ce cas la Cadence rompuë , ou quelques licences dont nous parlerons dans la suite : Au reste le nombre de ces accords de Septième & des intervalles par où la Basse doit passer en pareil cas , n'est borné que par la Modulation.

E X E M P L E .

Notte tonique

A B C

Basse fondamentale.

Notte tonique

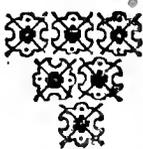
Les Nottes A , B , C. portent chacune un accord de Septième , où l'on trouve même progression , d'A à B , de B à C , que de C à la Note tonique , ainsi A , B , & B , C nous représentent une espèce de Cadence parfaite , qui est évitée par la Tierce mineure qui se trouve dans leurs accords de Septième , & qui se fait sentir à C , par la Tierce majeure , qui introduit un intervalle de Triton , où se détermine la conclusion sur la Note tonique ; l'on peut pousser plus loin cette manière d'éviter la Cadence parfaite , en changeant pour lors de Ton , & rendant par conséquent Dominante , la Note tonique , en y ajoutant une Septième ; si la Septième qu'on y ajoutera

n'introduit point l'intervale de fausse-Quinte ou de Triton ; cette Note tonique deviendra simplement Dominante, sinon elle deviendra Dominante tonique, le tout étant libre lorsqu'on est guidé par une bonne modulation ; c'est en la rendant Dominante tonique que l'on introduit le genre chromatique dans l'Harmonie ; nous en parlerons au troisième Livre.

La Cadence irreguliere ne peut s'éviter dans le premier accord, parce qu'on ne peut changer du mineur au majeur, ou du majeur au mineur, la dissonance qu'on y entend ; mais on l'évitera dans le second accord, en y ajoutant une Sixte ou une Septième, ce qui prepare une autre Cadence, qu'il est encore permis d'éviter, & ainsi de suite.

La Cadence rompuë s'évite de même que la parfaite, avec la difference, que si l'on change la Tierce majeure de la premiere Note en mineure, l'on ne peut rendre Dominante tonique la Note qui suit, & il faut être même capable d'un juste discernement lorsqu'on veut la rendre telle, de quelque façon qu'elle ait été précédée dans cette Cadence.

L'on peut encore éviter la Cadence parfaite, & la rompuë dans leur imitation même, en ajoutant une Sixte au lieu de la Septième à toutes les secondes Notes de ces Cadences, pourvû que la Quinte s'y trouve preparée par l'Octave, ou par la Tierce de la Note précédente, parce que la Quinte represente pour lors le Son aigu de la dissonance. L'accord qui resulte de cette Sixte ajoutée, étant celui de la grande Sixte, qui est renversée de celui de la Septième, il peut en provenir une Cadence irreguliere, ou par renversement, une imitation d'une Cadence parfaite ou rompuë, évitée.



EXEMPLE DU TOUT.

Ces quatre parties peuvent se servir réciproquement de Dessus ou de Basse.

The musical score consists of four staves of guitar tablature. The first two staves are labeled 'Basse-continuë' and the last two are labeled 'Basse fond.'. Each staff contains a sequence of notes and rests, with various annotations including numbers (1-7), letters (A, B, C, D, E, F, G, H, I, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U, X, Y, Z), and symbols like 'X' and 'p'. The notation is arranged in a way that allows the parts to be played interchangeably as either the upper or lower part of a guitar.

A. A. A. D. E. F. S. T. Cadences parfaites évitées, en ce que la fausse-Quinte ny le Triton ne se trouvent point dans le premier accord, entre la Tierce & la Septième de la Note qui est à la Basse fondamentale.

B. C. O. P. R. S. Cadences rompuës évitées par une Septième ajoutée à la seconde Note de la Basse fondamentale, c'est à dire aux Nottes C. P. & S.

B. C. R. S. Cadences parfaites évitées par une Sixte ajoutée à la seconde Note de la Basse-continuë.

C. D. Cadence rompuë évitée, en ce que la fausse-Quinte ny le Triton ne se rencontrent point dans le premier accord de la Basse fondamentale, & que la Septième est ajoutée à l'Accord parfait de la Note D.

D. E. S. T , suite ordinaire de la Cadence évitée dans la Basse-continuë.

F. G. Cadence irreguliere évitée par une Septième ajoutée à la Note G. Il se trouve icy quelques licences dont nous parlerons au Chap. XIII. Et souvenez-vous , en attendant , que si l'on faisoit servir de Basse la partie Y , il faudroit faire passer celle qui est au dessous sur le guidon Z , plutôt que sur la Note qui se trouve dans le même temps.

A. B, G. H, I. L. La Tierce majeure de la premiere Note renduë ensuite mineure introduit une fausse-Quinte dans l'accord suivant, qui rend les Notes B, H, L. Dominantes toniques, de Notes toniques qu'elles devoient être ; c'est ainsi que se pratique le genre Chromatique , dont nous ne parlerons qu'au Livre suivant. Voyez , en attendant l'une des parties superieures qui descend en cet endroit par semi-Tons.

E. F, Cadence parfaite évitée sur la Note E. par une Tierce mineure , & sur la Note F. par une Sixte ajoutée ; au lieu qu'il est plus naturel d'y ajouter la Septième , sur tout lorsqu'elle s'y trouve preparée.

N. O, P. Q. Licences dont nous parlerons ailleurs.

M. N, Deux Accords parfaits consecutifs dans une progression consonante de la Basse.

L. M, T. V, Cadences parfaites.

X, Il est à propos de transposer quelquefois les parties une Octave plus-haut , ou plus-bas , pour les remettre dans leur portée naturelle ; pourvû que cela n'introduise pas deux Octaves , ny deux Quintes de suite.

L'on peut faire servir chaque partie de Basse , en retranchant la fondamentale , où l'on trouvera les differentes progressions d'accords qui proviennent du renversement des fondamentaux , ayant eu soin de les chiffrer sur chaque partie.

Une Musique remplie de tant de dissonances consecutives ne seroit pas des plus agréables , n'étant tombé dans ce défaut , que pour renfermer ce que nous avons à dire dans un petit Exemple, dont la modulation n'est pas même trop reguliere ; mais il n'est pas encore temps d'en parler.

Rien n'est plus facile que de pratiquer les Accords consonans, puisqu'il faut que la progression de la Basse y soit toujours consonante , excepté dans de certains changemens de Ton , où l'on peut transgresser cette regle à l'égard des seuls Accords consonans renversez , & dans une seule progression de deux Notes , ce que la modulation nous apprendra avec le temps ; la pratique des dissonances
n'est

n'est guere moins facile , puisque par le moyen d'une Basse fondamentale , l'on juge sur le champ de leur suite ; outre que sans cette Basse , l'on sçait que les mineurs doivent descendre , & que les majeurs doivent monter , à l'exception du Chromatique & de la Cadence irreguliere ; ce qui est aisé à distinguer par les regles que nous en donnons : De plus , nous faisons voir par des Exemples courts & simples dans le Livre suivant , toutes les differentes manieres de les pratiquer ; & quand on possede une fois les Regles fondamentales de l'Harmonie , on en tire tout le chant que l'on peut s'imaginer , sur lequel on arrange sans peine les accords qui luy conviennent. Dans des Pieces à 2, & à 3. parties , l'on choisit les consonances ou les dissonances qui sont les plus propres au sujet , ou au beau chant que l'on veut faire regner dans les parties , & l'on n'ignore jamais les Sons qui pourroient rendre complets les Accords que l'on met en usage ; défaut de connoissance qui a donné lieu à de fausses regles , qui ont souvent jetté dans l'erreur des Maîtres , qui passent cependant pour habiles , lorsqu'ils ont voulu remplir les Accords ou chiffrer les Basses-continuës.

C H A P I T R E D I X I E ' M E .

Des Accords par supposition , avec lesquels on peut encore éviter les Cadences en les imitant.

POUR sçavoir ce que c'est qu'*Accord par supposition* , il faut être persuadé auparavant des bornes prescrites aux Accords. Or il est certain , que si tous les Accords se forment de la Quinte & des Tierces ; (comme nous l'avons remarqué au premier Livre , Chap. VII. & VIII.) ils doivent être par conséquent divisez par Tierces , selon la division naturelle de la Quinte ; & si les deux Sons de l'Octave servent de termes à tous ceux qui peuvent former une Harmonie parfaite , puisque les Sons qui excèdent les termes de cette Octave , ne sont que la repliche de ceux qui sont renfermez dans son étendue ; donc elle doit servir de bornes à tous les Accords : De plus , le fondement de l'Harmonie subsistant dans le Son grave de l'Accord parfait , nous voyons qu'il y subsiste toujourns , quoiqu'on y ajoûte une Tierce pour en former l'Accord & la Dissonance de la Septième , d'autant mieux que cette Dissonance n'excede point les bornes de l'Octave , & que son addition ne détruit point la division proposée : Mais si l'on y ajoûtoit encore une Tierce , le fondement de l'Harmonie y seroit pour lors confondu ; car son rapport avec

cette quatrième Tierce ne se distingueroit plus de celui qu'il auroit avec le Son compris dans l'étendue de son Octave, dont cette dernière Tierce n'est que la réplique ; si bien que la division des Accords par Tierces, y seroit encore interrompuë, puisqu'une Neuvième ou une Onzième nous représenteroient toujours une Seconde ou une Quarte ; & supposé qu'on ne voulut avoir aucun égard à cette représentation, en ne considérant ces intervalles que comme Neuvièmes & Onzièmes ; quel en seroit pour lors le principe, puisqu'ils excèdent les bornes de l'Octave qui est le principe, ou (selon Zarlín) la mere , la source & l'origine de tous les intervalles.

Si l'on peut donc ajouter un cinquième Son à l'Accord de la Septième, ce ne peut être qu'au dessous & non au dessus, ou pour lors ce Son ajouté supposera le fondamental qui se trouvera immédiatement au dessus de luy ; de sorte que nous ne chercherons point le principe dans l'Octave de ce Son ajouté, mais dans celle du Son fondamental qu'il suppose ; & c'est ainsi que nous pourrons rapporter exactement la progression de ces derniers Accords à celle des précédens. L'Accord de la Septième qui s'y trouve toujours depuis le Son fondamental supposé, pourra se renverser de même qu'auparavant ; mais le Son ajouté ne pourra jamais changer de lieu, il occupera toujours le grave, pendant que les autres profiteront du renversement, dont ils peuvent participer entr'eux, * comme étant contenus dans les bornes prescrites par l'Harmonie ; ces derniers suivront leur progression naturelle dans le Mode qu'ils représenteront, & le Son ajouté s'évanouira, en se réunissant avec eux ; de sorte qu'il ne peut être regardé que comme surnuméraire, puisque l'Harmonie fondamentale y subsiste toujours sans luy, & que la progression des Accords n'y est point altérée.

* Voyez Livre premier, Chap. VIII. Art. III. IV. & V.



E X E M P L E.

Taille qui repre-
sente la B. F.
dans les Accords
par supposition.

Basse des Ac-
cords par sup-
position.

Basse fonda-
mentale.

Remarquez, 1°. Que les Sons de la Basse fondamentale ne portent que des Accords parfaits ou de Septième, & que leur progression est conforme à celles des Cadences parfaites (B) rompues (C) ou irrégulieres (D.)

2°. Que les Sons de cette Basse se trouvent au dessus de ceux de l'autre Basse dans les Accords par supposition, qui sont chiffrez par un 9, un 5x, un 7x, & un 4; car si on les mettoit au dessous, il faudroit absolument retrancher des Accords les Sons de l'autre Basse, pour que l'Harmonie pût subsister dans sa perfection, sans choquer l'oreille.

3°. Que les Sons de cette Basse fondamentale forment l'Unisson dans les Accords par supposition avec ceux de la Partie qui la re-

présente en ce cas, où l'on ne trouve entre celle-cy & les autres Parties supérieures, que des Accords de Septième tous divisés par Tierces, dont la progression est conforme à celle que nous leur avons prescrit.

4°. Et finalement, que l'Accord de la Onzième, chiffré par un 4. étant extrêmement dur dans sa composition ordinaire, on en retranche presque toujours les Sons moyens, en conservant seulement les deux principaux, qui sont le Fondamental & sa Septième, & quelquefois encore sa Tierce mineure ou sa Quinte, auxquels on substitue un nouveau Son qui se met une Quinte au dessous du fondamental, & qui fait par conséquent la Onzième, & non pas la Quarte avec la Septième du fondamental; c'est pourquoy l'on peut appeller cet Accord heteroclite, en ce qu'il n'est point divisé comme les autres; suivant d'ailleurs la propriété des Accords par supposition qui ne se renversent point: Cependant on le remplit quelquefois de tous les Sons qui le composent.

E X E M P L E.

The musical score consists of five staves, all in 3/4 time. The first three staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The notes are quarter notes, and the chords are indicated by stems and flags. The figured bass notation is as follows:

- Staff 1 (Treble):** Chords: C4 (root), G4 (7th), C5 (11th).
- Staff 2 (Treble):** Chords: C4 (root), G4 (7th), C5 (11th).
- Staff 3 (Treble):** Chords: C4 (root), G4 (7th), C5 (11th).
- Staff 4 (Bass):** Labeled "Taille". Chords: C4 (root), G4 (7th), C5 (11th). Figured bass: 7 (under C), 7 (under G), 6* (under C).
- Staff 5 (Bass):** Labeled "Basse par supposition" and "Basse fondamentale". Chords: C4 (root), G4 (7th), C5 (11th). Figured bass: 7 (under C), 7 (under G), 6* (under C).

L'on voit icy que le Son de la Basse par supposition, marqué d'un (A) suppose celuy de la Bassè fondamentale ou de la Taille, marqué de même, & que les parties superieures y forment entr'elles un Accord de Septième qui suit sa progression naturelle.

L'on peut confronter cet Accord avec celuy de l'autre Exemple, marqué aussi par un (ã), où nous ne nous sommes point attachez à mettre dans la Taille le Son qui se trouve dans la Bassè fondamentale, par rapport à la progression diatonique des parties; mais on pourra y remarquer la difference que nous en avons faite, & la raison pour laquelle nous l'appellons heteroclite.

Il est facile de juger par les Exemples que nous venons de donner de ces Accords par supposition, que les Cadences parfaites, rompuës ou irregulieres y sont supposées, & que de cette maniere on peut les éviter en les imitant. Voyez encore ce que nous en dirons au Troisième Livre, Chap. XXXII.

C H A P I T R E O N Z I È M E.

De la Quarte & de la Onzième.

IL est à propos de faire icy la difference de la *Quarte* à la *Onzième*; ce dernier intervalle qui n'a point encore été connu sous ce nom, ayant toujours été confondu dans celuy de la *Quarte*; c'est de-là que les opinions ont été partagées, les uns voulant que la *Quarte* fût consonante & les autres dissonante; les premiers suivant l'ordre des raisons, ne pouvoient s'imaginer qu'elle fut dissonante; les autres dans la pratique, ont eu peine à la traiter comme consonante; & si l'on ne s'est pas accordé, ce n'est que faute de s'entendre.

Premierement, ^a Zarlín la traite de consonance dans la pratique, il en donne des Exemples, rapporte l'autorité des Grecs, & plus fortement celle des raisons; il veut même que deux *Quartes* de suite fassent à peu-près le même effet que deux *Quintes*, parce que (dit-il) la *Quarte* est une consonance parfaite, & de plus (selon nos remarques) elle est renversée de la *Quinte*; il n'ajoute point ces dernières paroles, mais il le prouve dans ses Exemples sans y songer, outre qu'il en fait mention dans ses Démonstrations Harmoniques; ^b & n'est-ce pas en faire sentir toute la force, lorsqu'il dit que les Grecs modernes de son temps se servoient de la *Quarte* dans les parties les plus graves, sans mettre aucune autre consonance

^a Terza parte, cap. 60. & 61. f. 291. 292. 293. & 294. Cap. 5. f. 177. & 178.

^b Ragionam. secundo def. x. f. 83. & 84.

pour *base*, où je vous prie de remarquer qu'il ne peut s'empescher de reconnoître une *base* dans l'Harmonie, & qu'il témoigne la sou-haiter lorsqu'il ne l'entend point; ce n'est donc qu'en sous-entendant cette *base*, qui subsiste toujourns dans le Son grave de la Quinte, que nous pouvons prouver que les Accords renversez sont agréables à l'oreille.

Il cite encore la Onzième comme replique de la Quarte, & la Neuvième comme replique de la Seconde; en quoy il est certain que chaque intervalle a sa replique double, triple, quadruple, &c. comme nous l'avons déjà dit plusieurs fois; mais il ne faut pas confondre ceux dont les proprietéz sont différentes. Si l'on a scû faire la difference de la Seconde à la Neuvième, pourquoy ne pas faire celle de la Quarte à la Onzième, qui est bien plus grande? La Seconde & la Neuvième sont deux dissonances, au lieu que la Quarte est consonance, & la Onzième dissonance; la Seconde provient du renversement d'un Accord fondamental; la Neuvième au contraire se forme d'un Son ajoûté à cet Accord fondamental, & ne peut se renverser, elle se prepare & se sauve differemment que la Seconde, & voilà ce qui nous oblige d'en faire la distinction; pareillement la Quarte provient du renversement de l'Accord parfait, & comme consonance, sa progression n'est point limitée; la Onzième au contraire se forme d'un Son ajoûté à l'accord de la Septième, ne peut se renverser, doit être preparée & sauvée; & de plus les raisons nous en donnent une autre preuve, comme nous l'avons remarqué au premier Livre, Chap. VIII. Art. IV. page 39. tout cela ne suffit-il pas pour nous convaincre de la distinction que l'on doit faire de ces intervalles, par rapport aux differens Accords qui en sont composez, sans s'attacher au rapport qu'ils ont entre eux, lorsqu'on les considere en particulier; car c'est le nom de l'intervalle qui détermine toujourns un Accord premier dans son espece, lequel n'est composé que des Sons contenus dans l'étenduë de cet intervalle, tels sont les accords de Septième, de Neuvième & de Onzième, ces deux derniers noms étant sous-entendus dans les accords de Quinte superfluë & de Septième superfluë: Donc la Quarte qui ne peut se trouver que dans un accord renversé, où elle represente la Quinte, est consonante; & la Onzième qui détermine un accord premier dans son espece, doit les Sons qui le composent doivent être contenus dans l'étenduë de cette Onzième, est pour lors dissonante; & li nous la chiffons d'un 4, c'est pour suivre en cela l'usage ordinaire.

C H A P I T R E D O U Z I E ' M E .

Des Accords par emprunt , avec lesquels on peut éviter les Cadences parfaites , en les imitant.

Nous avons déjà fait sentir au premier Livre , Chap. VIII. Art. VII. page 41. que l'Accord de la Septième diminuée & ses dérivez empruntoient leur fondement du Son grave de l'accord de la Septième d'une Dominante tonique ; & pour en juger plus sagement , il n'y a qu'à confronter la progression des Accords contenus dans les deux Exemples suivans , où l'on ne trouvera de différence que dans la progression du Son qui emprunte son fondement du grave de la Septième ; parce qu'il est obligé de suivre la progression déterminée à la dissonance qu'il forme.

Voyez les Exemples cy-après.



EXEMPLES.

Cadence parfaite dans le Mode mineur.

Cadence parfaite dans le Mode min: évitée par emprunt.

1°. Si l'on renverse les quatre Parties superieures de part & d'autre, l'on y trouvera la même conformité qui s'y rencontre à present, dont la difference ne consistera que dans la sixième Notte qui emprunte son fondement de la Dominante.

2°. Nous avons marqué la Tierce avec un Guidon dans la partie où l'Octave est marquée avec une Notte, & de l'autre côté nous avons fait le contraire, pour faire remarquer par la Notte, la progression la plus naturelle du Son qui se trouve dans le premier Accord,

Accord,

Accord, & par le Guidon, la liberté que l'on peut prendre de changer cette progression; mais le fond de l'Harmonie n'en est point altéré pour cela, comme nous l'expliquerons plus amplement au troisième Livre.

3°. Dans le renversement que l'on peut faire de ces Accords, il faut remarquer que les Sons qui occuperont le grave seront toujours les mêmes de part & d'autre, comme cela se voit dans les deux Basses par supposition, avec chacune desquelles les quatre Parties superieures forment des Accords par supposition, toute leur différence ne consistant que dans l'emprunt de la dominante par la sixième Note; c'est pourquoy ces Accords sont arbitraires dans les Tons mineurs seulement, dépendant du bon goût des Compositeurs de les appliquer à des sujets convenables, comme nous le verrons dans la suite.

C H A P I T R E T R E I Z I È M E.

Regle pour la progression des Dissonances, tirée de celle des Accords fondamentaux.

Nous avons déjà remarqué que les Dissonances se distinguoient en deux genres, selon la qualité des Tierces, dont elles sont engendrées, & qu'elles en suivoient en même temps les propriétés, c'est-à-dire, que les majeurs montoient, & que les mineurs descendoient; mais nous remarquons encore dans la suite naturelle des Accords, que la Dissonance mineure y est toujours précédée d'une Consonance, qui forme elle-même cette Dissonance sans changer de lieu, demeurant toujours sur le même degré où elle avoit été entendüe comme consonante, ce qui nous oblige de fixer non seulement la progression de cette Dissonance par rapport à ce qui doit la suivre, mais encore par rapport à ce qui doit la précéder, ce que nous appellons *sauver & préparer*. Dans la progression la plus parfaite de la Basse, qui est celle de Quinte en descendant, la Tierce prépare & sauve la Dissonance, qui (comme l'on sçait) est la Septième selon l'Harmonie fondamentale, & dans les progressions de Tierce & de Septième en descendant, la Quinte & l'Octave préparent & sauvent cette dissonance, bien que selon l'Harmonie naturelle, la Tierce soit la seule consonance qui puisse sauver cette dissonance; mais dans les progressions opposées à ces premières, c'est-à-dire, en faisant monter la Basse par les mêmes intervalles que nous venons de la faire descendre, la Septième ne peut être préparée; donc la

Regle de préparer les dissonances ne doit point être generale, si la Septième peut être entendue dans ces dernières progressions, sans offenser l'oreille.

Pour ce qui est de la Dissonance majeure, bien qu'elle ait toujours lieu avec la mineure, on ne doit pas néanmoins les confondre ensemble; Pour *sauver* l'une, il faut la faire monter; & pour *sauver* l'autre, il faut la faire descendre, celle-cy aimant à être préparée, pendant que la première n'exige jamais cette précaution. Zarlín ne connoît d'autre dissonance majeure que le *Triton*, encore n'en parle-t-il qu'en passant; les Auteurs qui sont venus après luy, en citent bien quelqu'autres; mais aucun ne nous en a fait remarquer l'origine dans la Tierce majeure du Son fondamental d'un accord de Septième; de même que cette Septième est aussi l'origine de toutes les dissonances mineures; ce défaut d'attention ayant empêché ces derniers Auteurs d'innover sur les regles de Zarlín, puisqu'ils conviennent toujours que toute dissonance doit être *préparée* sans distinction, pendant que par l'expérience ils sont convaincus du contraire; comme nous le prouvent ces passages de Messieurs de Brossard & Masson, que l'on peut même autoriser par des Exemples de Zarlín. *Si la Basse syncopé (ce qui cependant étoit défendu autrefois, & qu'on pratique aujourd'huy sans scrupule) (A) pour lors on sauve naturellement la Septième, de l'Octave, quelquefois de la Cinquième ou de la Sixième, &c.*

Remarquez que ce qui étoit défendu autrefois ne l'étoit pas du moins du temps de Zarlín, * & que cet Auteur ajoute que les plus Anciens ont pratiqué la fausse-Quinte, conformément à l'exemple suivant qu'il en donne; desorte que faire syncoper la Basse pour la fausse-Quinte ou pour la Septième, c'est la même chose.

EXEMPLE.

Terza Parte
Cap. 30. fol.
209, & 210.



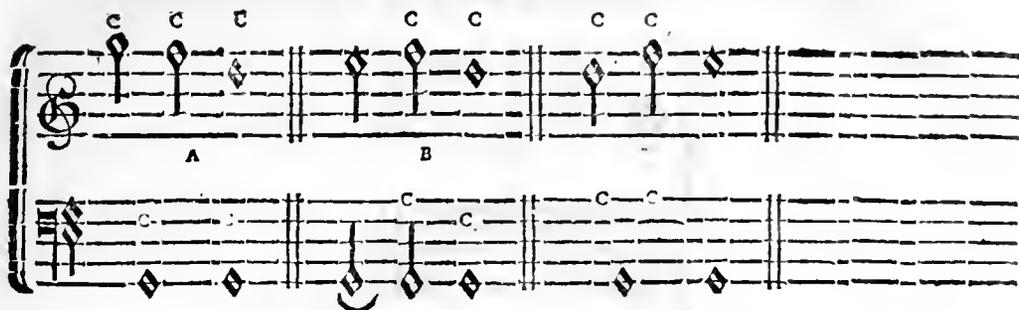
La Quinte peut être suivie d'une autre Quinte, pourvu qu'elle soit, ou diminuée ou superfluë.

La Septième se pratique encore, pourvu qu'elle soit préparée par la Basse. (B)

(A) De Brossard, Dictionnaire de Musique p. 110.

(B) Masson, Traité de Comp. p. 77.

E X E M P L E.



On peut faire deux Quintes de suite , sçavoir une juste & une diminuée , &c.

E X E M P L E.

L'on trouve dans Zarlin, une suite d'accords pareille à celle de B; Terza Parte, Cap. 61. fol. 294. entre le Canto & le Tenore du troisième Exemple.



Remarquez , s'il vous plaît , que toutes ces differentes Nottes marquées d'un C, sont contenues dans un même accord , étant inutile de donner des Exemples de la liberté que l'on a de passer sur tous les Sons d'un accord , lorsqu'il ne s'agit pas de cela ; puis-que Masson prétend parler icy de deux accords differents.

Pour revenir à nôtre sujet , il faut d'abord réunir les deux premiers Exemples de la Septième A , & B, avec celui de la Quinte B; en donnant une finale naturelle aux Exemples de la Septième, ainsi :



De forte que par cette réunion, nous allons voir que ces differentes progresions ne proviennent que d'un même principe.

EXEMPLE.

The musical score consists of seven staves. The top five staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The first staff has a 6/4 time signature and chord symbols D and F. The second staff has chord symbols D and F. The third staff has chord symbols C and H. The fourth staff has chord symbols C and H. The fifth staff has a chord symbol B. The sixth staff has a 6/7 time signature and chord symbols G and C. The seventh staff has a 6/7 time signature and chord symbols G and C. There are two text boxes on the left side of the score. The first box, spanning the fifth and sixth staves, contains the text "Basses de Masson." The second box, spanning the sixth and seventh staves, contains the text "Basse dont la finale est naturelle." Below the seventh staff is the text "Basse fondamentale."

Basses de Masson.

Basse dont la finale est naturelle.

Basse fondamentale.

Toutes ces parties font ensemble un bon effet, excepté celles qui forment entr'elles deux Octaves consécutives, comme D. F, & G. H: ne les ayant mises que pour faire voir par les différentes progressions des Consonances, tous les Chants que l'on peut en tirer sans changer le fond de l'Harmonie, en faisant même servir de Basse, telle Partie que l'on voudra; le tout pouvant se renverser, & tirant son origine de la Basse fondamentale, qui procède de la Note tonique à la dominante, & de celle-cy à la première: Au reste nous n'avons pas épuisé tous les Chants qui pourroient être tirez de cette suite d'Harmonie; mais on y verra toujours que si l'on peut ne point préparer la Dissonance, soit dans la Septième, dans la fausse-Quinte, dans le Triton, & dans la petite Sixte, cela ne provient que du renversement de la progression naturelle de la Basse, qui au lieu de descendre de Quinte, monte de Quinte S. T. (Remarquez-icy que nous ne parlerons que d'un renversement d'Intervales, & non pas de celuy où ces intervalles ont rapport ensemble par le moyen de l'Octave) & de cette maniere la Dissonance mineure, ny la majeure ne sont point préparées; mais que l'on prepare la Dissonance mineure dans toutes les regles, on n'y trouvera jamais la majeure préparée.



E X E M P L E.



A. & B; Dissonances mineures préparées; C, Dissonance majeure qui ne peut être préparée.

Tel qui pense que la Dissonance doit être préparée, sans exception dans les mauvais temps de la mesure pourra se détromper icy, puisque cela ne peut s'observer à A; ou bien il faudroit détruire l'un des plus beaux ornemens de l'Harmonie, qui est de la suspendre par plusieurs Dissonances, qui se trouvent préparées par les Consonances qui accompagnent ces Dissonances mêmes; & il vaut mieux dire que cela ne doit s'observer qu'à l'égard de la première Dissonance, comme à B. si l'on fait monter la Basse de Tierce ou de Septième, de même que nous l'avons faite monter de Quinte; l'on trouvera que la Dissonance ne pourra pas non plus y être préparée.



parfaits ; le renversement de la Septième produisant le Ton , de même que celui du Ton produit la Septième , d'où nous tirons toutes les dissonances Harmoniques ; ainsi nous ne fixons point la progression de ces Tierces , ny celle des Sixtes qui les representent, lorsqu'elles ne sont pas suivies d'une consonance plus parfaite , parce que tout roule pour lors sur elles ; mais dès que l'Octave ou la Quinte doivent paroître immédiatement après ; ces dernières Consonances dont les autres tirent leur origine , deviennent les arbitres de leur progression ; l'Octave comme la plus parfaite , veut être précédée de la Tierce majeure , qui a aussi quelque chose de plus parfait que la mineure , & celle-cy est réservée pour précéder la Quinte qui est moins parfaite que l'Octave ; la Tierce majeure montant pour lors sur l'Octave , & la mineure descendant sur la Quinte , selon leur propriété naturelle ; progression qui leur est déterminée , (comme Zarlín l'a fort bien remarqué) par le semi-Ton dont elles approchent le plus , & qui fait tout l'ornement de l'Harmonie & de la Melodie : A l'égard des Sixtes , l'on sçait déjà que la majeure doit suivre la propriété de la Tierce majeure , de même que la mineure doit suivre celle de la Tierce mineure.

E X E M P L E.

Tierce maj. qui monte sur l'Octave. | Sixte majeure qui monte sur l'Octave. | Tierce mineure qui descend sur la Sixte. | Sixte min. qui descend sur la Quinte.

A. Nous représente une cadence parfaite , qui se trouve renversée à B ; & C. Nous représente une cadence irrégulière , qui se trouve renversée à D ; nos règles pouvant s'épuiser toujours (comme l'on voit) dans les Cadences principales , où l'on est forcé de faire monter & descendre d'un semi-Ton les Tierces & les Sixtes qui s'y rencontrent : De plus , si l'on remarque que la Septième & la Sixte majeure peuvent avoir lieu dans le premier accord de chacune de ces Cadences , l'on verra que les Tierces qui en font partie deviennent dissonantes par rapport à ces nouveaux Sons ajoûtez , formant ensemble l'interval

vale de la fausse-Quinte ou du Triton, dans lesquels intervalles la Dissonance majeure & la mineure se trouvent renfermées; de sorte que si ces Tierces ne sont point en effet dissonantes, elles le deviennent par rapport aux autres Sons qui servent à rendre l'accord complet, & doivent avoir par conséquent une progression déterminée: Aussi nous voyons que la Septième qui provient d'une Tierce mineure ajoutée à l'accord parfait, descend d'un semi-Ton, & que la Sixte majeure ajoutée à l'accord parfait, monte d'un semi-Ton, comme c'est leur propre, ce qui est marqué par des Guidons ♯ ♯; c'est de-là qu'on a établi la regle de ne jamais monter de la Tierce mineure ny de la Sixte mineure à l'Octave; mais toutes ces regles qui sont établies sur l'Harmonie fondamentale, n'ont pas été suivies à la lettre dans le renversement de cette Harmonie, parce que la plupart des Auteurs les ont mal appliquées. Par exemple, Zarlín, * & plusieurs autres qui ont dit, que la Tierce mineure devoit descendre sur l'Unisson ou sur l'Octave, se sont trompez, en ce que cela ne se rencontre que dans une Harmonie renversée, de celle où la Quinte & la fausse-Quinte descendent en ce cas sur l'Octave.

E X E M P L E.

Cadence parfaite où la Quinte descend sur l'Octave. Cadence parfaite renversée, où la Tierce mineure descend sur l'Octave. Cadence parfaite évitée, où la fausse-Quinte descend sur l'Octave. Renversement de la Cadence évitée, où la Tierce mineure descend sur l'Octave.

L'erreur de l'application de Zarlín ne provient que de ce qu'il n'envisageoit que deux Parties à la fois dans l'établissement de ses regles, & cela se trouve presque par tout; comme quand il dit encore au même endroit, que la Tierce majeure monte ordinairement sur la Quinte, ce qui ne provient toujours que d'une Harmonie renversée, où cette Tierce peut monter sur la Septième; encore cette progression n'est-elle point tirée de l'Harmonie la plus naturelle.

* Terza Parte Cap. 10. fol. 182.

E X E M P L E.

Cadence irreguliere évitée par la Septième ajoutée à l'Accord parfait de la seconde Note, où la Tierce majeure monte sur la Septième.

Renversement de la Cadence évitée, où la Tierce majeure monte sur la Quinte.

L'on pourroit bien donner simplement l'Accord parfait ou celui de la Septième à la Note, dont la Quinte suit la Tierce majeure; mais cela ne peut se faire que par licence; car nous avons remarqué dans l'Harmonie naturelle, que la progression de la Basse fondamentale devoit être consonante; ce qui ne se trouveroit point icy.

D'ailleurs nous devons remarquer, qu'outre la progression naturelle aux Tierces, la majeure doit descendre sur la Quinte dans une *Cadence irreguliere* d'un Mode majeur, parce que ne formant pas pour lors, Dissonance avec la Sixte qui peut luy être jointe, sa progression n'est limitée que par la Consonance dont elle approche le plus, qui est la Quinte en ce cas.

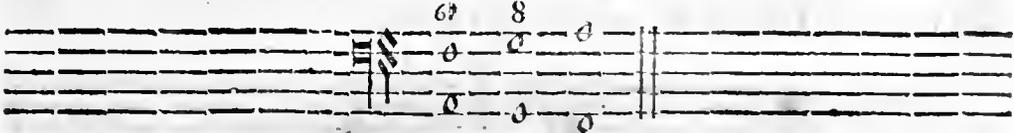
E X E M P L E.

Il faut bien prendre garde au vray sens de la Regle, qui ne défend pas de faire monter la Tierce mineure, ny de faire descendre la majeure, mais qui dit seulement, que le propre & la nature de celle-cy est de monter sur l'Octave, &c.

Les regles qui tirent leur origine d'une Harmonie fondamentale

subsistent toujours dans les accords qui en dérivent ; de sorte que l'intervale déterminé par la règle , n'est tel qu'à l'égard de l'accord sur lequel elle est fondée , & non pas à l'égard de celui qui en dérive ; ainsi la Tierce , la Quinte ou l'Octave pouvant devenir Sixte , Quarte , &c. dans un accord renversé , l'on ne doit plus regarder cette Sixte ny cette Quarte comme telles , mais comme représentant les intervalles premiers sur lesquels la règle a été établie. Aussi dès que la règle est une fois posée , nous ne devons plus nous guider que par la *Modulation* , où l'on apperçoit facilement qu'une telle suite d'accords provient d'une telle autre ; & que par conséquent les intervalles renversez doivent y suivre toujours la progression déterminée à ceux qu'ils représentent , & que nous avons proposé pour principe , sinon l'on pourroit dire que cette suite d'accords ne vaut rien , parce que la Sixte mineure y monte sur l'Octave.

E X E M P L E .



Mais selon l'Harmonie fondamentale , ce n'est plus la Sixte , & c'est l'Octave qui monte sur la Quinte.

E X E M P L E .



Basse fondamentale d'une Cadence irreguliere A. B. & d'une parfaite B. C.

L'on ne voudroit pas encore souffrir que la Tierce mineure montât sur l'Octave de cette façon.



Cependant ce n'est pas la Tierce , & c'est la Quinte qui monte sur la Tierce , selon l'Harmonie fondamentale.

E X E M P L E.



Basse fondamentale d'une
Cadence parfaite.

Il ne faut pas moins se régler sur la Modulation, que sur le lieu fixe que doit occuper un Interval déterminé par la règle, dans un Accord fondamental; car si je monte de la Tierce mineure à l'Octave dans le Ton de *La*, ou de *Re*, ainsi :



Cela ne vaudra rien; parce que l'Accord parfait sur qui la règle est établie, s'entendra en effet dans chaque Note de la Basse, au lieu que je puis le faire dans le Ton de *Fa*, ou de *Si*; parce que l'Accord de Sixte qui est renversé du parfait, sera employé sur chaque Note de cette Basse, l'Accord parfait y étant sous-entendu, ou pour lors ce ne sera plus la Tierce mineure, mais la Quinte qui montera. Ceux qui auront de la peine à se rendre sur cet article, n'ont qu'à examiner le premier exemple de la Sixte mineure, qui monte sur l'Octave dans le Ton de *Fa*, ou d'*Ut*, que tous les habiles gens pratiquent sans scrupule, en remarquant que cela ne vaudroit rien dans le Ton de *Sol*: & le tout, pour les raisons que nous venons d'alléguer.

Deplus, si la Tierce mineure, ou la Sixte mineure se trouvent doublées dans un Accord, l'on peut donner à l'une des Tierces, ou à l'une des Sixtes une progression contraire à celle qui leur est naturelle, pourvu que celle de l'autre Tierce & de l'autre Sixte soit conforme à la règle:



E X E M P L E.



A. La Tierce mineure descend ici comme elle le doit, aussi-bien que la Sixte mineure à B. après que celle-ci a resté sur le même degré pour former la Septième qui suit : mais leurs repliques doivent absolument monter, sans quoi l'on auroit de la peine à y éviter deux Octaves consécutives ; d'ailleurs la satisfaction que nous recevons du côté où l'Interval suit sa progression naturelle, est tellement parfaite, que sa replique ne nous paroît plus que comme un Son surnuméraire, qui se dérobe à nôtre attention. Cependant comme la Dissonance ne peut jamais être doublée, les Tierces doivent subir la même loi aux endroits où elles représentent la Dissonance, sur tout la Tierce majeure ; & si la mineure peut en être exceptée, cela ne se souffre que dans des Pieces à plus de 3. parties, ou bien lorsque le sujet le demande absolument, soit par rapport au beau chant, à la *Fugue*, ou à de certaines imitations, qui font une partie de la beauté de la Musique.

C H A P I T R E Q U I N Z I È M E.

Des occasions où la Septième doit être retranchée de l'Accord de la Neuvième.

QUoique, selon nos remarques du Chap. X. il semble que la Septième doive toujours faire partie de l'Accord de la Neuvième, cependant elle n'y convient point, lorsque cet Accord de Neuvième se fait sur une Note tonique ; & en voicy la raison.

La Neuvième ne peut se faire sur une Note tonique, sans que celle-cy n'ait été précédée de sa Note sensible, soit dans la Basse, soit dans les Accords : Si cette Note sensible se trouve dans la Basse, l'on scait qu'elle ne peut souffrir sa replique, puisque sa progression est limitée ; sinon, cette replique monteroit également, & formeroit deux Octaves consécutives, quand même elle ne mon-

teroit qu'après la Basse ; car la Dissonance qui est une fois entendüe , fait souhaiter un certain Son après elle , où il faut qu'elle passe absolument ; & si la replique reste sur le même degré , pour passer ensuite à cet autre Son , c'est une suspension qui choque infiniment l'oreille , puisque cela détruit la satisfaction qu'elle devoit recevoir de la Consonance , qui a suivi en premier lieu la Dissonance proposée. Mais si cette replique descend , comme c'est le propre de la Septième , au lieu que la Note sensible doit monter , pour lors la Note tonique prétendüe n'est plus telle , & le Ton change ; de sorte que cela peut se faire dans les Tons majeurs seulement : car dans un Ton mineur , la Tierce mineure d'une Note qui porteroit une pareille Septième , formeroit avec celle-cy un intervalle de Quinte superfluë , dont il faut que le Son grave soit absolument audessous de tous les autres ; au lieu que la Tierce mineure qui fait ce Son grave , seroit icy audessus , & que dans le renversement , cela formeroit encore un intervalle de Quarte diminuée ; qui doit être absolument exclu de l'Harmonie ; parce que tout intervalle par supposition , comme est celui de la Quinte superfluë , ne peut se renverser , d'autant qu'il a lieu dans un Accord qui excède l'étendüe de l'Octave , & dont le Son grave ne peut changer de lieu.

Si la Note sensible se trouve dans les Accords , ou dans le Dessus , elle peut rester pour lors sur le même degré , pour former la Septième de la Note tonique , qui paroît ensuite dans la Basse : mais remarquez que cette Septième est toujours superfluë ; & que comme telle , ce n'est point l'Accord de la Neuvième qui y subsiste , & c'est celui de la Onzième , où la Tierce ne peut avoir lieu : car si la Tierce prend la place de cette Onzième , l'Accord de la Neuvième y est pour lors sous-entendu , & la Septième ne doit plus être prise pour superfluë , en ce qu'elle ne peut plus subsister comme telle , que dans l'Accord de la Onzième , devant être regardée pour lors comme une Septième ordinaire , qui doit descendre ; mais le Ton change toujours en ce cas , puisqu'une Note tonique n'est point telle , dès lors qu'elle porte un Accord de Neuvième , ou de Septième , n'y ayant que le parfait , & celui de la Septième superfluë qui puissent lui être appropriés.

Si l'on peut donc faire entendre un Accord de Neuvième audessus d'une Note tonique , il faut toujours éviter d'y joindre la Septième , qui ne peut être que superfluë en ce cas , & qui par conséquent ne s'accorderoit pas avec le reste.

E X E M P L E.

L'Exemple A. est bon, & celuy de B. ne vaut rien à l'endroit où la Note sensible est doublée à C. montant à D. de côté & d'autre, & formant une Quinte superflue. entre C. & F. où l'on trouveroit encore une Quarte diminuée, en mettant C. audessus d'F. & si cela peut se souffrir dans un Ton majeure, en ajoutant pour lors un \times à la Note F. remarquez que le Ton changeroit, & que la Note tonique prétendue deviendroit pour lors Quatrième Note, comme cela se prouve par l'expérience; ainsi la Note sensible ne seroit plus telle, & deviendroit une Septième ordinaire, qui descendroit pour lors, au lieu qu'elle monte à D. comme Septième superflue.

C H A P I T R E S E I Z I E ' M E.

Des Consonances Dissonantes, où il est parlé de la Quarte, & de la fausse idée qu'on y a attachée par des Regles hors d'œuvres.

Tout Accord dissonant ne peut être composé que de l'union des Consonances; & c'est de la comparaison que l'on fait de deux Consonances prises en particulier dans un Accord, que se forme la Dissonance: ainsi dans l'Accord de la Septième, composé de l'union de deux Quintes, & de trois Tierces, l'on trouvera que les deux Sons extrêmes seront Dissonans entr'eux, puisqu'ils

ne font ni Quinte, ni Tierce ensemble, & qu'ils font au contraire Septième, ou Seconde par renversement.

C'est ici où la plupart des Musiciens se trompent, en ce qu'ils n'examinent souvent que les intervalles qui se trouvent entre la Basse & les autres Sons d'un Accord, sans avoir égard aux differens Intervalles que tous les Sons peuvent former ensemble, en les comparant les uns aux autres; desorte qu'ils prennent quelquefois pour Consonant, un Son qui est en effet Dissonant: Par exemple, dans l'Accord de la petite Sixte, il ne s'y trouve que trois Consonances, qui sont la Tierce, la Quarte, & la Sixte; mais si l'on confronte la Tierce avec la Quarte, l'on trouvera que ces deux Sons forment Dissonance ensemble; pareillement dans l'Accord de la grande Sixte, il s'y trouve trois Consonances, qui sont la Tierce, la Quinte, & la Sixte, où l'on trouvera encore une Dissonance entre la Quinte & la Sixte: Donc ces Consonances sont Dissonantes entr'elles, & il ne reste plus qu'à sçavoir distinguer celle qui forme la Dissonance, ce qui est facile, en rapportant ces Accords à leur fondement; où l'on verra que dans l'Accord de la petite Sixte, c'est la Tierce qui forme la Dissonance; & que dans celui de la grande Sixte, c'est la Quinte, puisque cette Tierce, & cette Quinte, sont en effet la Septième du Son fondamental de l'Accord de la Septième, dont ces deux derniers dérivent.

E X E M P L E.

La, Son grave de l'Accord de la Septième. Ut, Son grave de l'Accord de la grande Sixte. Mi, Son grave de l'Accord de la petite Sixte.

S O N F O N D A M E N T A L.

La Note *Sol* forme toujours la Septième du Son fondamental *La*; & s'il est permis de renverser le premier Accord de Septième, l'on voit que ceux qui en proviennent, ne sont composez que des mêmes Sons; & qu'en les rapportant à leur fondement, c'est toujours la Note *Sol* qui fait la Dissonance. Cette preuve est d'autant plus évidente, que de quelque façon que l'on dispose le premier Accord de Septième, soit en un Accord de petite Sixte, soit en un Accord

Accord de grande Sixte, le Son qui fait la Dissonance proposée, fera toujours préparé, & sauvé; de même que la Septième qui en est l'origine, sans que cela introduise aucune alteration dans le fond de l'Harmonie.

Il y a icy une exception à faire à l'égard de l'Accord de la grande Sixte, formé d'une Sixte ajoutée au premier Accord parfait d'une Cadence irreguliere, où pour lors nous ne devons avoir que l'Accord parfait pour objet, & non pas celui de la Septième, qui n'a point lieu dans cette Cadence; de sorte que la Dissonance est formée, en ce cas, de la Sixte ajoutée: ce qui s'éclaircira encore davantage par la suite. Voyez le Chap. XVII. Art. III. & le Chap. XVIII.

Il n'y a pas long-temps que ces Accords de petite & de grande Sixte sont en usage; il y a même encore des Musiciens qui ne veulent point les recevoir, abandonnant ainsi ce que l'experience leur offre, pour se soumettre à des Regles, que l'on peut appeller fausses; en ce que d'un côté il y est dit sans distinction, que la Quarte est une Dissonance; & de l'autre, que l'on peut faire syncoper la Bassè sous cette Quarte, toujours prise pour Dissonance, de même que sous toute autre Dissonance; ce qui induit dans une infinité d'erreurs, dont il est à propos de nous relever. Or comme nous avons à combattre icy des opinions presque generalement reçues, nous ne pouvons nous dispenser de ramener chaque chose à son principe, pour arriver ensuite au but que nous nous proposons: & l'exacte recherche que nous allons faire du principe, servira même à prouver, que ce qui paroît de nouveau dans nos Regles, n'est qu'une suite de celles que nous voulons détruire icy, lesquelles n'ont été fondées que sur les differentes proprietés de la Dissonance, qui proviennent chacune d'une source differente, & qui demandent par consequent chacune une Regle particuliere; ce que nous allons distribuer par Articles, pour en donner une intelligence plus distincte.

ARTICLE PREMIER

DU PRINCIPE DE LA DISSONANCE;

*Lequel des deux Sons d'un Intervale doit estre pris pour Dissonant,
& pour lequel de ces deux Sons la Regle de préparer,
& de sauver la Dissonance a été établie.*

Le même principe qui engendre les Consonances, engendre également les Dissonances; c'est à ce Son premier, & fondamental que tout se rapporte; c'est de sa division que s'engendent tous les

Intervalles, qui ne sont tels, que par rapport à ce premier Son. Les Intervalles de Tierce, de Quinte, & de Septième qui les comprennent tous (comme nous l'avons fait assez sentir au premier Livre, & comme nous l'expliquons encore au Chap. XIX de ce Livre) prennent leur source à ce premier Son; donc il est le principe de la Dissonance, puisque la Septième n'est formée que de la comparaison d'un Son engendré à ce premier Son; & puisque nous remarquons que toute autre Dissonance (n'étant question icy que de la Dissonance que nous distinguons en *Mineure*) ne peut être formée que d'un Intervale de Septième, ou de celui de la seconde qui en est renversé; les Intervalles de Neuvième, & de Onzième, dite Quarte, ne pouvant détruire cette proposition, puisqu'en retranchant le Son surnuméraire des Accords où ces Intervalles ont lieu, il n'y reste plus pour toute Dissonance, que celui de la Septième, ou de la Seconde.

Nous ne pouvons conclure autre chose de ces remarques, sinon, que la Dissonance n'a qu'un principe: car la Tierce, & la Quinte qui composent l'Accord de la Septième, ne peuvent servir icy de principe à la Dissonance; puisque ces Intervalles comparez à la Septième, ne forment point de nouvelles Dissonances mineures, & forment au contraire les mêmes Intervalles, c'est-à-dire, la Tierce, & la Quinte avec cette Septième; observation qui nous servira dans la suite.

Nous concluons de plus, que le principe étant parfait par luy-même, & étant également la source des Consonances, & des Dissonances, ne peut être regardé comme Dissonant; & que par conséquent, la Dissonance ne peut résider que dans le Son qui luy est comparé: vérité d'autant plus évidente, que la règle de *Préparer* la Dissonance en la faisant *Syncoper*; & de la *Sauver* en la faisant descendre ensuite, ne regarde que le Son aigu de la Septième, & non pas le Son grave qui en est le principe; où l'on s'apperçoit en même temps que lorsque cette Septième est renversée dans un Accord de Seconde, & que le principe occupe pour lors l'aigu, pendant que le Son qui regarde la Règle, occupe le grave; c'est ce Son grave qui doit *Syncoper*, & descendre ensuite; preuve que cette Règle n'a lieu qu'à l'égard du Son dissonant, & non pas à l'égard de son principe; de sorte que si l'on doit donner pour règle de faire syncoper la Basse, ce ne peut être que dans cette seule occasion: car si elle peut syncoper ailleurs, cela provient d'un autre principe, qu'il faut expliquer avant que d'en faire mention. Par exemple, lorsque la Tierce, ou la Quinte syncopent pendant qu'elles accompagnent la Septième, cela provient de la progression naturelle aux Conso-

nances, & non pas de la Regle établie pour les Diffonances; de même que lorsque nous faisons syncoper à nôtre gré une Consonance quelconque, cela dépend du goût, & non pas de la Regle, à laquelle il n'y a que les Diffonances qui doivent s'assujettir; ainsi lorsque la Basse syncope sous la seconde, c'est que le Son de cette Basse est en effet le Son dissonant, qui doit s'assujettir à la Regle. Mais prenez garde icy que le principe de ce Son dissonant reside uniquement dans le son aigu de la Seconde, qui selon l'ordre naturel, est le grave de la Septième, & non pas dans les autres Sons qui accompagnent cette Seconde; de même que le principe de la Septième reside uniquement dans le Son grave de cet Intervale, & non pas dans les autres Sons qui l'accompagnent, & qui peuvent syncoper au gré du Compositeur, ou conformément à la progression qu'ils doivent tenir par rapport à celle de la Basse; par conséquent le Son grave de la Seconde ne syncope pas à l'égard de la Quarte, ni de la Sixte, mais à l'égard du Son aigu de cette Seconde qui est le principe de la Diffonance; sinon, il s'y trouveroit autant de principes, que de Sons à l'égard desquels on prétendroit que la Diffonance dût syncoper. Si l'on veut au contraire que les Sons aigus de la Seconde & de la Quarte soient icy dissonans. Voyez dans combien d'erreurs cette fausse idée nous jettera: la Regle n'aura plus de solidité; ce ne sera plus le Son dissonant qui devra syncoper, & l'on pourra, dans l'incertitude, faire syncoper à son gré tel Son que l'on voudra; la Septième ne sera plus l'objet de toutes les Diffonances, & son principe y sera pour lors confondu.

E X E M P L E.

Si la Quinte syncope à (A,) cela provient de la suite naturelle des Consonances, & de la fantaisie du Compositeur de faire entendre la Quinte plutôt qu'une autre Consonance; mais cela ne s'observe point pour s'assujettir à la regle qui concerne la Disso-

nance : Et si la Basse syncope sous la Quarte à (B), cela ne provient que du renversement de cette Quinte syncopée : Si la Quinte syncope encore à (C), c'est toujours pour les raisons que nous venons d'alleguer ; mais si la Septième syncope en même temps, c'est parce qu'on y est forcé par la regle qui l'ordonne : Si la Septième syncope encore à (D), c'est toujours par rapport à la regle, où l'on voit que la Tierce qui est une Consonance, ne syncope point ; & lorsque la Basse syncope à (F), c'est qu'elle represente le Son aigu de cette Septième que regarde la Regle ; mais la Quarte qui s'y trouve, ne syncope point, parce qu'elle est consonante, & que selon l'Harmonie fondamentale elle represente la Tierce de l'Accord (D) : Ainsi, de même que la Septième syncope à (D.) par rapport à son principe qui est dans la Basse, de même aussi la Basse de la Seconde syncope à (F.) par rapport à son principe, qui par renversement est dans le Dessus, où il forme le Son aigu de cette Seconde ; & non pas par rapport à la Quarte qui n'y sert que d'accompagnement ; de même que la Septième n'a point syncopé à (C.) par rapport à la Quinte, ni à (D.) par rapport à la Tierce.

Pour juger sagement de cecy, il n'y a qu'à remarquer que toute Dissonance mineure ne peut être formée que d'un Intervale de Septième, ou de Seconde par renversement ; ce qui est infailible dans les Accords complets ; car ce qui ne se rencontrera pas entre une partie & la Basse, se trouvera pour lors entre deux parties supérieures ; en se souvenant que la Regle ne regarde uniquement que le Son aigu de la Septième, lequel, par renversement, devient le grave de la Seconde.

ARTICLE SECOND.

*Quel est l'Accord original de tous les Accords dissonans ;
La quantité des Dissonances, & des Sons qu'il contient ;
Et quelles en sont les bornes.*

Si la Septième est l'origine de toutes les dissonances, pareillement l'Accord de la Septième est l'origine de tous les Accords dissonans.

Cet Accord ne contient que quatre Sons differens dans sa construction, il ne s'y trouve qu'une dissonance mineure, qui est la Septième, & le tout est renfermé dans les bornes de l'Octave.

Comme l'Accord de la Septième n'est formé que d'une Septième ajoutée à l'Accord parfait ; par conséquent cet Accord parfait doit toujours subsister dans celuy de la Septième : Or si le Son grave

& fondamental d'un Accord parfait peut porter indifferemment une Tierce majeure, ou mineure, nous devons nous appercevoir que lorsqu'il porte la Tierce majeure, cette Tierce forme souvent une nouvelle dissonance avec la Septième ajoutée, laquelle Tierce devient pour lors l'origine de toutes les dissonances, que nous distinguons en *Majeures*. Mais la progression imposée par la regle à la dissonance mineure, qui est toujours la Septième en question, ne change point pour cela : Ainsi cette nouvelle dissonance majeure ne doit point nous arrêter icy, puisque les Accords étant complets, on y trouvera toujours l'Intervale de Septième, ou de Seconde, dont on sçait à présent le Son qui doit se soumettre à la regle : Car la Tierce, qui ne peut être séparée de l'Accord parfait, n'empêche point à la dissonance de suivre son cours naturelle ; & bien que cette Tierce étant majeure puisse former une nouvelle dissonance avec la Septième, elle n'en est point absolument le principe, qui réside, sur tout, dans le Son grave & fondamental de cette Tierce, & de cette Septième.

Pour se convaincre de l'origine de tous les Accords dissonans dans celui de la Septième, nous n'avons qu'à considerer si tous ceux qui proviennent de son renversement, contiennent un moindre, ou un plus grand nombre de Sons, & de Dissonances, s'ils sont renfermez dans les mêmes bornes, & de plus s'ils alterent en aucune façon la *Modulation* ; de sorte que si nous trouvons par tout un rapport exact, nous ne pouvons plus douter de leur origine dans celui de la Septième, qui est le premier dissonant que les raisons harmoniques puissent nous offrir. Et si l'on voit en effet que les Accords de Seconde, de fausse-Quinte, & de Triton, reçûs unanimement de tous les Musiciens, tirent leur principe de cet Accord de Septième, dans toute la regularité que nous venons de le dire ; pourquoi ne recevra-t-on pas également ceux de petite & de grande Sixte, qui peuvent jouïr sans difficulté des mêmes privileges : Car si chacun de ces Accords renversez ne peut être formé que de la liberté que l'on a de prendre pour Basse l'un des Sons de cet Accord de Septième ; nous ne voyons pas pourquoy l'on peut prendre pour Basse la Tierce, ou la Septième du Son grave de cet Accord de Septième, pour en former ceux de fausse-Quinte, de grande Sixte, de Seconde, & de Triton ; pendant que l'on ne pourra prendre pour Basse la Quinte du Son grave de ce même Accord de Septième, pour en former celui de la petite Sixte majeure, ou mineure, ayant confondu icy celui de la grande Sixte avec celui de la fausse-Quinte ; parce qu'ils ont un Son grave, commun par rapport à l'Accord fondamental dont ils dérivent, où il n'y a de

différence que du majeur au mineur , de même que dans les Accords de Seconde , & de Triton. La dissonance mineure se trouve par tout dans l'Intervale de Septième , ou de Seconde , elle y est formée du Son aigu de la Septième , ou du grave de la Seconde , & elle y suit toujours la progression qui luy est fixée par la règle.

Seroit-ce , parce que Zarlín , ou quelques autres Auteurs , n'ont point fait mention de ces Accords de petite & de grande Sixte , ou parce que la Quarte se rencontre dans l'Accord de la petite Sixte , que l'on n'auroit point voulu recevoir ces Accords ? Cependant Zarlín n'a point parlé de l'Accord de la Septième , où la Tierce majeure forme une nouvelle dissonance avec cette Septième , bien qu'il ait parlé de ceux de la fausse-Quinte , & du Triton qui en dérivent ; & cela n'a pas empêché qu'on n'ait pratiqué ce dernier Accord de Septième ; ainsi de plusieurs autres Accords qui ne sont venus à nôtre connoissance que par succession de temps. Ce seroit donc se contredire , que de rapporter une pareille autorité : Pour ce qui est de la Quarte qui se rencontre dans l'accord de la petite Sixte , la raison pour laquelle elle n'est point dissonante dans l'accord de la Seconde (comme nous avons tâché de le prouver dans l'article précédent) est encore la même icy ; mais de plus , l'on doit y remarquer que si la Dissonance reside dans le Son aigu de la Septième , ou dans le grave de la Seconde , cette Quarte jointe à la Tierce y forme l'un ou l'autre de ces deux Intervalles , selon leur différente disposition , & que par consequent c'est la Tierce qui forme la Dissonance , & non pas la Quarte ; de même que dans l'accord de la Seconde , c'est la Basse qui forme cette dissonance , que dans l'accord de la grande Sixte , c'est la Quinte jointe à la Sixte , qui forme toujours cette dissonance , & que dans l'accord de la Onzième , dite Quarte , c'est cette Quarte jointe à la Quinte qui forme encore cette dissonance ; de sorte que par ce juste examen , il est facile de revenir de la fausse idée qu'on a eu jusqu'à présent de la Quarte.

Remarquons en passant que tous ces Accords peuvent se reduire en celuy de la Septième dans une division par Tierces , excepté celuy de la Onzième , d'où nous sommes obligez de donner ce nom à ce dernier intervalle , parce que la réduction par Tierces ne peut s'y faire qu'en retranchant le Son de la Basse , avec lequel pour lors le Son aigu forme une Onzième , & non pas une Quarte , lors que l'accord est arrangé selon la division naturelle ; au lieu que la Quarte dans les Accords de la Seconde & de la petite Sixte est renfermée dans les bornes de l'Octave , tous les Sons des Accords ainsi renfermez dans les bornes de l'Octave , pouvant se renverser au gré du Compositeur ; mais l'on ne peut en faire autant du Son grave des Ac-

cords de Neuvième & de Onzième, qui ne doit jamais changer de lieu.

Au reste, si l'on ne peut plus disconvenir que l'accord de la Seconde ne soit renversé de celui de la Septième, & que par conséquent la seconde ne soit renversée de la Septième, il faut convenir en même temps que la Quarte est renversée de la Quinte, &c. mais pour une plus grande assurance, ne consultons plus un accord dérivé, lorsque nous pouvons en trouver toutes les propriétés dans son accord fondamental, & nous saurons pour lors à quoy nous en tenir, en ne considérant point les intervalles dans eux-mêmes, mais dans ceux qu'ils représentent, & qui ne consistent que dans la Tierce, la Quinte & la Septième, dont les Accords fondamentaux qui sont le parfait, & celui de la septième sont composez, & dont la progression n'est déterminée que par celle du Son grave de l'un de ces deux Accords.

E X E M P L E.

Ces Accords servent pour chaque Basse.

The musical score consists of five systems of staves, each with a label on the left:

- System 1:** A single staff with a treble clef (likely for the right hand) showing a sequence of chords with notes and fingerings (0, 2, 4, 2, 4).
- System 2:** Labeled "Basses des Accords renverez." It contains two staves with bass clefs. The top staff shows notes and fingerings (6, 4, 7, 6, 7, 6). The bottom staff shows notes and fingerings (6, 4, 2, 5, 4, 6).
- System 3:** Labeled "Basse fondamentale." It contains one staff with a bass clef showing notes and fingerings (7, 7, 7, 7).
- System 4:** Labeled "Basses des Accords par supposition." It contains two staves with bass clefs. The top staff shows notes and fingerings (6, 9, 5, 7, 4). The bottom staff shows notes and fingerings (9, 7, 6, 4).

L'on trouvera icy que les seuls Accords parfaits, & de Septième

qui regnent dans la Basse fondamentale forment tous les autres ; que la dissonance est par tout la même ; qu'elle suit toujours la même progression ; que les Accords contiennent par tout une même quantité de Sons renfermez dans l'étendue de l'Octave , à l'exception des Sons surnuméraires des Basses qui portent des Accords par supposition , où la Neuvième se trouve d'un côté , & la Onzième de l'autre ; & que la *Modulation* n'est aucunement altérée , de quelque Basse , & de quelques Accords que l'on se serve ; d'ailleurs il faut retrancher dans les Accords dissonans l'Octave de chaque Basse dont on fait la preuve ; autant que cela sera nécessaire pour éviter les deux Octaves consecutives.

Les Nottes liées par un demi cercle \frown \smile marquent les dissonances préparées par la Syncope ; & la petite ligne \searrow qui les suit , marque comme elles se sauvent en descendant , où l'on pourra remarquer que la Tierce dans l'Accord de la petite Sixte , la Quinte dans celui de la grande Sixte , & la Basse dans l'Accord de la Seconde forment toujours la dissonance représentée par la Septième de la Basse fondamentale ; la même Septième formant également cette dissonance dans les Accords par supposition en retranchant le Son surnuméraire de leurs Basses.

ARTICLE TROISIEME.

Que si l'on traite la Quarte de dissonance , lorsque la Basse syncope , l'on détruit la regle la plus belle , & la plus générale qu'il y ait dans la Musique.

La regle de preparer toute dissonance par une consonance est si générale , qu'elle ne souffre point d'exceptions ; cependant si l'on vouloit que la Quarte fut dissonante lorsque la Basse syncope , cette regle seroit fausse , puisque la Basse descendant diatoniquement après la syncope , comme cela se doit naturellement , la Quarte y prepare toujours la fausse-Quinte , ou la Quinte dissonante dans un Accord de grande Sixte,



EXEMPLE.

E X E M P L E.

Basse qui syncope.

Basse fondamentale.

Cette suite d'Harmonie est la plus naturelle, & l'on ne peut objecter icy que l'imperfection de la premiere syncope, qui ne commence pas dans le *temps mauvais*; mais pour y être obligé, il faut pour lors que la Seconde fasse partie de l'accord de Sixte-Quarte, ou qu'elle y soit sous-entenduë; car cette Seconde étant, en ce cas, l'objet de la Dissonance, l'on ne peut se dispenser de faire commencer la syncope dans le *temps mauvais*, en la faisant finir dans le *temps bon*; supposé qu'il ne se trouve pas une autre Dissonance immédiatement auparavant, laquelle aura syncopé selon la regle. Lorsque nous disons que toute Dissonance doit être préparée par une consonance, cela ne doit s'entendre qu'autant que la Dissonance peut être préparée.

ARTICLE QUATRIÈME.

Du défaut des Auteurs dans l'établissement des Regles de l'Harmonie:

Des differents principes de ces regles, & des erreurs qu'elles sèment.

Tous ceux qui ont voulu nous prescrire des regles de l'Harmonie, en ont abandonné le principe; le premier Son & le premier Accord qui se sont offerts à eux, n'y ont eu aucun privilege; tout y a été égal? Nous a-t-on parlé de l'ordre de la perfection des consonances, ce n'a été que pour déterminer celles qui devoient être préférées dans un remplissage d'Accords? Nous a-t-on voulu donner quelques raisons de la progression particuliere aux Tierces & aux Sixtes; ce n'a été que par des comparaisons? en est-on venu enfin aux dis-

sonances, tout y a été confondu, la Seconde, la Septième, la Neuvième; & si l'on dit qu'elles doivent être toujours préparées, l'on donne des regles du contraire; si l'on dit qu'elles doivent être préparées & sauvées d'une consonance, l'on se contredit ailleurs; l'on ne dit pas pourquoy les unes veulent monter, & les autres descendre; l'on nous en cache le principe, & chacun selon sa portée nous en dit ce que l'expérience luy apprend. Or bien que l'expérience soit seule capable de convaincre; il n'en est pas de la Musique comme de plusieurs autres Sciences, où les sens nous font appercevoir les choses d'une façon que nous ne pouvons plus en douter; ce qui dépend de l'œil est moins susceptible d'illusion, que ce qui dépend de l'oreille, tel approuvera un Accord, qui déplaît à un autre; d'où vient cette contrariété de sentimens parmi les Musiciens, chacun s'obstine à soutenir ce que son imagination, ou ce que son peu d'expérience luy fournit, & l'autorité entr'eux l'emporte presque toujours sur la raison & sur l'expérience; mais surquoy est fondée cette autorité; quel est celui qui a appuyé ses raisons sur un principe solide, & qui pourra nous répondre de la parfaite justesse des organes de celui qui osera se vanter d'avoir une expérience consommée? L'on voit que tout au contraire, la raison ny l'expérience n'ont pû guider ceux qui nous ont donné des regles de la Musique; car à commencer depuis Zarlin, ils ne se sont attachez qu'à chaque intervalle en particulier; de sorte que le principe subsistant uniquement dans le Son premier & fondamental, & ensuite dans l'accord qu'il doit porter, l'on ne pouvoit déterminer les propriétés d'un intervalle; que préalablement l'on n'eût déterminé celles de ce Son fondamental, & ensuite celles de l'accord complet dont il doit être accompagné, & sans lequel l'Harmonie est imparfaite; sinon la raison & l'expérience sont d'un foible secours; la raison n'a plus de force, dès qu'on s'éloigne du principe, & l'expérience ne peut que nous tromper dans cette conjoncture: Si nous examinons un intervalle en particulier, nous ne pourrons jamais en définir les propriétés, si nous n'examinons en même temps tous les differents Accords où il peut avoir lieu; icy l'un des Sons de cet intervalle doit descendre, là il doit monter, icy sa progression est conjointe, là elle est disjointe; icy il est dissonant, là il est consonant, icy il doit syncoper, là il ne le peut: & voilà justement le sujet de l'obscurité des regles qu'on nous en a données. Par exemple, on nous dit que toute Dissonance doit être préparée en syncopant; & ensuite que la Basse peut aussi syncoper sous une Dissonance; en quoy il se trouve une contradiction; car, ou la Dissonance peut n'être point préparée en syncopant, ou la Basse qui syncope forme elle-même la Dissonance; cette conclusion

est la plus juste que l'on puisse tirer de ces deux Regles opposées ; & peut-être qu'on n'y a jamais pensé ; il est donc à propos de s'expliquer là-dessus.

1°. La Basse , ou une autre partie peuvent syncoper indifferement , lorsque l'on fait passer une ou plusieurs Dissonances pour le goût du chant ; mais cet objet ne doit point nous arrêter icy.

2°. Comme la Tierce majeure naturelle à l'Accord parfait ne peut en être séparée , lorsque la Septième ajoutée à cet Accord parfait syncope ; il se trouve pour lors que cette Septième syncope également par rapport à cette Tierce majeure , & par rapport au Son fondamental de l'Accord ; de sorte que cette Tierce majeure devenant en ce cas l'objet de toutes les Dissonances majeures & superflües , si elle se trouve dans un Accord renversé , où la Dissonance mineure qui est cette Septième , occupe le grave ; cette Dissonance mineure syncopera toujours , si elle doit être préparée , & ce n'est donc icy que par rapport à la Dissonance majeure que la Basse syncope , mais bien plus précisément encore par rapport au Son fondamental qui subsiste dans l'Accord complet ; cependant il est bon de faire sentir cette espece d'exception , pour ne point laisser de doutes ; & de plus , parce que nous avons un Accord par supposition , où le Son furnumeraire ajouté à la Basse étant bien plus dissonant que les autres , doit syncoper lorsque la Dissonance majeure qui forme pour lors une Septième superflüe , se trouve dans le Dessus , * à quoy Mr. de Brossard n'a point fait attention , bien qu'il eût pû s'appercevoir dans la Table d'Angelo Berardi qu'il rapporte dans son Dictionnaire , que la Septième où la Basse syncope est superflüe , puisqu'il n'y a que cette Septième qui puisse se sauver naturellement de l'Octave , en ce cas , comme cela y est précisément marqué , pour ce qui est de la Quarte où la Basse syncope , Berardi s'y est trompé aussi-bien que les autres , puisque cette Quarte n'est point dissonante en ce cas.

3°. Lorsque la Dissonance ne peut pas être préparée (selon ce que nous en avons dit au Chap. XIII.) La Basse syncope souvent , mais seulement dans une Harmonie renversée , pour recevoir cette Dissonance après avoir porté une consonance , conformément à cet Exemple de Masson. *Pag. 77.*



4°. La Basse syncope autant que l'on veut , lorsque l'on ne fait

* Monsieur DE BROSSARD , p. 133.

passer au dessus d'elle, que des Sons contenus dans l'Accord de la premiere Notte qui commence la syncope, conformément à cet Exemple de Zarlín.

*Terza parte, cap. 30.
fol. 210.*



Voilà les differens principes de la Regle qui permet de faire synco- per la Basse; mais si on ne les explique point, on nous laisse toujours dans l'erreur, on ne sçait plus si c'est la dissonance ou la consonance qui doit synco- per, on ignore par consequent la route que doit tenir ensuite la Notte syncopée, &c. Ainsi l'embarras où nous jette cette Regle se trouve développé dans la simplicité de ces principes, que nous reduisons en deux Regles certaines & sans exception; la premiere de preparer par une consonance toute dissonance qui peut être preparée; & la seconde de faire entendre après une consonance, soit en descendant, soit en montant, la dissonance qui ne peut être preparée; ces deux regles se puisant dans la progression de nôtre Basse fondamentale sous les Accords fondamentaux; le reste ne dépendant que du goût, puisqu'on est libre de choisir pour Basse tel Son que l'on veut d'un accord; de sorte que ce Son faisant partie d'un accord consonant, & d'un accord dissonant qui suit, ou pour lors la Dissonance ne peut être preparée, l'on voit bien que ce Son doit synco- per en ce cas, ou rester sur le même degré, ce qui est à peu-près la même chose; à plus forte raison, si l'on ne change point le fond de l'Accord, en faisant seulement passer plusieurs Sons de ce même accord les uns après les autres, pendant que la Basse reste sur le même degré ou syncope; & la regle de faire synco- per la Basse, en ce cas est hors d'œuvre, vû que cela est libre; cependant ce n'est que sur ces differentes proprietéz que l'experience a fait entrevoir, que cette Regle a été établie; mais pour ne vouloir point toucher à la regle de faire synco- per toute Dissonance, on l'a détruit presque-entièrement par celle de faire synco- per la Basse sous la Quarte, sous la Septième, &c. puisque selon la premiere regle, la Basse est dissonante lorsqu'elle syncope, & par consequent la Quarte & la Septième ne le sont plus; on n'en convient pas, & cependant on le laisse à entendre: Qu'étoit-il donc nécessaire, nous le repetons encore, de faire mention de cette syncope de la Basse, puisque si elle syncope sous la Seconde, sous le Triton, & sous la Septième superflüe, c'est

en se soumettant toujours à nôtre premiere Regle de faire syncoper la Dissonance mineure ; & si elle syncope ailleurs , cela n'est plus du ressort de cette Regle , cela dépend uniquement de la fantaisie , ou de la progression naturelle aux consonances , par rapport à celle de la Basse fondamentale dans les Accords fondamentaux , comme de faire syncoper la Quinte , ou toute autre consonance ; ainsi pour s'être rendu trop esclaves de la syncope , on en a poussé les dépendances trop loin.

Il y a encore un autre défaut dans les regles , qui est de ne point donner à connoître assez précisément la progression que chaque Partie doit tenir , lorsqu'on dit que la Sixte doit suivre la Quinte , que la Septième doit être sauvée de la Tierce , de la Quinte ou de la Sixte , &c. Car tantôt l'une des parties doit rester sur le même degré , & tantôt chacun doit se mouvoir , tantôt l'une doit monter ou descendre , &c. au lieu que nous aplanissons tous ces doutes , en donnant d'abord des regles si précises & si intelligibles de la *Modulation* qui doit nous guider par tout , que l'on ne peut s'y tromper , & en disant ensuite que toute dissonance mineure doit descendre diatoniquement , & que toute dissonance majeure doit monter d'un semi-Ton , quelque route que tiennne la Basse , ces Dissonances étant faciles à reconnoître dans leur origine ; mais comme nous nous expliquons ailleurs sur ce sujet , nous n'en dirons pas d'avantage à present.

CHAPITRE DIX-SEPTIEME.

De la Licence.

ARTICLE PREMIER.

De l'Origine de la Licence.

C'Est toujours du même principe que nous devons tirer nos conséquences , c'est-à-dire , de la progression de la Basse fondamentale dont on est déjà instruit ; mais si cette progression que nous supposons ici consonante n'a pas été bornée dans les Accords consonans , il n'en est pas de même pour les dissonans , bien qu'elle y augmente d'un nouvel intervalle dont se forme la dissonance ; cette dissonance tire son principe de l'Accord parfait , auquel elle a été ajoutée , & ne peut subsister sans luy ; pareillement l'Accord parfait tire son principe du Son qui en est le plus grave , & qui sert par conséquent de fondement à cet Accord , de même qu'à la dissonance

qui lui a été ajoûtée ; aussi nous remarquons dans l'Harmonie la plus naturelle, que lorsqu'il s'agit de faire entendre, & de *sauver* la Dissonance ; la Basse fondamentale procedé toujours du côté de ce Son grave, comme ayant besoin de cet appuy pour se fortifier contre la dureté de cette Dissonance ; si le principe se perd dans la dissonance, la Basse fondamentale le cherche avec plus d'attention dans sa progression, elle descend de Tierce ou de Quinte en pareil cas ; encore la Dissonance n'y est-elle sauvée agréablement que dans la progression de Quinte, cet intervalle étant le premier de tous, quant à l'Harmonie, puisque l'Octave n'y est regardée que comme une replique ; mais dès que cette Basse descend de Septième ou monte de Seconde, on commence à s'y appercevoir de la *Licence*, quoique la Dissonance puisse y être *préparée & sauvée* d'une consonance ; preuve de la vérité qui vient d'être proposée, en ce que la Basse s'approche toujours de son principe en descendant de Septième ; cependant cet intervalle devant son origine au bon goût plus qu'à la nature, puisqu'il ne se trouve point dans les operations les plus naturelles, faisant partie du corps Harmonique, de même que les autres intervalles qui composent l'Accord parfait ; c'est aussi de lui seul que provient la *Licence* ; en quoi ceux qui disent que nous ne devons la *Licence* qu'au bon goût, sont bien plus excusables, que ceux qui sans écouter la raison ni l'expérience, rejettent toutes les *Licences* qui ne tombent point sous leurs sens. C'est donc dans cette dernière progression de la Basse fondamentale en descendant de Septième, ou en montant de Seconde, que la *Licence* commence à s'appercevoir, puisque la *Cadence rompuë* en est formée ; interruption qui choque l'oreille en quelque façon ; car c'est dans le même moment où la conclusion désirée semble devoir se faire sentir par une *Cadence parfaite*, que l'oreille est surprise par cette interruption. Or cette surprise ne provient que de ce qu'on s'éloigne du naturel, & l'on ne peut s'en éloigner que par *Licence*. De plus, si la progression naturelle à la Basse fondamentale est de descendre de Tierce, de Quinte & même de Septième, pour faire entendre la Dissonance *préparée & sauvée* ; nous devons encore attribuer à la *Licence* les progressions renversées de ces premières, où la Dissonance peut être entenduë sans *preparation*. En un mot, tout ce qui s'écarte de ce principe naturel, soit dans les premières progressions, soit dans la *supposition* ou dans l'*emprunt* du Son fondamental, soit dans l'alteration de l'un de nos deux Accords fondamentaux ; tout cela, dis-je, ne peut être attribué qu'à la *Licence* ; mais en même tems, ce seroit donner des bornes trop étroites à l'Harmonie, de vouloir la restreindre à ce qu'elle a de plus naturel ; ce seroit lui ravir ses droits, de

nè pas se soumettre à toutes ses proprietéz ; ce seroit enfin vouloir se priver de l'usage de ses sens , & s'éloigner absolument de la raison , de ne pas recevoir tout ce que cette Harmonie nous offre dans son principe , qui subsiste uniquement dans les intervalles de Tierce , de Quinte & de Septième , dont se forment les Accords fondamentaux , & la progression de la Basse fondamentale ; aussi n'avons-nous aucune *Licence* à proposer qui ne provienne de cette source.

Il y a déjà quelque tems que l'on ne s'attache plus à satisfaire la raison sur la Musique , nos grands Maîtres se contentent seulement de plaire , faisant peu de cas de la critique de certains scrupuleux , qui trop esclaves du sentiment d'un Auteur , bornent leur raison , & toute leur experience à le suivre. Ceux-ci , par exemple reçoivent la *Cadence rompuë* , pendant qu'ils rejettent plusieurs suites d'Accords engendrées de son renversement & le renversement leur est inconnu ici , pendant qu'ils l'observent dans les Accords de *Sixte* , de *Seconde* , de *Triton* , de *fausse-Quinte* , &c. Zarlin d'un autre côté admet l'accord de la *Neuvième* , pendant qu'il oublie la Quinte superfluë , sans laquelle cet Accord , & même celui de la Septième ne peuvent subsister sur la mediant des Tons mineurs ; il admet ensuite les Accords de *Triton* & de *fausse-Quinte* , pendant qu'il en oublie le fondement ; parce qu'il ne pouvoit s'imaginer apparemment qu'un accord de Septième pût contenir de pareilles dissonances , & lorsqu'il parle d'un autre accord de Septième , il perd de vûë ceux de *petite* & de *grande Sixte* , qui en sont renversez , bien que les Accords de *Seconde* , de *Triton* & de *fausse-Quinte* soient également renversez de celui de la Septième , & que la difference de l'accord de la *grande Sixte* à celui de la *fausse-Quinte* ne consiste que dans celle de la Tierce majeure ou mineure , dont on accompagne indifferemment le Son grave d'un accord de Septième. Jugez de-là s'ils sont bien fondez , & si la critique de ceux qui se gouvernent sur de pareils principes , merite quelques attention ; si on leur demande des raisons , ils citent l'autorité des Regles , & si pour les convaincre du mauvais sens qu'ils donnent à ces Regles , ou des exceptions qu'elles peuvent souffrir , on les prie d'entendre , & de s'en remettre à l'effet que produit une Musique composée en apparence contre ces Regles , ils deviennent sourds. Voilà en quoi consiste le genie de la cabale , qui s'est élevée contre tous les habiles gens de ce Siecle. Vous aurez beau trouver une Musique charmante , elle ne vaudra rien selon eux.

Nous sommes fort heureux de n'avoir que de pareils Scavans à combattre en soutenant le parti des gens de bon goût : La raison est le vray moyen de les convaincre ; aussi nous ne nous conten-

Sixte ajoûtée à (A); cette Sixte préparant une Cadence irreguliere, qui est encore évitée par la Septième ajoûtée à (B), où se prépare une Cadence parfaite, que la dernière Notte termine.

Si l'on renversoit les deux Parties superieures, en mettant au grave celle qui se trouve à l'aigu, l'on y entendroit autant de Quintes qu'il y a de Quartes; mais l'insipidité de plusieurs Quintes se diminue tellement dans leur renversement, que nous ne devons pas attribuer à la Quarte ce qui ne regarde que la Quinte & l'Octave.

ARTICLE TROISIÈME.

Comment la Dissonance peut être sauvée d'une autre Dissonance.

Nous ne nous sommes pas contenté d'avoir apperçû que la Dissonance aimoit à être préparée & sauvée d'une Consonance; nous avons remarqué de plus, qu'elle pouvoit être entendue sans préparation, & nous devons chercher encore si elle ne pourroit pas être sauvée contre la regle generale. Si les Accords fondamentaux, & si la progression fondamentale de la Basse subsistent dans les seuls Intervalles de Tierce, de Quinte, & de Septième; donc ces Intervalles doivent être aussi regardez comme fondamentaux; de sorte que pouvant faire entendre ces Intervalles dans la Basse, tant en montant, qu'en descendant, aussi-bien que ceux qui proviennent de leur renversement, il ne reste plus que d'examiner dans quelles progressions de cette Basse l'Accord de Septième peut être entendu, pour juger si cette Dissonance ne pourroit pas être encore sauvée d'une autre Dissonance.

La Regle se tire du principe, & non pas le principe de la Regle, encore moins du sentiment d'un Auteur, dont la reputation peut nous en imposer. L'obscurité dans les Sciences ne provient que du défaut de pénétration, & de discernement. Les meilleurs Auteurs nous ont bien proposé la Tierce, & la Quinte pour principe, mais ils ont toujours oublié la Septième; cependant cet Intervalle est premier dans son espece. Si la Quinte s'engendre de la division Harmonique de l'Octave, & si la Tierce s'engendre de la division Harmonique de la Quinte, cette Septième ne s'engendre-t-elle pas aussi de la division Harmonique de la Tierce majeure, eût égard au renversement? D'ailleurs elle se forme naturellement de l'addition de deux Quartes, ou de celle d'une Tierce à la Quinte, elle est l'origine de toutes les Dissonances; de sorte qu'il faut, ou la regarder comme fondamentale, ou en exclure toutes les Dissonances de l'Harmonie: Mais le peu d'attention qu'on a fait jusqu'à

present à la justesse, & à la force du renversement, a fait negligier le seul endroit, par où les secrets de l'Harmonie pouvoient se découvrir. En effet, que l'on examine la grande justesse de ce renversement dans tout ce qui a rapport à l'Harmonie, soit dans les nombres, soit dans les divisions, ou dans les multiplications; soit dans les longueurs d'une corde prise à droite, ou à gauche, soit dans les intervalles qui en sont formez, & par consequent dans les differentes progressions que l'on peut en tirer; soit enfin, dans les Accords composez de ces Intervalles, & dans leurs differentes progressions; l'on ne pourra plus disconvenir après cela, que le renversement ne soit le nœud de cette grande & infinie varieté, que nous remarquons dans l'Harmonie.

Le terme de *Licence* se prend chez la plûpart des Musiciens pour celui de *Faute*: aussi Mr. de Brossard n'en fait-il aucune mention dans son Dictionnaire, mais que l'on ne s'y trompe pas, la Musique a par dessus les autres Sciences que l'on veut reduire en pratique, le privilege de voir clair par tout: Là l'on ne peut reduire sous des regles précises, des Licences qui en font tout l'ornement; icy tout s'apperçoit dans le même principe, & la *Licence* n'y est autre chose, qu'un renversement évident de ce qui s'offre le premier à nôtre connoissance: De tous les Accords consonans, & dissonans, le parfait, & celui de la Septième s'offrent à nous les premiers; De toutes les progressions fondamentales de la Basse, celles de Tierce, de Quinte, & de Septième ou de Seconde, s'offrent également les premières, puisque ce sont-là les premiers Intervalles qui viennent à nôtre connoissance. Or si la raison ne trouve rien au de-là de ces deux Accords, & de ces trois Intervalles, qui n'en provienne, convenez donc avec nous, que tout doit être fondé là-dessus.

Pour revenir à nôtre sujet, dont nous ne nous sommes écarté, que pour tâcher de convaincre les esprits prévenus, il est bon de remarquer d'abord que la Dissonance n'est point sauvée par la plus douce des Consonances, & qu'au contraire, elle l'est par la Tierce, qui est une Consonance imparfaite; qu'ensuite la Septième se forme naturellement d'une Tierce ajoutée à la Quinte; que la progression naturelle à cette Septième est de descendre diatoniquement; que les seuls Accords fondamentaux sont le parfait, & celui de la Septième; & que toute la progression de la Basse fondamentale subsiste dans les seuls Intervalles de Tierce, de Quinte, & de Septième, dont les Accords fondamentaux sont composez; puis on n'aura plus de peine après cela, à recevoir deux Accords fondamentaux consecutifs, où tout sera conforme à ces remarques, excepté que la Septième y sera sauvée d'une autre Septième; & c'est pour

que cette *Licence* ne vous surprenne pas, que nous vous faisons sentir expressément, que la Septième se fauvoit sur une Consonance imparfaite, & que cette Septième en est formée de toute façon, puisque la Seconde engendrée de la division de la Tierce majeure, n'est qu'une Septième renversée: d'ailleurs, l'oreille peut bien tolérer ce petit défaut (comme l'expérience nous le prouve) en faveur du principe qui y subsiste d'un autre côté.

Avant que de donner un Exemple de la *Licence* proposée, il est bon d'avertir, que, quoique les progressions de Tierce, & de Quinte en montant, soient plus parfaites que celle de Septième, sur laquelle nous fondons cette *Licence*, on ne peut néanmoins tirer aucun avantage de ces deux premières progressions, pour ce qui est d'y sauver la Dissonance, parce que cette Dissonance ne peut y suivre la progression naturelle dans les Accords fondamentaux.

Exemple de la Septième sauvée d'une autre Septième.

Partie ajoutée.

The musical score consists of six staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation is figured bass, with numbers 1-7 and 9 below the notes. The staves are labeled as follows:

- Staff 1: Labeled "Partie ajoutée." It contains the numbers 6, 4, 2, 7, 2.
- Staff 2: Labeled "N." It contains the numbers 6, 6, 6, 5.
- Staff 3: Labeled "L. M." It contains the numbers 6, 7, 5, 2.
- Staff 4: Labeled "C. D." It contains the numbers 6, 4, 2, 4, 6.
- Staff 5: Labeled "H. J." It contains the numbers 6, 4, 7, 5, 6.
- Staff 6: Labeled "Basse-côtiuë." It contains the numbers 6, 9, 7, 7.
- Staff 7: Labeled "Basse fondamentale." It contains the numbers 7, 7, 7.

Accidentals include a natural sign (N) above the second measure of the second staff, and a sharp sign (S) above the fourth measure of the fourth staff. The piece concludes with a double bar line.

A. B.

Toutes ces parties peuvent servir de Basse, pourvû qu'on ne mette jamais la Basse-continue au-dessus de la fondamentale, à cause de l'Accord par supposition qui s'y rencontre, dont le Son grave doit toujours regner au dessous du fondamental. De plus, la *partie ajouté* ne peut être entendue avec ces deux Basses; & celles-cy ne doivent point être mises au-dessus des autres parties.

Les Nottes (C. D.) sont chacune la Septième avec celles de la Basse fondamentale, qui descend diatoniquement; ou monte de Septième (A. B.) de sorte que la Dissonance y est sauvée d'une autre Dissonance.

Les plus agréables suites d'Accords qui proviennent de cette Harmonie fondamentale, sont celles où la Neuvième est sauvée de la Septième entre les Nottes (C. D.) & (F. G.) celle où la Septième est sauvée de la fausse-Quinte, entre les Nottes (C. D.) & (H. I.) & celle où la Seconde est sauvée du Triton entre les Nottes (H. I.) & (C. D.) en mettant ces dernières Nottes (C. D. au dessus des autres (H. I.)

L'on trouve un Exemple de la Septième, sauvée de la fausse-Quinte, dans le Dictionnaire de Mr. de Brossard, * & dans Masson: De plus, le Triton se trouve encore sauvé dans Masson par la Quinte de la même Note; si bien qu'en ajoutant nôtre Basse fondamentale (A. B.) à son exemple (D.) &c. nous aurons une suite d'Harmonie pareille à celle-cy, avec cette différence, que la Dissonance majeure y aura lieu dans le premier Accord de Septième; & qu'elle n'a lieu icy que dans le second; outre quelques autres circonstances que cet Auteur n'a pas été obligé de prévoir, parce qu'il ne songeoit pas à la Basse fondamentale.

Pour revenir à nôtre Exemple, remarquez qu'il faut porter la Note (N.) sur le Guidon, lorsque la Basse fondamentale a lieu.

Il se trouve entre les Nottes (L. M.) une Basse fondamentale de la cadence irreguliere évitée par une Septième ajoutée à (M.) sur-quoi il est à propos de faire quelques réflexions.

1^o. La Cadence irreguliere est originale d'elle-même; mais on sous-entend pour lors, que chacune des Nottes de la Basse fondamentale doit porter l'Accord parfait; car la Sixte que nous ajoutons au premier Accord, n'est qu'un Son surnumeraire toléré par le bon goût: Aussi l'Accord qui en est formé n'étant point fondamentale, ne peut profiter du même avantage que le parfait, ni que celui de la Septième; bien qu'il soit renversé de ce dernier. Tout ce qui est fondé sur l'Accord parfait, ou sur celui de la Septième, peut se tourner de toute façon, parce que ces Accords sont originaux: Mais

* De Brossard, p. 131. art. 5. Note A. Masson, p. 115. [P. 98.]

s'il est permis une fois de les alterer par quelques nouveaux Sons ; ces nouveaux Sons ne peuvent plus changer de lieu ; bien que d'ailleurs ils ne diminuent pas la force de ces premiers Accords, qui participent toujours du renversement qui leur est naturel. Ainsi cette Sixte ajoutée dans la Cadence irreguliere, ne faisant point Dissonance avec la Basse, on ne doit jamais renverser l'Accord qui en est formé ; de façon que la dissonance que cette Sixte fait avec la Quinte, devienne-t-elle contre la Basse ; le renversement ne pouvant y avoir lieu pour lors que dans l'Accord de la petite Sixte, où la Dissonance ne s'entend qu'entre les parties : Car si cet Accord pouvoit se reduire en celui de la Septième, dont il tire son origine, l'Accord parfait seul ne seroit plus le principe en ce cas, mais encore celui de la Septième, ce qui ne se pourroit icy, parce que la Septième ne peut être sauvée dans une progression de la Basse en montant de Quinte ; & que ce que nous appellons *Cadence*, nous representant l'idée d'un chant terminé en quelque façon, cette Cadence ne peut se faire sentir que dans une progression consonante de la Basse sous des Accords fondamentaux, dont nous n'alterons icy la perfection que par une *Licence* autorisée par le bon goût. Il est donc bien à propos de sçavoir faire la difference d'un Accord fondamental, à celui qui en provient, pour ne pas en confondre les proprietés.

2°. Si une Cadence est évitée par l'addition d'une Dissonance à l'Accord parfait qui la termine ; & si en ce cas on peut en trouver le principe dans les Accords fondamentaux, & dans les progressions fondamentales de la Basse, vû qu'il ne s'y agit plus de Cadence, puisque la conclusion se trouve interrompue par l'addition de la Dissonance ; pour lors ce principe sera le véritable, comme cela paroît dans la Basse fondamentale de l'Exemple précédent, dont les Accords fondamentaux qu'elle porte, peuvent se renverser au gré du Compositeur, & peuvent de plus profiter de la supposition.

Ce n'est pas le tout, la suite d'Harmonie qui paroît dans la *partie ajoutée*, semble encore choquer davantage que le reste, en ce que la Seconde y est sauvée, contre la regle naturelle. Cependant l'on ne peut recevoir l'un sans l'autre, c'est la Basse fondamentale qui nous regle ; d'ailleurs on peut remarquer que la *Licence* qui s'y trouve est la même que celle de la *Cadence irreguliere*, où la Dissonance se sauve en montant sur la Tierce : Mais souvenez-vous bien de la véritable origine de ces différentes progressions, & ne confondez pas le principe avec la *Licence de la Cadence irreguliere*.

Au reste, nos raisons sont foibles en comparaison de l'expérience qui parle icy en nôtre faveur ; voyez les Ouvrages des plus habiles

Maîtres du Siecle, ils vous en rendront encore un nouveau témoignage.

Il n'y a pas de doute que les Licences continuës dans le dernier Exemple ne soient un peu dures ; aussi ne doit-on les employer que très-rarement, & avec tout le discernement dont un habile homme est capable : une preuve même de leur perfection, c'est qu'il est très-difficile de les accompagner correctement, & sans faute. Aussi ne sera-t-il pas inutile aux Compositeurs de voir la manière dont nous disons qu'il faut s'y prendre en ce cas, parce que nous y prescrivons en même-temps les véritables Accords qui devroient être entendus selon l'Harmonie naturelle.

ARTICLE QUATRIÈME.

Que la Septième peut être encore sauvée de l'Octave.

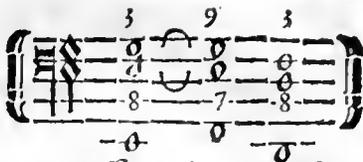
La Septième, qui est la première de toutes les Dissonances, s'en distingue en ce qu'elle peut être non seulement préparée par toutes les Consonances, mais en ce qu'elle peut encore en être sauvée, à l'exception de la Quarte-renversée de la Quinte, qui ne peut servir qu'à sauver la Seconde dans une Harmonie renversée de celle où cette Septième peut être sauvée de la Quinte.

La Tierce, la Quinte, & l'Octave préparent la Septième ; & la seule Tierce doit la sauver dans une Harmonie fondamentale, & naturelle : Cependant la Licence de la Cadence rompuë, qui introduit une variété charmante, nous oblige de sauver encore cette Septième par la Quinte ; où l'on peut remarquer que ces deux manières de la sauver, se rencontrent dans les progressions de la Basse en descendant de Quinte, & de Septième ; si bien que la progression de cette Basse en descendant de Tierce, étant plus parfaite que celle qui descend de Septième, nous sommes obligez de chercher si cette Septième ne pourroit pas encore être sauvée par quelques nouvelles Consonances dans cette dernière progression ; aussi nous voyons qu'elle peut fort bien y être sauvée de l'Octave, quoiqu'il s'y rencontre une espèce de deux Octaves consécutives ; mais avant que de refuter la fausse-idée que l'on se fait de ces deux Octaves, qui sont simulées en ce cas, nous allons tâcher de prouver cette dernière façon de sauver la Septième.

Tous les Musiciens conviennent que la Neuvième peut être sauvée de la Tierce, lorsque la Basse descend de Tierce ; donc la Septième qui fait partie de l'Accord de la Neuvième, ne peut être sau-

vée en ce cas, que de l'Octave. *Exemple.*

Si l'on rapporte à présent cette suite d'Accords à celle dont elle dérive, l'on verra que la Neuvième n'est qu'une Septième, & que la Septième, n'est qu'une Quinte, dont la progression sera conforme à celle qui vient de paroître : Car nous avons remarqué précisément que l'Accord de la Neuvième ne provenoit que d'un Son ajoûté à la Basse, qui suppose le fondamental qui se trouve immédiatement au dessus.



E X E M P L E.



Basse fondamentale de deux
Cadences parfaites évitées.

Le Guidon ω marque le Son surnumeraire de la Neuvième au dessus duquel le Son fondamental est représenté par une Note.

Si l'on avoit considéré l'Accord de la Neuvième dans son tout, pour en fixer la progression ; ou l'on auroit défendu de sauver la Neuvième de la Tierce, ou l'on auroit permis de sauver la Septième de l'Octave, puisque l'un ne peut être sans l'autre : mais bien plus, si l'on avoit considéré cet Accord dans son origine, l'on n'auroit pû se dispenser d'admettre les deux précédentes progressions, puisqu'elles sont les plus naturelles : Donc ou la Septième peut être sauvée de l'Octave, ou l'Accord de la Neuvième ne doit pas être reçu.

La Septième peut se sauver encore de l'Octave dans une Harmonie renversée. E X E M P L E.



Basse renversée

Basse fondamentale.

Pour revenir aux deux Octaves, ou aux deux Quintes *simulées*.

la regle en a été établie sur l'Harmonie fondamentale, de même que toutes les autres regles ; mais faute de s'être expliqué, l'on nous a laissé dans des doutes, dont il est à propos de nous relever.

Si l'on a défendu les deux Octaves, ou les deux Quintes simulées, ce n'a été que pour empêcher de donner aux Parties des progressions extravagantes, sur tout dans la pratique des Dissonances ; parce que dans celle des Consonances, ce défaut s'évite facilement, en donnant aux Parties une progression contraire. Cependant l'on ne peut se dispenser de faire entendre à tout moment ces sortes de passages dans les Cadences parfaites & irregulieres, où l'on trouve d'un côté deux



Octaves simulées, & de l'autre deux Quintes ; puisque si l'on fait passer la Basse sur les degrez

diatoniques, qui se trouvent d'une Note à l'autre, les deux Octaves & les deux Quintes s'y entendront en effet : la regle est donc fausse en ce cas, & ne peut servir que dans un renversement de ces deux Cadences, où, à la verité, la progression de la Basse ne conviendrait point au Dessus, pendant que cette Basse tiendrait celle du Dessus ; mais nous avons remarqué que la progression des parties superieures doit être diatonique, autant que cela se pourroit, sur tout lorsque la Quarte y a lieu, comme elle se rencontreroit icy, en renversant les parties de cette façon :

Ainsi nous pouvons nous passer encore de cette regle dans cette occasion.



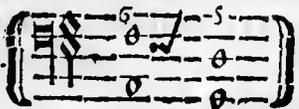
A l'égard des Dissonances, il est certain que l'on ne manquera jamais, en donnant à chaque Dissonance la progression qui luy est naturelle, pendant que les Consonances, dont la Dissonance est accompagnée, passeront sur telle autre Consonance que l'on jugera à propos ; pourvû que l'on ne s'écarte pas de la Modulation, & que l'on ne change pas le fond de l'Accord, sur lequel la Dissonance doit être sauvée : ainsi l'on ne peut pas dire qu'il se trouve deux Octaves simulées dans une Septième sauvée de l'Octave ; parce que l'Octave qui peut être jointe à la Septième, ou qui y est toujours sous-entendue, lorsqu'elle n'y est point, reste sur le même degré, ou passe ailleurs ; de façon qu'ayant été entendue, la seconde Octave ne peut provenir que de sa progression, & non pas de celle d'un autre Intervale. *Exemple,*

De-là vient une infinité d'autres manieres de sauver la Dissonance, dont nous parlerons au troisième Livre.



Le fondement qui est supposé dans chaque Accord, doit nous servir toujours de guide, soit qu'il s'agisse de donner aux Tierces, & aux Sixtes majeures ou mineures leur progression naturelle, soit que l'on craigne de faire entendre deux Octaves ou deux Quintes consecutives, car souvent nous croyons voir deux Quintes ou deux Octaves, lorsque nous ne les entendons pas. Par exemple, Masson* & plusieurs autres, veulent que l'on puisse passer de la Sixte à la Quinte, ainsi,

à 4. Par-
ties.



où l'on trouvera cependant deux Quintes, si l'on a égard au degré diatonique, qui passe de *Fa* à *Ré*: Mais si l'on remarque que la Basse fondamentale de cet Exemple

doit faire *Ré*, *Sol*, conformément à la progression d'une Cadence parfaite évitée;

ainsi,



l'on ne trouvera plus ces deux Quintes imaginaires; & voicy comme raisonne un habile Compositeur: Je fais icy deux Quintes

simulées, mais ce Son en suppose un autre, ou pour lors ces deux Quintes ne paroissent plus; donc cela est bon, quoique cette supposition ne doive se faire qu'entre les temps principaux de la mesure: Mais la Musique a cela de particulier, que l'on peut abuser souvent, & même avec succès, de la liberté que l'on a de la varier à l'infini; cependant lorsque la raison s'accorde avec l'oreille, l'on peut luy donner toute la variété dont elle est susceptible, sans pecher contre ce qu'elle a de plus parfait; aussi ces deux Octaves, ou ces deux Quintes que l'œil apperçoit sur le papier ne sont pas toujours telle à l'oreille, lorsque le fondement y subsiste dans toute sa regularité.

Il étoit à propos de s'étendre un peu sur ce sujet, pour faire revenir de leurs erreurs, ceux qui ne s'attachent qu'à la simple signification des termes, sans en comprendre la force.

Au reste, quoique nous prétendions que la Septième peut être sauvée de toutes ces Consonances; remarquez que selon l'Harmonie fondamentale & naturelle, elle ne peut l'être que de la Tierce: Car si dans la Cadence rompuë elle se sauve de la Quinte, & si dans le renversement de la progression ordinaire à la Basse de cette Cadence, elle se sauve d'une autre Septième, cela ne provient que de la *Licence* introduite par la Septième ajoûtée à l'Accord parfait, dont la Basse fondamentale peut tirer une nouvelle progression: Et si nous voulons encore icy que cette Septième puisse être sauvée de l'Octave, ce n'est qu'en consequence de la supposition, ou du renversement, puisqu'elle y est toujours sauvée de la Tierce, selon l'Harmonie naturelle, comme cela paroît dans nos Exemples.

* Masson p. 124.

ARTICLE CINQUIE'ME.

Que la Septième peut être accompagnée de la Sixte.

L'on pratique quelquefois la Septième avec la Sixte, dont il se forme, à la vérité un Accord très-dur, & la seule raison qui puisse le rendre supportable, est qu'il ne se fait qu'en passant, & que les Sons ingrats dont il est composé sont permanens, ayant lieu dans les Accords qui les précédent, & qui les suivent; outre que le Son de la Basse n'y est admis pour lors que par supposition.

E X E M P L E.

Musical notation for the first example, showing a treble staff and a bass staff. The treble staff contains notes with 'Sixte' written above and '7me.' below. The bass staff contains notes with 'cu' written above and '6' below. The music is in a key with one flat and a common time signature.

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

Musical notation for the second example, showing a treble staff and a bass staff. The treble staff contains notes with 'Sixte' written above and '7me.' below. The bass staff contains notes with '6' below. The music is in a key with one flat and a common time signature.

Son
.....
permanent.

Cecy s'appelle
Point d'Orgue.

Il est bon de remarquer qu'un Son permanent se dérobe en quelque façon à notre attention, lorsqu'on en fait passer plusieurs autres au-dessus de luy, dont la diverse progression est conforme aux Regles les plus naturelles; ce qui se trouve icy de même que dans la partie ajoutée à l'Exemple de l'Article précédent; & ce qui se trouve encore dans tous ces coliers de Musettes, & de Vielles, qui paroissent en France, & ailleurs, dont nous donnons une idée dans nos Regles du Chromatique, Livre troisième, & dans celles du Point d'Orgue, Livre quatrième.

Ce seroit icy le lieu de parler du *Chromatique*, des *Dissonances pour le goût du chant*, ou par *supposition*, & des *Faussés relations* : Mais les Regles que nous en donnons dans le Livre suivant, sont si simples & si intelligibles, que nous pouvons bien les passer à present sous silence.

ARTICLE SIXIÈME.

Des occasions où il semble que la Dissonance soit préparée d'une autre Dissonance.

Quoique nous mettions cet Article au nombre des *Licences*, nous allons voir néanmoins que ce qu'il contient est conforme à l'Harmonie naturelle, où nous prétendons que la Dissonance doit être préparée absolument, & sans exception, d'une Consonance : Mais comme l'expérience semble nous prouver le contraire, & que la plupart des Musiciens en tirent de fausses conséquences, nous avons crû devoir placer cet Article conformément à leur idée, pour qu'ils le trouvent à l'endroit, où ils s'imagineroient qu'il doit être.

Quand M. de Brossard dit (p. 131.) qu'après la Dissonance syncopée, l'on fait passer souvent une fausse-Quinte, & qu'après celle-cy on fait encore passer souvent une Quarte syncopée, à laquelle cette fausse-Quinte sert comme de *preparation*, il ne satisfait en cela que ceux qui le savent aussi-bien que luy ; mais en même-temps il induit dans l'erreur ceux qui l'ignorent, sans détruire la prévention de ceux qui, prenant à la lettre la Regle qui dit, que toute Dissonance doit être préparée & sauvée d'une Consonance, ne peuvent entendre le contraire, sans l'imputer à faute : car, ou il faut expliquer les choses qui paroissent opposées aux Regles generales, ou ne pas les proposer. Si cet Auteur s'en fût tenu à son Titre, sans descendre dans le détail des Regles, & de la pratique, nous aurions tort de le citer icy : mais comme il nous propose ailleurs des Regles opposées à ce qu'il veut nous enseigner icy, nous ne pouvons nous dispenser de dire nôtre sentiment là-dessus, pour éclaircir les doutes qu'il y sème.

A l'égard de la Dissonance sauvée de la fausse-Quinte, ça été le sujet de l'Article III. & pour ce qui regarde la Quarte syncopée, à laquelle la fausse-Quinte sert comme de *preparation* ; nous allons voir que ces deux Dissonances sont contenues dans le même Accord fondamental ; qu'ainsi la seconde Dissonance n'est autre que la première ; de sorte que tant qu'une Dissonance reste sur le même degré, pendant que la Partie que l'on fait servir pour lors de Basse, passe sur les differens Sons dont l'Accord, où cette Dissonance a

TRAITE' DE L'HARMONIE,

lieu, est composé, l'on doit inferer de-là, que la difference ne consiste pas dans le fond, mais seulement dans l'Intervale qui a la liberté d'employer entre cette Dissonance & une autre Partie, laquelle Dissonance est toujours la même par rapport à la Basse fondamentale, comme nous allons le prouver par l'addition de cette Basse fondamentale à l'Exemple de M. de Brossard.

E X E M P L E.

Mr. de Brossard, p. 131. à la Neuvième mesure.

A. B.

Basse continuë.

Basse fond. ajoutée. A. B.

AUTRE EXEMPLE.

L. M.

L. M. B. C. * 4 3

L. M. B. F. *

Vous trouvez entre (A. B.) la Septième precedée de la même Septième : & qui plus est, cette Septième (M.) est preparée par

une Consonance à (L.) devenant ensuite fausse-Quinte, & Onzième, par rapport à la Basse-continuë ; mais c'est toujours la même Septième, & le même Accord par rapport à la Basse fondamentale, n'étant pas nécessaire de repeter icy, que le Son surnumeraire de la Onzième, dite Quarte, doit être entendu au-dessous de la Basse fondamentale, & qu'il doit même être retranché, quant à la preuve. Que l'on ne s'imagine donc plus qu'une Dissonance puisse être préparée d'une autre Dissonance, puisque dans le fond il ne s'en trouve qu'une dans toutes celles qui se suivent icy, & que lorsqu'elle peut être préparée, elle l'est en effet d'une Consonance ; de sorte que la liberté que l'on a de faire passer une partie qui sert de Basse sur tous les Sons d'un même Accord, n'a point de rapport à une Règle qui concerne deux Accords differens.

Le défaut des Commentateurs des premières Regles, ne vient que de ce qu'ils n'ont pas sçû accorder la raison avec l'expérience, en confondant le principe avec ce qui en dérive, au lieu que ce principe se soutient icy par tout avec la même force ; puisque pour prouver l'Harmonie naturelle, & la Licence, nous n'avons eu besoin que de l'Accord parfait, de celui de la Septième, & des Intervalles dont ces Accords sont composez, pour en former la progression d'une Basse fondamentale, laquelle Basse nous sert de guide dans ses premières progressions en descendant de Tierce, de Quinte, & de Septième (si l'on veut) pour l'Harmonie naturelle, & dans le renversement de ces progressions pour toutes les Licences qui peuvent être mises en pratique, en y joignant la *supposition*, & l'*emprunt*.

CHAPITRE DIX-HUITIÈME.

Observations sur l'établissement des Regles, où l'on enseigne la maniere de composer une Basse fondamentale.

ARTICLE PREMIER.

De l'établissement des Regles.

L'On ne peut juger de la Musique que par le rapport de l'ouïe ; & la raison n'y a d'autorité, qu'autant qu'elle s'accorde avec l'oreille ; mais aussi rien ne doit plus nous convaincre que leur union dans nos jugemens : Nous sommes naturellement satisfaits par l'oreille, & l'esprit l'est par la raison ; ne jugeons donc de rien que par leur concours mutuel.

L'expérience nous offre un grand nombre d'Accords susceptibles d'une diversité à l'infini, où nous nous égarerons toujours, si nous n'en cherchons le principe dans une autre cause; elle sème par tout des doutes; & chacun s'imaginant que son oreille ne peut le tromper, ne veut s'en rapporter qu'à luy-même. La raison au contraire ne nous met sous les yeux qu'un seul Accord, dont il luy est facile de déterminer toutes les propriétés, pour peu qu'elle soit aidée de l'expérience: Ainsi dès que cette expérience ne dément point ce que la raison autorise, celle-cy doit prendre le dessus; car rien n'est plus convaincant que ses décisions, sur tout lorsqu'elles sont tirées d'un principe aussi simple que celui qu'elle nous offre: Ne nous reglons donc que sur elle, si cela se peut, & n'appellons l'expérience à son secours, que pour affermir davantage ses preuves.

Les premiers Musiciens, en un mot, tous ceux qui ne sont attachés qu'à la speculation, n'admettent que l'Accord parfait pour tout principe. Si Zarlín qui a joint la pratique à la théorie, parle des Accords de *Sixte*, & de *Sixte-Quarte*, nous savons déjà qu'ils proviennent de ce même principe; & il ne s'agit plus que de voir si les Dissonances ne peuvent pas s'y rapporter aussi; ce qui est facile à prouver; puisqu'elles sont toutes engendrées d'un nouveau Son ajouté à ce premier Accord, qui y subsiste toujours dans son entière perfection: De sorte que la raison suffit seule encore pour en autoriser, & pour en déterminer la pratique, cette addition se faisant naturellement par une *Règle de trois*, ou par une nouvelle multiplication des nombres; qui nous donnent ce premier Accord, comme nous l'avons observé au Livre I. Ch. VII. p. 29. Or les Règles de la Musique, ne concernant que les Consonances, & les Dissonances pratiquables, ces Consonances étant toutes contenues dans l'Accord parfait, & ces Dissonances dans le même Accord, & dans la Septième qu'on y ajoute; il est donc certain que ces Règles doivent être fondées principalement sur le premier Accord, & sur celui qui en est formé par la Septième ajoutée. Et si après avoir établi nos conséquences sur un principe si simple, & si naturel, nous suivons de point en point ce qui a été dit & pratiqué par tout ce qu'il y a de plus habile dans ce genre, en nous conformant toujours à ce que l'expérience nous fait approuver; qui pourra douter un moment, que ce principe ne soit le véritable objet de nos Règles?

Voyez pour cet effet ce qu'a dit Zarlín au sujet de la Basse fondamentale, de sa progression, de celle qu'elle détermine aux autres parties, de celle des Tierces, des Consonances en general, & des Dissonances; en remarquant qu'il a oublié les Dissonances, que nous appellons *majeures*; qu'il n'a pas bien défini la *Cadence rompue*,

qu'il ne parle point de *l'irreguliere*, ni du renversement des Accords, quoiqu'il en enseigne la pratique de ceux de *Sixte*, de *Seconde*, &c. qu'il cite sans distinction l'Accord de la Neuvième, que nous disons n'être admis que *par supposition*, qu'il étoit mal-fondé dans ses *Modes*; (comme nous le verrons au Chap. XXIII.) que par conséquent la Musique ne pouvoit profiter des perfections dont la nôtre est ornée, & qu'enfin ses Exemples ne répondent pas à son discours. Examinez si ses raisons sont raisons, où paroles, d'où il les tire, ses explications, ses comparaïsons, & en même-temps les bornes de ses connoissances; tirez-en après cela des consequences justes; & vous trouverez en effet que toute l'Harmonie, & toute la Melodie doivent rouler sur nos deux Accords proposez; mais bien plus, sur le Son grave de chacun de ces Accords, qui est toujours le même de part & d'autre, & sur sa progression, comme nous l'avons dit jusqu'à présent. Ecoutez ensuite la Musique des plus habiles Maîtres; examinez-là, & faites-en la preuve par le moyen d'une Basse-fondamentale, selon l'explication que nous en donnons à la fin de ce Chapitre, vous n'y trouverez que l'Accord parfait, & celui de la Septième, vous n'y trouverez, dis-je, que la Note tonique, ou la dominante, supposé que vous soyez bien au fait de la *Modulation*, pour pouvoir distinguer tous les changemens de *Tons*, en remarquant d'ailleurs que la Sixième Note prend souvent la place de la Dominante dans les Tons mineurs seulement.

Le principe de l'Harmonie ne subsiste pas seulement dans l'Accord parfait, dont se forme celui de la Septième; mais encore plus précisément dans le Son grave des ces deux Accords, qui est, pour ainsi dire, le *Centre Harmonique*, auquel tous les autres Sons doivent se rapporter. C'est aussi l'une des raisons pour laquelle nous avons crû devoir établir notre Système sur la division d'une corde, en ce que cette corde qui nous donne ce Son grave, est le principe de toutes celles qui proviennent de sa division; de même que l'unité qu'on luy compare, est le principe de tous les nombres.

Ce n'est pas assez de s'appercevoir que tous les Accords, & leurs différentes proprietés tirent leur origine du Parfait, & de celui de la Septième; il faut remarquer de plus, que toutes les proprietés de ceux-cy dépendent absolument de ce *Centre Harmonique*, & de sa progression: les Intervalles dont ils sont composez ne sont tels, que par rapport à ce *Centre*, qui s'approprie ensuite ces mêmes Intervalles, pour en former sa progression, sur laquelle seule se détermine l'ordre & la progression de ces deux Accords premiers; & ces Intervalles subsistent tous dans la Tierce, la Quinte & la Septième: car s'il y en a d'autres, ils en sont renversez comme la Sixte, la

Quarte, & la Seconde, ou doublez des uns & des autres, comme la Neuvième, la Onzième &c. ou alterez, comme le Triton, la fausse-Quinte, &c. nous ne faisons point mention icy de l'Octave, sçachant assez que ce n'est qu'une replique. Cette réduction d'Intervales a encore un rapport exact avec celle des Accords; des Intervales renversez, se forment les Accords renversez; des Intervales doublez, se forment les Accords par supposition; & des Intervales alterez, se forment les Accords par emprunt: le tout provenant de nos trois premiers Intervales, dont se forment les Accords fondamentaux, & se rapportant uniquement à nôtre *Centre Harmonique*.

Cela ne suffit pas, l'oreille approuve non seulement ces Accords fondamentaux; mais dès que leur progression est une fois déterminée par celle de leur Son grave & fondamental, tout ce qui s'y conforme luy est toujours agréable, & non autrement; que ce Son fondamental y soit sous-entendu, renversé, supposé, ou emprunté, la raison & l'oreille s'accordant tellement sur ce point, que l'on ne peut pas même y trouver d'exception.

Que ce principe est merveilleux dans sa simplicité! Quoi tant d'Accords, tant de beaux chants, cette diversité infinie, ces expressions si belles & si justes, des sentimens si bien rendus, tout cela prouvent de deux ou trois Intervales disposez par Tierces, dont le principe subsiste dans un Son, ainsi. Son fondamental. Tierce. Quinte. Septième.
L'on doit en être déjà persuadé 1. 3. 5. 7.
par nos remarques précédentes, & les Regles que nous allons établir sur ce principe, acheveront de nous en convaincre.

1°. Pour commencer par les Consonances, qui sont toutes contenues dans l'Accord parfait, la Basse fondamentale ne pouvant proceder en ce cas, que par des Intervales consonans (selon nos Remarques Chap. I. & II. & au Troisième Livre Chap. IV.) elle détermine une certaine progression diatonique aux parties supérieures, d'où l'on peut tirer presque toutes les Regles qui concernent ces Consonances; & quand nous ne disons pas absolument toutes les Regles, ce n'est que par rapport à certaines libertez que la Dissonance y introduit; mais nous y trouverons toujours les principales, & sur tout, celles que les Anciens nous ont données pour uniques.

A l'égard de l'Harmonie, par exemple, on ne trouve jamais deux Octaves, ni deux Quintes de suite dans ces progressions naturelles; & si, sans déranger l'ordre prescrit à chaque Partie, l'on y fait passer chaque Consonance à celle qui peut la suivre, l'on y trouvera non seulement que les parfaites passent ordinairement aux imparfaites,

parfaites, & celles-cy aux premieres; mais on y trouvera encore les Consonances parfaites qui peuvent se suivre : D'où l'on conclut, que la suite des Tierces n'y étant point limitée, leur progression, aussi-bien que celles des Sixtes qui en sont renversées, doit être libre. La Quarte renversée de la Quinte, devoit à ce qu'il semble, se soumettre à la regle qui regarde cette Quinte; cependant l'expérience qui nous en fait tolerer plusieurs de suite dans une progression diatonique, doit l'emporter sur cette observation.

A l'égard de la Melodie, l'on sçait que le Plein-chant ne peut proceder que par des Intervalles diatoniques, ou consonans, encore celui de la Sixte majeure y est-il défendu; ainsi nôtre principe subsiste toujours icy; Mais en même-temps ne nous en laissons pas imposer par cette Regle dans une Musique complete, où la Dissonance fait un effet merveilleux, la seule *Modulation* doit en être l'arbitre: Car de la façon dont nous la pratiquons aujourd'huy, elle met le Musicien au-dessus de la difficulté qu'il trouvoit autrefois à entonner certaines Dissonances, qui font toute la beauté de l'expression.

2°. Comme de toutes les progressions de la Basse, celle de la Quinte en descendant est la premiere, & la plus parfaite, puisque nous ne sommes pleinement satisfaits, que lorsque nous entendons une Cadence finale formée de cette progression, où il semble que la Quinte retourne à sa source, en passant à l'un des Sons de l'Octave dont elle est engendrée; (car monter de Quarte, ou descendre de Quinte, c'est icy la même chose); il n'y a pas de doute qu'on ne se soit principalement attaché aux proprietes de cette cadence, pour en tirer quelques avantages; en quoy nous sommes d'autant mieux fondé, que cette premiere progression du principe suffit seule pour mettre le comble à nos Regles, comme la suite va nous le prouver.

La Regle de faire monter la Tierce majeure sur l'Octave, & de n'y jamais faire monter la mineure, ne peut provenir que du principe proposé; puisque ce n'est que dans une pareille progression où la Tierce monte diatoniquement à l'Octave; mais prenez garde de ne pas vous tromper icy par une fausse application à la Regle; il n'y a qu'une Tierce à l'égard du principe, lequel ne peut subsister sans l'un de nos deux Accords fondamentaux; de sorte que bien loin de vous imaginer que les Tierces dont nous parlons, puissent se rapporter indifferemment à tous les Sons que le renversement nous permet de faire servir de Basse, il faut au contraire se restreindre au principe, en sous-entendant que ces Tierces ne sont telles, par rapport à ce principe, que dans l'Accord parfait, ou dans celui de la Septième: Ce qui doit nous en convaincre encore davantage,

c'est qu'on n'a pû se dispenser d'appliquer cette même regle aux Sixtes, lesquelles ne pouvant avoir lieu que dans un Accord renversé, n'y suivent la propriété des Tierces, qu'autant qu'elles les representent, comme on peut le remarquer, en réduisant cet Accord renversé en l'un de nos deux premiers; si bien que par nôtre juste interpretation, il est inutile de faire mention icy de ces Sixtes; car ce que nous disons des Tierces du Son fondamental, doit s'entendre également de tout ce qui les represente, ce qui va se prouver encore dans les Dissonances mêmes.

3°. Si la premiere Dissonance se forme d'une Tierce ajoutée à l'Accord parfait, laquelle Tierce doit être naturellement mineure, en la comparant à la Quinte du Son grave de cet Accord; & si cette Tierce ajoutée forme une nouvelle Dissonance avec la Tierce majeure du Son grave de ce même Accord, nous voyons d'abord que la Dissonance tire son origine de ces Tierces, étant obligez par consequent de la distinguer en deux genres, en appellant *Mineure*, celle qui provient de la Tierce mineure ajoutée; & *Majeure*, celle qui provient de la Tierce majeure naturelle à l'Accord parfait; distinction qui n'avoit pas encore été faite, & qui est cependant très-juste; puisque par ce moyen la progression de toutes les Dissonances est tout d'un coup déterminée; les majeures doivent monter, & les mineures doivent descendre; ce qui ne souffre point d'exceptions, & ce qui prouve en même temps que l'Harmonie fondamentale, ne subsiste que dans les Accords parfaits, & de Septième; supposé que toute Dissonance majeure puisse se reduire en la Tierce majeure du Son grave d'un Accord de Septième, & que toute Dissonance mineure, puisse se reduire en une Septième; supposition qui ne souffre aucune difficulté.

Quoique nous n'ayons pas encore examiné l'origine de la progression de la Tierce mineure, sur laquelle nous fondons celle de toutes les Dissonances mineures, l'on peut toujourns être assuré, par ce qui a paru jusqu'à present, que nous n'avançons rien de faux, en attendant que l'occasion se presente d'en dire davantage sur ce sujet.

L'on ne manqueroit peut-être pas de nous opposer le *Chromatique*, & la *Licence*, que nous introduisons dans la *Cadence irreguliere*, pour des exceptions valables de la Regle précédente, si nous ne faisons pas remarquer que la *Sixte* ajoutée à l'Accord parfait dans la *Cadence irreguliere*, y est surnumeraire; & que l'Harmonie ne perd rien de sa perfection sans cette Sixte, dont la pratique ne dépend du goût; au lieu que l'Harmonie deviendroit insipide, sans les autres Dissonances. Et à l'égard du *Chromatique*, où la Dissonance majeure

peut descendre d'un semi-Ton, au lieu de monter, il ne détruit en aucune façon notre Regle : Car, 1°. le Son sur lequel doit monter en ce cas, la Dissonance majeure y est sous-entendu, s'il n'est pas entendu dans une autre partie ; outre que ce Son n'est autre que le fondamental, qui doit par conséquent regner naturellement dans la Basse. 2°. La Dissonance majeure n'est point dissonante par elle-même, au lieu que la mineure l'est par elle-même ; puisqu'en retranchant celle-cy, il n'y en aura plus de majeure, comme l'expérience peut le prouver, &c. 3°. La Tierce majeure d'où provient la Dissonance majeure, est naturelle à l'Accord parfait ; & l'on ne défend point absolument de la faire rester sur le même degré, en disant qu'elle doit monter. 4°. Comme toute Dissonance majeure ne peut être formée que de la Tierce majeure d'une dominante tonique, cette Dissonance n'est plus qu'accidentelle à l'égard du Ton qui la suit immédiatement, &c. 5°. Cette Dissonance majeure est censée rester sur le même degré, pour préparer la mineure qui la suit ; car le genre de l'Intervale n'y change point, comme on peut le remarquer, en laissant sur le même degré la Note de la Basse, sur laquelle cette Dissonance aura été entenduë ; de sorte que si elle a fait Tierce, ou Septième, elle fera encore Tierce, ou Septième, &c. la différence n'y consistant que du Majeur au Mineur, ou du Superflu au Juste ; différence qui se trouve également dans les Notes qui marquent ces Intervalles, puisqu'elle n'y est causée que par un \sharp *mol*, ou par un \sharp *quarre* ajoutée à la même Note.

Nous ne doutons pas que les habiles gens ne sentent la force de ces preuves, quoique nous ne les ayons pas mises dans tout leur jour, pour éviter des répétitions ennuyeuses : Mais à cela près, le *Chromatique* est un nouveau genre d'Harmonie, qui doit avoir des propriétés particulières ; bien que ces propriétés, qui semble s'éloigner du principe, en dépendent néanmoins, & que cela ne demande qu'un petit éclaircissement.

4°. Si la progression des Parties supérieures doit être naturellement diatonique, & si la Tierce mineure ne peut monter sur l'Octave ; il est donc de toute nécessité, pour se soumettre à ces Regles, que cette Tierce reste sur le même degré dans un acte de la Cadence parfaite, ou finale, pour qu'elle puisse descendre ensuite diatoniquement dans un pareil acte de Cadence, comme cela est évident aux connoisseurs. Or cette observation pourroit bien avoir donné lieu à l'introduction de la Dissonance dans l'Harmonie, & à l'établissement des Regles qui la concernent ; car de cette manière, la Tierce mineure qui reste icy sur le même degré, forme une Septième qui descend ensuite sur une autre Tierce ; d'où vient appa-

nement la Regle de *préparer* & de *sauver* la Dissonance par une Consonance. Ce n'est donc pas sans raison, que nous tirons cette Regle d'un acte de la Cadence parfaite, préférablement à tout autre, dans le dessein même de nous conformer aux idées generales; car nous voyons bien que l'on ne s'est attaché qu'aux trois premières progressions de la Bassè fondamentale, qui sont en descendant de Tierce, de Quinte, & de Septième; sur ce qu'on nous a donné pour Regle generale, que la Dissonance doit être toujours *préparée* & *sauvée*, la Septième ne pouvant l'être que dans l'une de ces trois progressions fondamentales; & de ces progressions, celle de la Quinte étant la première. De plus, il semble que la Dissonance doive son origine à la Cadence parfaite, selon nos Remarques du Chap. II: Si bien que par-là, toutes nos Regles puissent leur source dans un même principe; ajoûtez à cela, que la Septième, d'où proviennent toutes les Dissonances mineures, ne peut être sauvée naturellement que de la Tierce, selon l'Harmonie fondamentale, comme il a été dit en son lieu, Chap. XVII. Art. IV.

Toutes ces considerations doivent nous porter à conclure, que l'Auteur de ces Regles pouvoit être très-profond dans la connoissance de toutes les proprietés de l'Harmonie, bien qu'il ne se fût guidé que sur le principe que nous proposons, comme il y a assez d'apparence; puisque Zarlin s'efforce par tout à nous prouver que les premiers Musiciens ne connoissoient que l'Accord parfait, quoiqu'il ne connût pas luy-même tous ceux que nous pratiquons, & que nous voyons, qu'à commencer par luy, chaque Auteur ne s'est attaché précisément qu'à l'Intervale, dont il a voulu prescrire les proprietés, en ne nous donnant que des idées vagues du principe; preuve que la connoissance des Accords renversez, n'est venue que par succession de temps; & que ne devant cette connoissance qu'à la seule experience, le principe y a été perdu de vûë, en regardant ces derniers Accords comme originaux; ce qui a donné lieu aussi à une infinité de détours, d'exceptions, & d'équivoques, où l'on a confondu les termes, les Intervales, les Accords, leurs progressions, & leurs proprietés, sur tout dans les *Modes*; & où il semble qu'on ait pris plaisir à rendre obscure la Science du monde la plus simple, & la plus naturelle; comme toute personne de bon sens peut s'en appercevoir, tant par les Regles anciennes, & modernes, que par la juste reduction que nous en faisons au principe. Le Geometre a eu beau proposer ce principe, son peu d'experience, qui ne luy a pas permis de s'expliquer comme nous, l'a fait soupçonner d'ignorance par l'ignorant, qui s'est perdu dans la multiplicité des Accords engendrez de ce principe. Mais qu'il est facile à present de revenir

de cette erreur, dès que l'on conviendra une fois de la réduction de ces Accords par Tierces, & des bornes de ces Accords dans l'étenduë de l'Octave*, à quoi l'on sera forcé par sa propre expérience ; on ne trouvera plus pour tout Accord original, que le Parfait, & celui de la Septième : Le premier se trouvera dans celui de la Sixte, & l'autre dans celui de la Seconde; ainsi de tous les Accords que nous disons être *renversez*, où pour lors le Son fondamental est *sous-entendu* ; & ce dernier se trouvera encore dans ceux de Neuvième, & de Seconde superfluë. Ainsi de tous les Accords que nous disons provenir de la *supposition*, & de *l'emprunt*, où pour lors le Son fondamental est *supposé*, ou *emprunté*, en quoi consistent tous les differens genres d'Accords, qui sont engendrez, comme cela est évident par les fondamentaux ; ceux-cy l'étant à leur tour par le Son grave & fondamental, lequel pour cet effet, emprunte le secours de son Octave, qu'il a engendrée la première ; d'où nous tirons toutes les Consonances, & toutes les Dissonances praticables ; ne pouvant trop répéter une vérité que les Theoriciens n'ont avouée qu'à demi, & que la plûpart des Praticiens ont toujours contestée.

5°. Comme il paroît assez par les Regles principales & fondamentales, que nous venons d'exposer, qu'elles n'avoient été puisées que dans les premières progressions de la Basse en descendant, puisque l'on dit que toute Dissonance doit être *préparée* ; il est bon de faire sentir que cette Regle merite exception, en ce que le contraire se trouve dans les progressions opposées : Mais pour abreger ce sujet, nous renvoyons au Chap. XIII. où il en est parlé suffisamment.

6°. Si la Dissonance majeure s'engendre de la Tierce majeure naturelle à l'Accord parfait, cela suffit pour nous prouver qu'elle n'exige aucune autre précaution, que celle de monter d'un semi-Ton, comme c'est le propre de cette Tierce majeure ; de sorte que si l'on n'est point obligé de la *préparer*, nous pouvons dire que c'est encore en sa faveur, que la Dissonance mineure profite du même avantage dans les progressions fixées à la Basse fondamentale.

7°. Les autres Regles qui concernent les *Dissonances pour le goût du chant*, la *syncope*, &c. peuvent être passées icy sous silence, parce qu'elles ne sont fondées que sur le bon goût, bien qu'elles soient toujours tirées de nôtre même principe.

8°. Ce seroit icy le lieu de parler de la *Modulation*, qui est en quelque façon, le nœud de nos Regles précédentes ; se trouvant une

* Z A R L I N nous prescrit cette réduction, & ces bornes, dans la 3me. Partie de ses Inst. Harm. Cap. 3. f. 174. Cap. 31. f. 210. Cap. 66. f. 323.

liaison & un enchaînement dans le tout , qui ne nous permettent pas de douter de la verité de nôtre principe ; mais comme nous sommes obligez de nous étendre un peu sur ce sujet , pour faire sentir l'importance de cette liaison , dont Zarlín & plusieurs autres s'étoient écartez , nous en avons remis l'examen aux Chapitres XXII. XXIII. & XXIV.

9°. Comme on pourroit nous faire de nouvelles objections , à l'égard des Sons surnumeraires dans les Accords par supposition , & dans la Cadence irreguliere ; & à l'égard de celui qui emprunte son fondement du Son fondamental même , puisque ces Sons n'étant point compris dans nos Regles , semblent en demander de particulieres pour eux ; il est bon d'avertir que cela ne merite pas la peine de s'y arrêter , n'étant necessaire d'en faire mention que comme d'une addition volontaire , qui ne touche point au principe , & dont la pratique se comprend aisément , selon l'explication que nous en donnons dans nos autres Livres ; & pour en juger avec plus de certitude , il n'y a qu'à ajoûter une Basse fondamentale au-dessous d'une Musique quelconque , conformément à l'explication suivante.

ARTICLE SECOND.

De la maniere de composer une Basse Fondamentale au-dessous de toute sorte de Musique.

1°. L'Harmonie ne se fait sentir ordinairement que dans le premier instant de chaque temps de la mesure , bien que l'on puisse partager quelquefois un temps en deux égaux , où pour lors elle se fait sentir dans le premier instant de chaque moitié de ce temps. Or c'est dans le moment de chacun de ces premiers instans , que toutes les parties doivent s'accorder ensemble ; & par consequent , la Basse fondamentale avec elles , en remarquant qu'il peut se trouver plusieurs Nottes dans l'espace de chaque temps , & même dans le premier instant (à quoi il faut bien prendre garde) qui ne seront point du corps de l'Harmonie , n'y étant ajoutées , en ce cas , que pour le goût du chant.

2°. La Basse fondamentale ne peut subsister , si elle ne regne toujours au-dessous des autres parties ; & si le tout ne forme avec elle l'Accord parfait , ou celui de la Septième , en retranchant dans l'occasion , les Sons surnumeraires , & par emprunt.

3°. Dès qu'il paroît un Accord de *Neuvième* , ou de *Quinte superflue* , cette Basse fondamentale doit se trouver une Tierce au-dessus de la Basse déjà composée ; & s'il paroît un Accord de *Onzième* , dite

Quarte ou de *Septième superflüe*, elle doit se trouver une *Quinte* au-dessus, toutes les autres parties formant pour lors l'Accord de de la *Septième*, avec cette Basse fondamentale : Souvenez-vous que l'*Octave* du Son surnumeraire de la *Onzième*, doit être également regardée comme surnumeraire, bien que le tout fasse un bon effet dans la disposition prescrite.

4°. Dès qu'il paroît un Accord *par emprunt*, il faut substituer dans cette Basse fondamentale, la Dominante à la place de la Sixième Note, celle-cy formant toujours la Seconde superflüe, ou par renversement, la Septième diminuée avec la Tierce majeure de cette dominante ; ainsi le reste de l'Accord formera celui de la Septième avec nôtre Basse fondamentale : Nous en parlerons encore dans l'Art. VIII.

5°. Il faut bien prendre garde aux actes d'une *Cadence irreguliere*, où le Son qui devoit être pris pour lors pour le grave de l'Accord de la Septième, doit être retranché, en ne faisant entendre dans ces occasions que l'Accord parfait, qui subsistera dans le reste de l'Accord : Nous en parlerons encore aux Art. VIII. IX. & X.

6°. S'il se trouvoit par hazard un Accord de *Septième* & de *Sixte*, tel que celui dont nous avons parlé au Chap. XVII. Art. V. il ne faudroit pas y faire attention ; & la Basse fondamentale doit rester en ce cas, sur le même degré où elle se trouve auparavant.

7°. Comme nous n'ajoutons à présent cette Basse que pour la preuve, il ne faut pas s'arrêter à de certaines fautes de progression, comme deux *Octaves* consécutives, &c. qui ayant lieu avec elle, ne paroîtront point entre les parties déjà composées.

8°. L'intelligence de la *Modulation* est d'un grand secours pour cette preuve ; car elle fait connoître d'abord le Ton dans lequel on est, par conséquent le lieu qu'occupe certaine Note dans ce Ton, l'Accord qu'elle doit porter, & le Son fondamental qui peut y être *sous-entendu*, *supposé*, ou *emprunté*. L'on y reconnoît de plus, que les Accords *par emprunt* ne peuvent jamais avoir lieu que dans les Tons mineurs, & que la sixième Note y emprunte le fondement de la dominante tonique ; celle-cy devant toujours servir de Basse-fondamentale, quand même la *supposition* auroit lieu avec cet *emprunt* ; & l'on y reconnoît encore qu'une *Cadence irreguliere* ne peut se faire que sur une Dominante précédée de sa Note tonique, ou sur celle-cy, précédée de sa quatrième Note ; chacune de ces Notes devant se trouver toujours dans la Basse fondamentale portant l'Accord parfait en ce cas, en s'imaginant que le Son grave de l'Intervale dissonant &c. doit en être retranché.

9°. Pour que cette Basse soit bien composée, il faut la faire pré-

céder autant que l'on peut par des Intervalles consons ; ce qui ne souffre d'exceptions , que lorsqu'on apperçoit que la Septième peut être *sauvée* de la Quinte, ou d'une autre Septième, ou *préparée* de l'Octave ; en supposant toujours que toutes les parties ne formeront point d'autres Intervalles avec cette Basse fondamentale, que ceux de la Tierce, de la Quinte, de l'Octave, & de la Septième. Et comme les Accords ne sont pas toujours remplis de tous les Sons dont ils doivent être composez , c'est à celui qui en fait la preuve d'y prendre garde, bien que le fond de l'Accord subsiste toujours, quoiqu'il ne soit pas complet ; le goût du chant nous obligeant quelquefois de doubler un Son, au lieu d'employer celui qui rendroit cet Accord complet. Quand nous disons que toutes les Parties doivent former la Tierce, la Quinte, &c. avec la Basse fondamentale ; c'est en exceptant (comme l'on sçait) le Son surnuméraire des Accords *par supposition*, qui doit se trouver toujours au-dessous de cette Basse fondamentale, celui qui est ajouté au premier Accord parfait d'une *Cadence irreguliere*, & celui qui emprunte son fondement de la dominante tonique, ces Sons devant être absolument extraits de l'idée dans la preuve, en s'imaginant qu'ils n'y sont point. De plus, la Quinte de la seconde Note d'un Ton mineur se trouve souvent fausse, selon son ordre naturel dans ce Ton : mais elle doit être pour lors regardée comme juste, n'y étant altérée que par accident, en supposant toujours que cette Quinte ne se trouvera que dans un Accord parfait, ou de Septième à l'égard de la Basse fondamentale. Cela étant fait, on remarque,

1^o. Si la Dissonance mineure, qui est toujours la Septième par rapport à la Basse fondamentale est *préparée & sauvée* comme elle le doit, dans les progressions fixées ; en se souvenant qu'à l'égard de cette Basse, monter de Quarte, ou descendre de Quinte c'est la même chose ; ainsi des autres Intervalles qui ont un pareil rapport. Et comme on peut sous-entendre quelquefois une Dissonance qui ne paroît point dans le corps de l'Ouvrage, soit pour donner une progression consonante à la Basse fondamentale, soit pour n'y faire rencontrer que les Accords qu'elle doit porter ; il ne faut pas pour lors attribuer à l'Auteur le défaut de progression de cette Dissonance sous-entendue, si-tôt qu'elle ne paroît point sans cette Basse fondamentale ; ainsi des autres défauts de progressions, qui n'ont lieu qu'avec cette Basse fondamentale, vû que l'Auteur ne prétend pas toujours qu'elle y soit ajoutée ; au lieu que si ces défauts paroïssent sans cette Basse, pour lors l'Auteur auroit manqué : Mais au reste, cela ne pourra détruire le fond de l'Harmonie, qui devra subsister toujours dans nos deux Accords proposez.

De plus, quand on s'apercevra que de deux Sons qui font ensemble un Intervale de Seconde ou de Septième, l'aigu de la Seconde, ou le grave de la Septième montera, pendant que l'autre restera sur le même degré; cela marquera justement l'acte d'une Cadence irreguliere, où il faudra s'imaginer (comme nous l'avons déjà dit) que ce Son qui monte est comme surnumeraire, & qu'il ne doit jamais occuper dans une Bassè quelconque. A l'égard de la Dissonance majeure toujours formée de la Note sensible, ou de la Tierce majeure d'une Dominante tonique, & qui n'est dissonance qu'autant que la mineure y est jointe, il faut voir pareillement si elle est toujours *sauvée* comme elle le doit, en montant d'un semi-Ton.

11°. Il y a quelques reflexions à faire sur la maniere de *sauver* les Dissonances, en ce que, 1°. Telle Dissonance qui reste toujours sur le même degré, & qui se *sauve* ensuite comme elle le doit, est censée bien *sauvée*, tant que le même Accord fondamental subsiste avec elle. 2°. Une Tierce mineure que la Bassè ordinaire peut former avec la fondamentale, ne doit pas nous arrêter icy. 3°. Tant que le même Accord fondamental subsiste, une Dissonance peut passer à tel Son que l'on veut de ce même Accord; mais il faut ordinairement qu'elle passe ensuite sur le Son qui devoit la suivre en premier lieu, excepté que quand la Dissonance majeure, ou bien la mineure sont entendues les dernieres, elles peuvent conserver leur privilege, qui est d'être *sauvées* comme elles le doivent. 4°. L'on peut *sauver* la Dissonance majeure sur la Consonance, qui doit suivre naturellement la mineure, & celle-cy sur la Consonance, qui doit suivre naturellement la majeure, pourvû que ce soit dans une Harmonie naturelle, & en montant, s'il eut fallu monter, ou en descendant, s'il eut fallu descendre, conformément à cet Exemple de Zarlín *.



50. Dans le Chromatique, la Dissonance majeure descend d'un semi-Ton au lieu de monter, ou pour lors elle est censée rester sur le même degré, &c. comme nous l'avons déjà remarqué.

Il est certain qu'une Musique où l'on pourra ajouter une pareille Bassè, avec toutes les circonstances que nous venons de remarquer, sera toujours bonne; elle ne pêchera tout au plus que dans un certain ordre de Consonances, de Melodie, ou de Modulation, ou dans l'égalité de la valeur des Notes qui preparerent, qui forment, & qui sauvent la Dissonance, ou encore dans

* Terza Parte, Cap. 30. fol. 210.

les temps où cette Dissonance doit être préparée, & entenduë: mais elle ne pêchera point contre le fond de l'Harmonie, ce qui est le principal ; car le reste est facile à observer. Le bon goût qui nous dicte la plupart de ces Regles, nous obligeant même quelquefois à nous en écarter.

Cette Basse fondamentale fait un très-bel effet dans les Chœurs de Musique ; mais lorsqu'on veut qu'elle y soit entenduë , il faut pour lors que les Regles soient observées à la rigueur entre toutes les Parties , bien que la Basse-Continuë puisse former plusieurs Unifons , ou plusieurs Octaves avec la fondamentale, sur tout dans les Accords de ζ , par supposition & par emprunt, sans se mettre en peine pour lors du Son fondamental.

Comme tous ceux qui se sont donné la peine de nous dicter les Regles précédentes, ont toujours oublié d'en faire remarquer le principe ; nous avons crû devoir nous étendre un peu sur ce sujet, pour que l'évidence de ce principe nous mette au-dessus des doutes & des contestations.

CHAPITRE DIX-NEUVIÈME.

Suite du Chapitre précédent, où il paroît que la Melodie provient de l'Harmonie.

IL semble d'abord que l'Harmonie provienne de la Melodie, en ce que la Melodie que chaque voix produit, devient Harmonie par leur union ; mais il a fallu déterminer auparavant une route à chacune de ces voix, pour qu'elles pussent s'accorder ensemble. Or quelque ordre de Melodie que l'on observe dans chaque Partie en particulier, elles formeront difficilement ensemble une bonne Harmonie, pour ne pas dire que cela est impossible, si cet ordre ne leur est dicté par les Regles de l'Harmonie. Cependant pour rendre ce tout Harmonique plus intelligible, on commence par enseigner la maniere de faire un Chant ; & supposé que l'on y fasse quelques progrès, les idées qu'on peut en avoir s'évanouissent, dès qu'il s'agit d'y joindre une autre partie, on n'est plus le maître du Chant ; & pendant que l'on s'exerce à chercher la route que doit tenir une Partie par rapport à l'autre, on perd souvent de vûe celle que l'on s'étoit proposée, ou du moins on est obligé de la changer ; sinon la contrainte où nous tient cette premiere Partie, ne nous permet pas toujours de donner aux autres un chant aussi parfait qu'on pourroit le souhaiter. C'est donc l'Harmonie qui nous guide,

& non pas la Melodie. Il est vrai, qu'un sçavant Musicien peut se proposer un beau Chant convenable à l'Harmonie ; mais d'où luy vient cette heureuse faculté ? La nature ne peut-elle pas y avoir contribué ? Sans doute ; & si au contraire elle luy a refusé ce don, comment peut-il y réussir ? Ce ne peut être que par des Regles ; & d'où tirons-nous ces Regles ? C'est ce qu'il faut voir.

La premiere division de la corde nous offre-t-elle d'abord deux Sons , dont on puisse former de la Melodie ? Non , sans doute ; car un homme qui chanteroit d'Octave en Octave , ne formeroit pas un fort beau Chant. La seconde , & la troisieme division de cette corde , d'où provient toute l'Harmonie , ne nous fournissent pas des Sons plus convenables à la Melodie , puisqu'un Chant composé seulement de Tierces , de Quartes , de Quintes , de Sixtes & d'Octaves , ne seroit point encore parfait : l'Harmonie est donc engendrée la premiere : Ainsi , c'est d'elle qu'il faut absolument tirer les Regles de la Melodie , comme nous le faisons aussi , en prenant à part ces Intervalles harmoniques , dont nous venons de parler , pour en former une progression fondamentale , qui n'est point encore Melodie : Mais ces Intervalles mis ensemble au-dessus de l'un des Sons qui les composent , suivant naturellement une route diatonique , qui leur est déterminée par leur progression même , lorsqu'ils se servent mutuellement de fondement , nous tirons pour lors de ces progressions consonantes & diatoniques , toute la Melodie necessaire ; de sorte qu'il a fallu connoître les Intervalles harmoniques avant les melodieux ; & tout le chant que l'on peut enseigner à un Commencant , consiste dans ces Intervalles consonans , si cela peut être appelé chant. Nous verrons au Chap. XXII. que les Anciens n'ont encore tiré leur *Modulation* que de la Melodie , au lieu qu'elle provient de l'Harmonie.

Quand nous avons donc une fois la connoissance de cette progression consonante , il ne coûte pas plus d'ajouter trois Sons au-dessus de l'un de ceux qui nous sert de Basse , que de n'en ajouter qu'un ; car voicy comme nous nous expliquons de part & d'autre : Vous pouvez mettre au-dessus d'une Basse la Tierce , la Quinte ou l'Octave ; ou bien vous devez mettre au-dessus de la Basse la Tierce , la Quinte & l'Octave , pour se servir de l'une ou de l'autre , il faut les connoître ; & si on les connoît , il n'est pas plus difficile de les employer ensemble que separément. Ensuite la Partie qui aura fait la Tierce , doit faire la Quinte , si la Basse descend de Tierce ; & nous ne nous expliquons pas autrement : Mais si dans ces differentes progressions d'une Basse , l'on trouve icy la Tierce , là l'Octave , & icy la Quinte , il faut toujors sçavoir ce qui doit les sui-

vre selon la differente progression de la Basse ; de sorte que sans y songer , on enseigne la Composition à quatre parties , pendant qu'on ne la fait comprendre qu'à deux. Donc puisque je dois sçavoir la suite de chaque Consonance , selon la differente progression de la Basse , chacune de ces Consonances se rencontrant alternativement , il n'est pas plus difficile de les employer ensemble qu'en particulier ; d'autant mieux que si je ne puis les distinguer toutes ensemble , je ne m'attache qu'à chacune en particulier : Ainsi , de l'une à l'autre , je trouve le moyen de composer une Harmonie parfaite dans ses quatre parties , dont je tire ensuite toutes les connoissances necessaires , pour arriver à la perfection ; outre que l'explication que nous y joignons , ne permet pas de pouvoir s'y tromper. Si nous devons nous en rapporter à l'experience qu'en ont fait plusieurs personnes , qui ne connoissoient que la valeur des Nottes , & qui à la seconde lecture de nos Regles , ont composé une Harmonie aussi parfaite qu'on puisse la souhaiter : De plus , si ce Compositeur peut se donner la satisfaction d'entendre ses productions * , son oreille se forme peu à peu ; & s'il devient une fois sensible à la parfaite Harmonie , où ces commencemens le conduisent , il peut être certain d'un succès , qui ne dépend absolument que de ces premiers principes.

Il n'y a pas de doute après cela , que lorsque ces quatre Parties nous sont une fois familières , nous ne puissions les réduire à trois & à deux : Mais quelle connoissance peut nous donner une Composition à deux parties , quand même nous la possederions parfaitement , ce qui est presque impossible , vû qu'on n'y est guidé par aucun fondement ; & que tout ce qu'on peut enseigner de cette façon est toujours sterile , soit parce que nôtre memoire ne peut y suffire , soit parce qu'on ne peut que difficilement y renfermer tout ; & qu'à la fin on est obligé d'ajouter ces paroles : *Cetera docebit usus.* Veut-on passer aux trois & aux quatre parties ? Ce qu'on en dit est si peu de chose , que nous voyons qu'il faut avoir le genie & le goût aussi consommé que ces grands Maîtres , pour comprendre ce qu'ils veulent nous enseigner. Zarlin * dit au sujet des quatre Parties , qu'elles ne peuvent guere s'enseigner sur le papier , & qu'il les laisse à la discretion des Compositeurs , qui pourront se former sur les Regles précédentes à deux , & à trois Parties. Nos sentimens sont bien opposez ; car nous venons de dire que l'Harmonie ne pouvoit s'enseigner qu'à quatre Parties , où tout ce qu'elle a de particulier se rencontre dans deux Accords seulement , (comme nous

* C'est pour ce sujet en partie , que nous donnons des Regles d'Accompagnement,

* Terza Parte , Cap. 65. fol. 320.

l'avons fait remarquer par tout), & qu'il étoit très-facile de les réduire à trois & à deux; au lieu que Zarlín ne définit point absolument ces deux ny ces trois Parties, & qu'il avoit ne pouvoir définir les quatre, après être convenu que la parfaite Harmonie consistoit dans les quatre Parties, qu'il compare aux quatre élémens. (*Cap. 58. fol. 281.*) Nous dirons donc pour finir, que si l'on n'a pû tirer une connoissance parfaite des Regles qu'on a données jusqu'à présent de l'Harmonie, le principe que nous nous sommes proposé, est un but certain pour parvenir à cette connoissance, qui ne laisse rien échaper.

C H A P I T R E V I N G T I È M E.

De la propriété des Accords.

IL est certain que l'Harmonie peut émouvoir en nous, différentes passions, à proportion des Accords qu'on y employe. Il y a des Accords tristes, languissans, tendres, agréables, gais, & surprenans; il y a encore une certaine suite d'Accords pour exprimer les mêmes passions; & bien que cela soit fort au-dessus de ma portée, je vais en donner toute l'explication que l'expérience peut me fournir.

Les Accords consonans se rencontrent par tout, mais ils doivent être employez le plus souvent que l'on peut dans les Chants d'allégresse, & de magnificence; & comme on ne peut se dispenser d'y entre-mêler des Accords dissonans, il faut faire en sorte que les Dissonances y naissent naturellement; qu'elles y soient préparées autant qu'il est possible, & que les Parties qui se distinguent le plus, comme sont le Dessus & la Basse, soient toujours consonantes entre-elles.

La douceur, & la tendresse s'expriment quelquefois assez bien par des Dissonances mineures préparées.

Les plaintes tendres demandent quelquefois des Dissonances par emprunt, & par supposition, plutôt mineures que majeures; faisant regner les majeures qui peuvent s'y rencontrer, dans les Parties du milieu, plutôt que dans les extrêmes.

Les langueurs, & les souffrances s'expriment parfaitement bien avec des Dissonances par emprunt, & sur tout avec le Chromatique, dont nous parlerons au Livre suivant.

Le désespoir, & toutes les passions qui portent à la fureur, ou qui ont quelque chose d'étonnant, demandent des Dissonances de toute espèce, non préparées; & sur tout que les majeures regnent dans le Dessus. Il est beau même dans de certaines expressions

de cette nature , de passer d'un Ton à un autre par une Dissonance majeure non préparée , sans que l'oreille néanmoins puisse être blessée de la trop grande disproportion qui pourroit se trouver entre ces deux Tons ; c'est pourquoi cela ne peut se faire qu'avec beaucoup de discernement , de même que tout le reste ; car si l'on ne faisoit qu'entasser Dissonance sur Dissonance , par tout où elle peut avoir lieu , ce seroit un défaut infiniment plus grand , que de n'y faire entendre que des Consonances : La Dissonance ne doit donc être employée qu'avec beaucoup de discretion , évitant même de la faire entendre dans les Accords dont elle ne peut être séparée , en la retranchant adroitement , lorsque l'on sent que sa dureté ne convient point à l'expression ; & dispersant pour lors dans toutes les parties , les Consonances qui composent le reste de l'Accord ; car l'on doit se souvenir que la Septième , d'où proviennent toutes les Dissonances , n'est qu'un Son ajouté à l'Accord parfait , que ce Son ne détruit point le fondement de cet Accord , & qu'il peut toujours en être retranché , quand on le juge à propos.

La Melodie n'a pas moins de force dans les expressions que l'Harmonie ; mais il est presque impossible de pouvoir en donner des Regles certaines , en ce que le bon goût y a plus de part que le reste ; ainsi nous laisserons aux heureux genies le plaisir de se distinguer dans ce genre , dont dépend presque toute la force des sentimens ; & nous espérons que les habiles gens , pour qui nous n'avons rien dit de nouveau , ne nous sçauront pas mauvais gré d'avoir déclaré des secrets , dont ils auroient peut-être souhaité être les seuls dépositaires , puisque nôtre peu de lumiere ne nous permet pas de leur disputer ce dernier degré de perfection , sans lequel la plus belle Harmonie devient quelquefois insipide , & par où ils sont toujours en état de surpasser les autres ; ce n'est pas que lorsque l'on sçait disposer à propos une suite d'Accords , on ne puisse en tirer une Melodie convenable au sujet , comme nous le verrons dans la suite ; mais le goût en est toujours le premier moteur.

C'est icy où il semble que les Anciens l'emportent , si nous devons les en croire ; celui-cy par sa Melodie fit pleurer Misse ; celui-là obligea Alexandre de prendre les armes ; un autre rend doux & humain un jeune homme furieux. Enfin l'on voit de tous côtez des effets surprénans de leur Musique ; sur quoi Zarlín décide avec beaucoup de raison , disant d'abord , que le mot d'Harmonie ne signifioit souvent chez eux qu'une simple Melodie ; & que toutes les particularitez provenoient plus du discours énergique , dont la force s'augmentoît par la maniere dont ils le recitoient en chantant , que de leur seule Melodie , qui certainement ne pouvoit pro-

fiter de toutes les diversitez , que la parfaite Harmonie , qu'ils ne connoissoient pas , nous procure aujourd'huy. Leur Harmonie , dit-il encore , * consistoit dans un Accord parfait , au-dessus duquel ils chantoient indifferement toute sorte d'Airs , à peu près comme on l'entend dans nos Mufettes ou dans nos Vieilles , ce qu'ils appellent , *Sinfonia*.

Au reste , un bon Musicien doit se livrer à tous les caracteres qu'il veut dépeindre ; & comme un habile Comedien , se mettre à la place de celuy qui parle ; se croire être dans les lieux où se passent les differents évenemens qu'il veut représenter , & y prendre la même part que ceux qui y sont les plus intéressés ; être bon déclamateur , au moins en soy-même ; sentir quand la voix doit s'élever ou s'abaisser plus ou moins , pour y conformer sa Melodie , son Harmonie , sa Modulation & son mouvement.

C H A P I T R E V I N G T - U N I È M E .

Des Modes.

QUoique les Auteurs modernes nous aient enseigné qu'il n'y avoit que deux *Modes* , ils se sont tellement rendu esclaves des Regles qu'ils ont puisé chez les autres , qu'ils sont devenus insensibles à tout ce que pouvoit leur procurer une si heureuse découverte. Vous n'entendez parler chez eux que d'Accords arbitraires ; & lorsque le *Mode* en est le seul guide , ils en laissent toutes la conduite à nôtre discernement.

L'on sçait assez que ce qu'on appelle *Mode* , consiste dans l'Octave d'un seul Son , entre laquelle doivent être compris tous les Sons qui peuvent servir aux Chants & aux Accords. Les Anciens n'ont regardé que le Chant , & se sont trompez en cela ; car le Chant dépend absolument des Accords fixez par le *Mode*.

Nous distinguons les *Modes* en deux genres ; ils prennent leur nom de l'Intervale majeur ou mineur , que forme la Tierce du Son , qui avec son Octave est le premier objet d'un *Mode* ; ainsi n'y ayant que deux Tierces , dont l'une est majeure , & l'autre mineure , nous disons qu'il n'y a que deux *Modes* , dont l'un est majeur & l'autre mineur ; sous-entendant par ces mots de *majeur* & *mineur* , la Tierce qui doit accompagner le Son fondamental du *Mode*.

Le premier *Mode* qui soit venu à nôtre connoissance a été tiré

* Terza Parte, Cap. 79. fol. 336.

du systême diatonique parfait où l'Octave d'*Ut* renferme six autres Nottes, dont on ne peut alterer l'Intervale qu'elles forment avec la Note *Ut*, sans changer en même-temps le Mode. Les Nottes principales de ce Mode ont été d'abord tirées de l'Accord parfait de cette Note *Ut*, la Tierce en a été appelée *Mediante*, & la Quinte *Dominante*; on a senti ensuite que l'Accord de la Sixte convenoit mieux à la *Mediante*, que celui de la Quinte; mais on ne nous a pas dit que de cette manière, la *Mediante* représentoit toujours la Note principale ou tonique, puisque l'Accord de Sixte qu'elle doit porter est renversé du parfait de cette Note tonique. On a senti pareillement que la *Dominante* devoit porter l'Accord parfait; & que comme telle, sa Tierce devoit être toujours majeure. De plus, la Dissonance de la Septième, où la fausse-Quinte a lieu, n'a été affectée qu'à elle seule, lorsqu'elle précède immédiatement la Note tonique, les Cadences parfaites ne se formant que de ces deux seules Nottes; mais on ne nous a pas dit que les Accords de fausse-Quinte & du Triton fussent des dérivez de celui de la Septième; & que comme cet Accord de Septième n'est fait que pour précéder le parfait de la Note tonique, tous ses dérivez devoient également précéder ce parfait ou ses dérivez; ce qui s'apperçoit par l'expérience, sans que les Regles en fassent mention. Or de ces observations, on auroit conclu que dans un Mode quelconque, il ne pouvoit paroître un tel Accord de Septième, soit en effet, soit dans ses dérivez, que l'Accord parfait de la Note tonique ne dût suivre immédiatement, soit en effet, soit dans ses dérivez; de sorte que cela auroit commencé à nous faire voir clair. Nous trouvons premièrement toutes les Nottes d'un Mode (excepté la Sixième) renfermées dans ces deux Accords, la Sixte qui suit la nature de la Tierce étant facile à trouver: Et en second lieu, nous voyons les Accords que doivent porter ces Nottes, lorsqu'elles précèdent la tonique ou sa *mediante*, ne restant plus qu'à trouver les Accords affectez aux Nottes, qui précèdent la dominante; ce qui doit se faire en disant: Si l'Accord parfait d'une Note est précédé de l'Accord de Septième d'une autre Note, qui est une Quinte au-dessus, la Dominante portant ordinairement l'Accord parfait, & la Septième qu'on y ajoute n'en détruisant point le fondement, il faut qu'elle soit aussi précédée de l'Accord de Septième de la Note, qui est une Quinte au-dessus; & pour ne point donner atteinte au Mode que l'on traite, la Tierce de cette Note doit être mineure, telle qu'elle se trouve, lorsqu'elle fait la Septième de la Dominante tonique, ou la Quarte de la Note tonique, la Sixième Note se trouvant pour lors dans ce nouvel Accord de Septième. Ainsi l'on

jugé non seulement de la nature des Intervalles, qui doivent être renfermez dans l'Octave de la Note tonique ou fondamentale de ce Mode ; mais encore des Accords qu'ils doivent porter, en tirant ces Accords du renversement des fondamentaux, dans lesquels ces Intervalles sont compris. Pour ce qui est du Mode mineur, il ne diffère du majeur qu'en ce que la Tierce & la Sixte doivent y être mineures, avec quelques circonstances à l'égard de la Sixte, que nous expliquons au Livre suivant.

Si l'on avoit suivi ce principe, on n'auroit pas été obligé de dire comme Masson : * *Si la Basse monte d'un semi-Ton, il faut faire la Sixte mineure & la Quinte ensuite, ou deux Sixtes majeures &c.* parce que cette distinction regarde différentes Notes dans deux Modes differens ; ainsi cette regle ne fixe rien, si ce Mode n'en est l'objet. Lorsqu'il parle encore des Dissonances pour le goût du Chant ou par supposition, il cite un grand nombre de celles qui sont comprises dans l'Accord formé des Consonances qui les précèdent ou qui les suivent ; si bien que la Consonance & la Dissonance qui s'y rencontrent, ne formant qu'un même Accord, la Dissonance n'y suppose rien, puisqu'elle y est sous-entendue, en ce qu'elle doit faire partie de l'Accord. Nous passerons sous silence bien d'autres méprises de cette nature.

Quand on donne des Regles, on copie souvent celles des autres avec trop de condescendance ; & ce que l'on dit de bon se trouve quelquefois contredit, parce que l'on tire d'ailleurs.

Les Anciens ont parfaitement bien défini les propriétés des Modes, en ce qui regarde les differens effets qu'ils produisent, & la situation où ils tiennent l'Harmonie & la Melodie ; mais ils en ont toujours ignoré la nature, en attribuant toute la force de ces Modes à la Melodie, qu'ils pretendoient devoir être renfermée dans les sept Notes diatoniques du système parfait, sans autre distinction. S'ils ont pensé qu'en faisant servir de principale, chaque Note du système, cela pourroit causer autant d'effets differens, qu'il y a de Notes dans ce système ; ils ont perdu de vûë en même-temps ce qui devoit leur servir de modele. Ce système parfait n'a-t-il donc rien de particulier, qu'on puisse se dispenser d'imiter ? Pourquoi l'avoir imité dans les Consonances qui s'y rencontrent, en ajoutant un \sharp *mol* à la Note *Si*, pour trouver la Quarte de la Note *Fa* ? Et pourquoi l'avoir abandonné dans les Dissonances qui précèdent la Note tonique, soit en montant, soit en descendant ? Ne trouvons-nous pas un Ton d'*Ut* à *Ré*, & un semi-Ton d'*Ut* à *Si* ? Cependant s'ils prennent la Note *Mi* pour tonique, ils y laissent le semi-Ton qui se

* Chap. III. p. 36, 37. & 38.

trouve de *Mi* à *Fa*, & le Ton qui se trouve de *Ré* à *Mi*, au lieu de conformer cette progression à celle du système parfait, en ajoutant un *Dieze* aux Nottes *Fa* & *Ré*, de même qu'ils ont ajouté le *mol* à la Notte *Si*. Mais c'est par-là, nous direz-vous, qu'ils differentioient leurs Modes; erreur dont l'expérience ne nous permet pas de douter; & si l'on veut s'en rapporter aux reflexions de Zarlín, qui se contrarient avec ses Regles, l'on verra qu'il étoit mal-fondé dans ses Modes. La Basse, dit-il, * est le principe, le fondement &c. de toutes les autres Parties; * sa progression naturelle dans les Cadences parfaites, est de descendre de Quinte; où il faut remarquer que les Exemples qu'il en donne, renferment toujours le semi-Ton en montant entre la Notte qui précède la finale & celle qui la termine; & que dans d'autres Exemples, où ce semi-Ton se rencontre en montant, on y trouve le Ton en descendant sur cette même Notte finale; si bien qu'en rassemblant ces Nottes, qui précèdent de tous côtez la finale, on trouvera que celle qui y monte d'un semi-Ton, fait la Tierce majeure de la Dominante, & que celle qui y descend d'un Ton, fait la Quinte de cette même Dominante. Or toutes les conclusions parfaites ne pouvant se faire que sur une Notte tonique précédée de sa Quinte, c'est-à-dire, de sa Dominante; & l'Accord parfait de cette Dominante ne pouvant être composé que de sa Quinte & de sa Tierce majeure, nous voyons qu'il y a toujours un Ton entre cette Quinte & la Notte tonique, & un semi-Ton entre cette Tierce majeure & la Notte tonique; qu'ainsi l'on ne peut proposer aucun *Mode*, où ces propriétés ne se rencontrent; car si la progression naturelle à la Basse dans une Cadence parfaite, est de descendre de Quinte, il est impossible de faire entendre cette Cadence dans les autres Parties, si l'une ne monte d'un semi-Ton, & l'autre ne descend d'un Ton; ainsi l'on ne peut finir une Piece de Musique que par une Cadence parfaite sur la Notte principale d'un Mode, sans quoi l'ame ne peut être satisfaite. Quelle absurdité n'y a-t-il pas à nous proposer des Modes, qui ne peuvent s'y assujettir? C'est même de ce principe dont Zarlín a tiré la Regle, où il défend de faire monter la Tierce mineure & la Sixte mineure sur l'Octave; preuve que la Dominante tonique doit porter toujours la Tierce majeure, & que cette Tierce est toujours un semi-Ton au-dessous de l'Octave de la Notte principale, comme cela se trouve dans le système parfait entre les Nottes *Si* & *Ut*. Cependant, selon les Anciens, ce semi-Ton ne se rencontre point dans les Tons de *Ré*, de *Mi*, de *Sol* & de *La*. L'on voit donc suffisamment qu'ils ne se guidoient que par la Melodie; car s'ils eussent

* Terza Parté, cap. 58. f. 281. & 282. [* Cap. 51. f. 251. & 252.]

eût quelque égard pour l'Harmonie , ils ne seroient pas tombez dans des fautes si grossieres. Zarlin plus habile que ses prédécesseurs, à ce qu'il paroît , auroit été capable de sentir cette verité , s'il n'eût pas eût trop de condescendance pour des choses , auxquelles il étoit comme forcé de se conformer ; Je veux parler du Plein-chant de l'Eglise , qui subsistoit long-temps avant luy , & qu'il est bien difficile de reformer , par rapport à l'usage ou à la dépense , quoiqu'il ne convienne à l'Harmonie , que dans les Tons conformes au systéme parfait : Aussi ne voyons nous que des gens sans goût , pleins des Regles de ces Anciens , dont le vrai sens leur est inconnu , qui s'attachent vainement à former une bonne & agréable Harmonie sur ces sortes de Chants. Ce devroit être cependant le sujet de nos veilles & de nos travaux , la Musique n'étant faite que pour chanter les lóiianges de Dieu : Quel désagrément pour un homme rempli de cette verité , de ne pouvoir déployer son genie sur un si grand sujet ; il peut bien entasser des Accords sur ces Chants , & proceder sans faute jusqu'à la fin ; mais il y a bien de la difference d'une Musique sans faute à une Musique parfaite. Ces Anciens trop esclaves de leurs premieres découvertes , composerent tous ces Chants d'une Melodie que leur fournissoit le systéme parfait , & finirent par où ils devoient commencer , c'est-à-dire , qu'ils établirent les Regles de l'Harmonie sur cette Melodie , au lieu de commencer par celle qui se presentoit la premiere , qui est l'Harmonie , (comme la division de la corde nous le prouve) & établirent sur elle les Regles de la Melodie , dont on formeroit même un Chant plus facile & plus coulant que celui qui subsiste aujourd'huy dans nos Temples. Leur aveuglement se découvre encore dans la difference qu'ils ont faite des Modes authentiques , ou principaux , aux plagaux ou collateraux.

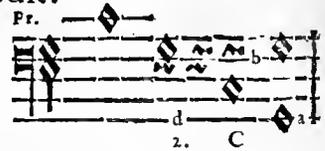
La difference des proportions harmoniques & arithmetiques devint pour eux un objet si digne de leur attention , qu'ils approprierent à la division de l'Octave , ce qui ne convenoit qu'à celle de la Quinte ; & l'on va voir que la difference de ces proportions , qui ne devoit être appliquée qu'à l'Harmonie , ne fût presque employée qu'à la Melodie.

Lorsque Zarlin a divisé l'Octave par la Quarte , pour en former un nouveau Mode , il n'a fait que transporter de lieu les Sons , qui composent cette Octave divisée par la Quinte , ce que nous appellons renverser ; de sorte que le Mode principal , où l'Octave est divisée par la Quinte & le collaterel , & où elle est divisée par la Quarte , ne sont qu'un même Mode ; la même Note est également principale ou tonique dans l'un & l'autre Mode ; la Median-

te & la Dominante sont toujours les mêmes, & la difference qu'on peut en faire, ne regarde que la Melodie.

Voici l'Exemple que cet Auteur en donne. *

Le premier est le principal; le second est son collateral, & C. signifie que C. *Sol Ut* fert de Note tonique à tous les deux, ainsi



Ut n'a point d'autre Mediante que *Mi* \flat , ni d'autre Dominante que *Sol* \sharp ; la difference de ces deux Modes consistant à faire rouler le Chant d'un *Ut* à l'autre dans le principal, & d'un *Sol* à l'autre dans son collateral; distinction fort inutile, puisque le Chant n'a d'autres bornes à l'égard de son étendue, que celle des voix, qu'une experience naturelle nous apprend dans le moment.

Lorsqu'il a divisé ensuite la Quinte par la Tierce majeure & par la mineure du Son grave, il n'a pas été en son pouvoir d'en former deux Modes qui eussent la correspondance des précédens; leurs mediantes y sont differentes, & par consequent leurs Sixtes, en quoi consiste toute la difference de la *Modulation*, & non pas dans la Seconde, dans la Quarte, dans la Quinte, ni dans la Septième-superflüé en montant à l'Octave, dont les intervalles ne changent jamais, encore moins dans l'étendue d'un Chant, où les Intervalles que l'on employe au-dessus ou au-dessous de l'Octave, ne different point de ceux qui sont entre l'Octave. S'il eut suivi le sentiment de Platon, qui (comme il le rapporte) * veut que la Melodie naisse de l'Harmonie, il auroit cherché les fondemens de la *Modulation* dans cette Harmonie, qui leur auroit dicté des routes certaines pour arriver à la perfection, qu'il croyoit avoir atteinte, puisque ce n'est que dans l'Accord parfait de la Note tonique & dans celui de la Dominante, auquel on ajoute la Septième, quand il est à propos, & dans celui de la Septième de la seconde Note, que se puise la veritable *Modulation*, & par consequent tout l'enchaînement de la bonne Harmonie & de la belle Melodie; nos Regles précédentes étant conformes à ce principe, qui se soutient par tout avec la même force.

* Quarta parte, cap. 13. f. 384. [* Secunda parte, cap. 12. f. 95.]



C H A P I T R E V I N G T - D E U X I E ' M E .

D'où provient la liberté que l'on a de passer d'un Mode, ou d'un Ton à un autre.

LA progression consonante d'une Basse fondamentale, sur laquelle on ne fait entendre que des Accords parfaits, nous offre autant de Tons differens, qu'il peut se trouver de Sons differens dans cette Basse; parce que l'Accord parfait étant seul affecté à une Note tonique, il est certain que le Ton se détermine toujours sur chacune de ces Notes; de sorte que de ces Consonances que nous avons reçues des premières divisions de la corde, nous tirons non seulement tous les Accords, toute la Melodie, & la maniere de proceder dans un même Ton, mais encore celle de passer d'un Ton à un autre (comme nous l'expliquons au Troisième Livre) sans se mettre en peine si le Ton doit être majeur ou mineur, parce qu'on est toujours réglé par celui que l'on quitte. Remarquez que nous confondons icy le terme de Mode dans celui de Ton, lorsque la difference du majeur au mineur ne se fait point sentir sur la même Note tonique; car nous pouvons changer le Mode de majeur en mineur, ou de mineur en majeur, sans changer la Note tonique ou principale de ce Mode. Par exemple, lorsque d'un sujet gai, l'on passe à un triste, ou d'un triste à un gai, comme cela se rencontre dans la plupart des Chacones ou Passacailles, & souvent dans deux Airs de suite d'un même genre; l'on peut dire que le Ton ne change point, quoique le Mode change; parce que si la Note *Ut* est tonique dans le Mode majeur, elle l'est aussi dans le mineur; & c'est pour ne point confondre les termes qu'on dit simplement Ton majeur, Ton mineur; le Ton ne pouvant jamais changer que du majeur au mineur, ou du mineur au majeur, à l'égard de la Modulation; car à l'égard de la Note tonique, il peut se prendre sur les vingt-quatre Notes différentes du système Chromatique, mais non pas indifferemment dans la suite d'une Piece; parce que si nous pouvons nous proposer celle qu'il nous plaît pour le commencement & la fin, nous ne pouvons la quitter que pour passer à une autre qui ait du rapport avec elle, ou avec les Notes de son Accord; & ainsi par enchaînement, nous sommes obligez de revenir, lorsqu'il s'agit de conclure & de finir.



CHAPITRE VINGT-TROISIEME.

De la Mesure.

LA mesure a tant de force dans la Musique, qu'elle est seule capable d'exciter en nous les différentes passions que nous venons d'attribuer aux autres parties de cet Art. Sans elle toutes nos expressions deviendroient languissantes & sans fruit ; nous pouvons dire qu'elle est naturelle à un chacun ; elle nous entraîne, comme malgré nous, à suivre son mouvement, & l'on ne peut y être insensible sans quelque accident extraordinaire ; *d'où il est évident* (comme dit Descartes, p. 58.) *que des bestes pourroient danser avec mesure, si on les y instruisoit, ou si on les y accoutumoit de longue main, parce qu'il n'est besoin pour cela que d'un effort & d'un mouvement naturel.* C'est donc à tort que l'on taxe quelquefois des personnes de n'avoir point d'oreille ; parce qu'elles ne sont pas accoutumées à un certain mouvement, ou parce que l'attention qu'elles sont obligées de donner à l'exécution d'une Danse, d'un Chant ou d'un Instrument, leur dérobe celle qu'elles pourroient donner à la mesure.

Nous pouvons tirer la Mesure du principe de l'Harmonie, puisqu'elle ne consiste que dans les nombres deux, trois, quatre, qui nous donnent l'Octave divisée arithmétique & harmoniquement. De plus, la Mesure ne consistant que dans une égalité de mouvemens, nous pouvons la réduire à deux temps ; parce que l'espace de temps que l'on met entre le premier & le second mouvement se continuë naturellement avec égalité : Verité d'expérience dont nous pouvons faire la preuve dans tous les mouvemens qui nous sont naturels, comme en marchant, en frappant de la main plusieurs fois, ou en remuant la tête de même ; étant certain que tous nos mouvemens seront égaux aux deux premiers, si nous ne les alterons pas exprès, par une volonté contre nature. C'est pourquoy la difficulté de la mesure seroit un petit objet dans la Musique, s'il ne falloit y faire entendre qu'un Son ou une Note à chaque temps, de même qu'au Plein-chant ; il seroit encore aisé de l'applanir, si toutes les Notes que l'on peut passer dans un seul temps étoient égales ; parce que l'égalité de mouvement nous est toujours naturelle, & que le nombre des Notes que l'on passe ainsi, ne produit pas de nouvelles proportions, semblables aux nombres dans lesquels sont contenues les raisons de tous les Accords, puisqu'il y a quatre, six, huit, dix, douze, quinze, seize, vingt, &c. sont

composez des premiers, deux, trois & cinq; mais lorsque les points, les syncopes, & autres passages de cette nature viennent à nôtre rencontre, nous ne pouvons y être sensibles que par une longue habitude.

Il seroit à propos, que pour former l'oreille d'une personne, on lui laissât prendre à sa discretion un mouvement égal, qui fut cependant un peu lent, en ne lui faisant passer d'abord qu'une Note à chaque tems, soit en chantant, soit en joüant d'un instrument; & lorsque l'habitude en seroit parfaitement formée, on lui en feroit passer ensuite deux, 4, 8, & 16. à chaque tems, sans changer le mouvement, en s'arrêtant à chacun de ces passages autant de tems qu'il seroit nécessaire, pour qu'il ne devint qu'un jeu, puis on lui en feroit passer trois & 6. de même qu'auparavant; les points, les syncopes & autres passages de cette espece étant reservez pour la fin; après quoy il ne sera pas difficile de lui faire repeter les mêmes choses dans un mouvement plus vif ou plus lent, de lui faire sentir les premiers & les derniers tems de chaque mesure, & de les lui faire marquer par certains mouvemens de la main ou du pied, le tout ne dépendant que de la patience du Maître & de l'Ecolier.

Je crois que ce petit avis, qui pourroit paroître hors de propos à quelques-uns, ne déplaira pas à quelqu'autres, parce que j'ai remarqué que beaucoup de personnes se dégoûtoient de la Musique, croyant que la nature leur refusoit ce qui ne dépend (comme l'on voit) que de l'habitude.

Pour sçavoir distinguer la mesure dans la Musique, il faut connoître ce que signifient les chiffres que l'on met à la tête de chaque Piece, & la valeur des differents caracteres que nous appellons *Notes*, *Soupirs*, &c. ce que l'on trouvera parfaitement bien expliqué dans les Livres de Messieurs de Brossard, Loullier, l'Affillard & autres, n'y ayant d'ailleurs guere de Musiciens qui ne soient capables de l'enseigner; c'est pourquoi nous n'en rapporterons-ici aucun Exemple, supposant que l'on doit être instruit de toutes ces choses, lorsqu'on veut apprendre la Composition ou l'Accompagnement. Cependant plusieurs personnes m'ayant fait remarquer la difficulté qu'elles avoient à distinguer la difference des mesures par la difference disposition des chiffres qui servent à les marquer. Voici comment on pourroit applanir cette difficulté, en se servant des seuls chiffres 2. 3. & 4. pour faire distinguer toutes les differentes mesures que l'on peut pratiquer.

Il faut supposer d'abord, que puisque la mesure ne se distingue qu'en 2, 3, ou 4. tems, nous n'avons pas besoin d'autres chiffres pour la marquer, & rien ne seroit plus propre à nous faire distinguer sa

lenteur & sa vitesse, que la valeur des Nottes dont chaque mesure peut être remplie; car sçachant que le mouvement de la Ronde est plus lent que celui de la Blanche, & ainsi de la Blanche à la Noire, de la Noire à la Croche, & de la Croche à la double-Croche; qui est-ce qui ne comprendra pas sur le champ, qu'une mesure où la Ronde ne vaudra qu'un tems, fera plus lente que celle où la Blanche vaudra un tems, & ainsi de la Blanche à la Noire, &c.

La mesure où la Ronde ne vaudroit qu'un tems, seroit la plus lente de toutes, que les Italiens distinguent par les termes d'*Adagio*, ou de *Largo*.

Celle où la Blanche ne vaudroit qu'un tems seroit un peu moins lente, elle pourroit servir aux Chants tendres & gracieux, & ce seroit celle que les Italiens distinguent par les termes d'*Andante* ou de *Gratioso*.

Celle où la Noire vaudroit un temps, tiendrait du vif & du gai, que les Italiens distinguent sous les termes de *Vivace* ou d'*Allegro*.

Celle où la Croche vaudroit un temps seroit la plus vive, que les Italiens distinguent par le terme de *Presto*; & dans une mesure à trois temps, l'on pourroit se servir encore de la double-Croche pour chaque temps, pour exprimer ce mouvement très-vif, que les Italiens appellent *Prestissimo*; car dans une mesure à deux temps, ce mouvement peut s'exprimer par une Croche pour chaque temps. Ainsi les Chants lents, moins lents, vifs, gais & très-vifs, étant distingués par la valeur des Nottes comprises dans chaque temps, il ne resteroit plus qu'à ajouter certains termes plus expressifs, comme *tendrement*, *gracieusement*, *détaché*, *lié*, *lourré*, & aux mouvemens où ces expressions conviendroient.

Le chiffre mis à la tête d'une Piece nous marquant la quantité des temps de chaque mesure; & ne s'agissant plus que de sçavoir distinguer la valeur de la Note qui doit remplir chaque temps, l'Auteur pourra (pour l'intelligence des Concertans) mettre immédiatement avant la Clef, la Note qui conviendra pour lors, pour épargner la peine de calculer une certaine quantité de Nottes, dont chaque temps peut être composé, & dont la valeur doit égaler celle des Nottes qui valent pour lors un temps; l'on peut mettre de plus cette Note sur la ligne du Ton dans lequel la Piece est composée, comme nous l'observerons dans les Exemples suivans.



E X E M P L E S.

A quatre Temps.

Two staves of musical notation in 4/4 time. The first staff contains two measures: the first is marked 'Tres lentement.' and the second is marked 'Lentement.'. The second staff contains two measures: the first is marked 'Un peu vif ou gay.' and the second is marked 'Vite.'.

A deux Temps.

Two staves of musical notation in 2/2 time. The first staff contains three measures: the first is marked 'Lentement.', the second is marked 'Gayement.', and the third is marked 'Vite.'. The second staff contains two measures: the first is marked 'Tres vite.' and the second is an empty staff.

A trois Temps.

Two staves of musical notation in 3/4 time. The first staff contains three measures: the first is marked 'Tres lentement.', the second is marked 'Lentement.', and the third is marked 'Gayement.'. The second staff contains two measures: the first is marked 'Vite.' and the second is marked 'Tres Vite.'.

Il fera inutile de mettre ces mots *lentement*, *vif* &c. parce que cela est désigné par la lenteur ou par la vitesse naturelle aux Notes placées à la tête de chaque Piece ; mais le triste & le lugubre étant naturels aux mouvemens lents ; le tendre & le gracieux aux mouvemens lents & gais ; le furieux aux mouvemens très-vifs &c. l'on peut y ajouter ces mots, quand l'expression le demande.

L'on voit dans la premiere mesure à quatre temps, que huit Noires, deux Blanches & une Ronde, valent quatre Rondes; calcul que l'on peut éviter en mettant (comme nous l'avons dit) cette Ronde à la tête de la Piece, ainsi des autres mouvemens où la Noire, la Blanche &c. doivent former un temps.

Souvenez-vous qu'un temps ne se divise ordinairement qu'en quatre, qu'ainsi lorsque la Ronde vaut un temps, l'on peut mettre quatre Noires pour la valeur de cette Ronde, mais rarement huit Croches, quoique l'on puisse en faire passer quelques-unes pour le goût du chant; & il n'y a que dans des passages accidentels, où le temps puisse se diviser en huit, & cette division ne s'exprime qu'en idée; car il faut que toutes les Nottes qui ne composent que la valeur de celle qui vaut un temps, passent pendant ce temps à proportion de leur valeur.

Plus les mouvemens sont vifs, moins on divise le temps.

Pour marquer à present une mesure où l'on voudroit faire passer trois Nottes d'égale valeur dans un seul temps, il n'y a qu'à mettre avant la clef, une Notte avec un point, qui vaille les trois Nottes d'égale valeur.



E X E M P L E S.

A trois Temps.

Two staves of musical notation in 3/4 time. The first staff contains two measures: the first is marked 'Tres lentement.' and the second is marked 'Lentement.'. The second staff contains two measures: the first is marked 'Gay.' and the second is marked 'Vite.'.

A deux Temps.

Two staves of musical notation in 2/4 time. The first staff contains three measures: the first is marked 'Tres lentement.', the second is marked 'Lentement.', and the third is marked 'Gay.'. The second staff contains two measures: the first is marked 'Vite.' and the second is an empty staff.

A quatre Temps.

Two staves of musical notation in 4/4 time. The first staff contains two measures: the first is marked 'Tres lent.' and the second is marked 'Lent.'. The second staff contains two measures: the first is marked 'Gay.' and the second is marked 'Vite.'.

Il y a encore des mouvemens à deux temps, à quatre temps, & même à six temps inégaux, qui ne diffèrent de ces derniers, qu'en ce que l'on partage chaque temps en deux; le premier de ces deux temps valant toujours le double du second; ainsi pour faire distinguer ces sortes de mouvemens, l'on pourra marquer la valeur des deux premiers temps de chaque mesure par des Nottes équivalentes.

TRAITE' DE L'HARMONIE,

E X E M P L E S.

A deux Temps inégaux.

Musical notation for 'A deux Temps inégaux'. The piece is written in two systems of two staves each. The first system has three measures: the first measure is marked 'Lentement.' and the second and third are marked 'gracieusement.' and 'Gay.' respectively. The second system has two measures: the first is marked 'Vite.' and the second is marked 'Gay.'

A quatre Temps inégaux.

Musical notation for 'A quatre Temps inégaux'. The piece is written in two systems of two staves each. The first system has three measures: the first is marked 'Lentement.', the second is marked 'Mouvement de Loure.', and the third is marked 'Gay.'. The second system has two measures: the first is marked 'Vite.' and the second is marked 'Gay.'

A six Temps inégaux.

Musical notation for 'A six Temps inégaux'. The piece is written in two systems of two staves each. The first system has two measures: the first is marked 'Lentement.' and the second is marked 'Gracieusement.'. The second system has two measures: the first is marked 'Gay.' and the second is marked 'Vite.'

L'habitude où l'on est de marquer des mêmes chiffres ces mouvemens à temps inégaux ; & ceux où l'on fait passer trois Notes d'égale valeur pour chaque temps , nous ôte la facilité de les distinguer , & fait qu'on les confond souvent ; d'où il arrive que l'on ne donne pas toujours à un Air le mouvement qui luy convient ; car les temps inégaux obligent d'appuyer un peu sur le second , le quatrième & le sixième temps, en introduisant je ne sçai quoi de gracieux dans les premier, troisième & cinquième temps, dont l'effet est bien différent de celui que produiroient ces mêmes mouvemens battus à temps égaux ; quoi-

que la disposition des mesures à quatre temps inégaux, soit la même que celle des mesures à deux temps, où l'on fait passer trois Nottes d'égale valeur pour chaque temps; ainsi des mesures à six temps inégaux avec celles à trois temps, où l'on fait passer encore trois Nottes d'égale valeur pour chaque temps, & de celles à deux temps inégaux avec celles à trois temps ordinaires; mais il est facile de les distinguer par la différence des Nottes que nous mettons à la tête de chaque Air.

La mesure à six temps inégaux n'est pas fort en usage, par la difficulté qu'il y a à la battre: Ceux qui voudront cependant s'en servir (car il est certain qu'elle convient à des expressions particulières) pourront frapper le premier temps, baisser la main au deuxième par un mouvement du poignet, & la baisser encore plus au troisième par un mouvement du bras, en le levant ensuite pour les autres temps, comme dans la mesure à quatre temps.

C H A P I T R E V I N G T - Q U A T R I E ' M E .

De la propriété des Modes & des Tons.

Nous avons déjà dit qu'il n'y avoit que deux Modes, le *majeur* & le *mineur*, & chacun de ces Modes pouvant se prendre sur chaque Note du système chromatique, l'on peut dire qu'il y a vingt-quatre Tons, parce que l'on donne le nom de Ton à la Note qui sert de Principale à un Mode.

Le Mode majeur suit la nature de la Tierce majeure, & le Mode mineur suit celle de la Tierce mineure; mais la différente situation des semi-Tons, qui sont répandus dans l'Octave de chaque Note, que l'on peut prendre pour principale ou tonique, cause une certaine différence dans la Modulation de ces Octaves, dont il est à propos d'expliquer la propriété.

Le Mode majeur pris dans l'Octave des Nottes, *Ut*, *Ré* ou *La*, convient aux Chants d'allégresse & de joie; dans l'Octave des Nottes *Fa* ou *Si* ♯, il convient aux tempestes, aux furies & autres sujets de cette espèce. Dans l'Octave des Nottes *Sol* ou *Mi*, il convient également aux Chants tendres & gais; le grand & le magnifique ont encore lieu dans l'Octave des Nottes *Ré*, *La* ou *Mi*.

Le Mode mineur pris dans l'Octave des Nottes *Ré*, *Sol*, *Si* ou *Mi*, convient à la douceur & à la tendresse; dans l'Octave des Nottes *Ut* ou *Fa*, il convient à la tendresse & aux plaintes; dans l'Octave des Nottes *Fa* ou *Si* ♯, il convient aux Chants lugubres. Les autres Tons ne sont pas d'un grand usage, & l'expérience est le plus sûr moyen d'en connoître la propriété.

CHAPITRE VINGT-CINQUIÈME.

De l'utilité que l'on peut tirer de cette nouvelle maniere de marquer les différentes Mesures.

Premierement si les habiles gens trouvent cette nouveauté inutile pour eux, ils ne peuvent disconvenir qu'elle ne soit très-utile aux commençans; puisqu'en leur faisant remarquer seulement que le Chiffre mis à la tête de chaque Piece, marque la quantité des temps dont chaque mesure est composée; & que la Notte mise avant la Clef, marque la valeur de chaque temps; ils sont d'abord au fait de toutes sortes de mesures; ils en conçoivent la différence, & la quantité ne les ébloüit point, parce que les caractères qui servent à les marquer leur sont non seulement familiers, mais ils sont encore en petit nombre, & ne changent point de situation. Si l'on veut sçavoir ensuite le Ton dans lequel l'Air est composé, il se trouve d'abord déclaré par la situation de cette Notte; & ce Ton pouvant être majeur ou mineur, il n'y a qu'à mettre un *Dieze* au-dessus ou au-dessous de cette Notte, pour marquer que le Ton est majeur, & un *B-mol* pour marquer qu'il est mineur.

Ainsi

Nottes que l'on doit appeller *Si* ou *Fa*; parce qu'en appellant *U* la Notte accompagnée d'un *Dieze*, & *Ré* celle qui est accompagnée d'un *B-mol*, l'on pourra solfier toute sorte de Musique sans se tromper, vû que l'arrangement des Diezes ou des B-mols, & leur nombre ne soit pas observé exactement par tout. Ainsi qui que ce soit n'aura plus besoin de s'embarrasser du nombre de ces ♯ ou de ces ♭, ni de les calculer pour trouver les Nottes que l'on doit appeller *Si* ou *Fa*; puisque la différence du *Dieze* ou du *B-mol* suffit pour cette connoissance.

Par le moyen des Chiffres simples qui marquent la quantité des temps, & par celuy des Nottes qui en désignent la valeur, un Maître de Musique pourra laisser hardiment la direction de sa Piece à un autre, sans craindre que l'exécution manque par-là; défaut assez ordinaire, qui est plus facile à éviter de cette maniere, qu'avec le Chronometre de Mr. Loullier, dont on a négligé l'usage à cause de sa difficulté; quoique ce soit d'ailleurs une invention ingénieuse, & propre à déterminer avec une exactitude très-précise les divers degrez de mouvemens que l'on a dessein de donner à ses Compositions.

CHAPITRE VINGT-SIXIÈME.

*De la quantité de Mesures dont chaque Air doit être composé,
& de leur mouvement particulier.*

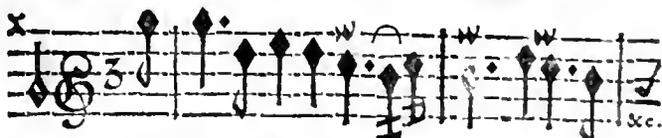
Les nombres qui nous marquent la quantité des temps dont une mesure doit être remplie, nous marquent encore la quantité de mesures, dont un Air propre à la danse, doit être composé, sur tout, les nombres deux & quatre, qui sont les principaux, la Cadence se faisant toujours sentir à la quatrième mesure, souvent à la seconde, & rarement à la troisième.

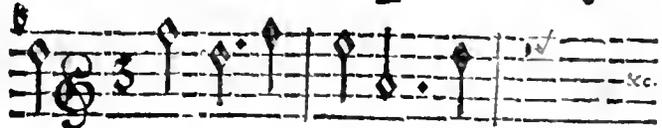
Comme on divise ordinairement ces sortes d'Airs en deux parties, les plus parfaits sont ceux dont chaque Partie est composée de quatre, de huit, de douze ou de seize mesures, rarement de cinq ou de six, encore moins de trois, étant certain que le nombre quatre étant multiplié par tel autre nombre que l'on veut, est le plus parfait de tous dans cette occasion, les nombres 7. 9. 11. 13. 14. 15. 17. &c. ne produisant aucun bon effet.

Pour ce qui est des mouvemens naturels à chaque Air, en voicy le dénombrement.

{ De l'Allemande...  &c.

Mouvement.

{ De la Contante...  &c.

{ De la Sarabande...
selon nos observa-
tions.  &c.

Mouvement.

{ De la Sarabande...
selon la coutume,
mais il faut y ajou-
ter pour lors.  &c.

Lentement.

{ Du Menuet.  &c.

Mouvement.

{ Du Menuet.
selon la coutume.  &c.

{ Du Passeped:...

Mouvement.

{ Du Canaris....

{ De la Gigue Fran-
çoise

Mouvement.

{ De la Gigue Ita-
lienne.

016

016

{ De la Loure...

Mouvement.

{ De la Gavotte...

{ Du Rigaudon....

Mouvement.

{ De la Bourée...

Les Rigaudons & Bourées sont ordinairement désignez par le même mouvement que celui de la Gavotte ; la Gigue Françoisé est encore souvent désignée par le mouvement de la Loure , comme celle qui est dans le Prologue de l'Opera de Roland ; c'est pour-quoi l'on doit avoir moins d'égard à ces observations pour les Musiques écrites , que pour celles qui sont à écrire.

Les Airs tres-graves peuvent se marquer par des Blanches pour chaque temps dans une mesure à quatre temps , & par des Rondes dans une mesure à deux ou à trois temps.

Chaque caractere & chaque passion ont leur mouvement particulier ; mais cela dépend plus du goût que des Regles.

C H A P I T R E V I N G T - S E P T I E ' M E .

Ce qu'il faut observer pour mettre des Paroles en chant.

L Es Commençans qui veulent mettre des Paroles en chant , doivent préférer les Vers à la Prose , ainsi qu'il est d'usage ; parce que les Vers ont une certaine Cadence , qui oblige d'y conformer le Chant , de maniere que cette Cadence en annonce le mouvement convenable , & les occasions où le repos doit s'y faire sentir.

Les Vers propres aux Airs de mouvement , sont ceux qui contiennent entr'eux une égale quantité de syllabes ou de pieds , & dont le sens est , en quelque façon , terminé à la fin de chaque Vers. Pour les mettre en chant , il faut que la dernière syllabe de chaque Vers soit entendue dans le premier instant du premier Temps d'une Mesure , en remarquant deux choses ; La première , que la penultième syllabe des Vers dont la rime est féminine peut participer de la Regle précédente ; Et la seconde , qu'il faut éviter , autant que cela se peut , de faire entendre une Cadence finale sur les dernières syllabes des Vers , qui ne terminent pas absolument le sens de la phrase.

E X E M P L E .



Chantez. | Je chante.
 Rime masculine. | Rime féminine.

Ces especes de Cadences qui s'entendent ainsi à la fin de chaque Vers ; sont d'un grand secours aux commençans ; s'ils ne peuvent s'empêcher d'en faire entendre qui ayent du rapport à des parfaites , lorsque le sens n'est pas absolument terminé , ils peuvent les déguiser par le moyen de la Basse, en luy donnant une progression diatonique, que l'on compose des Sons que renferment les Accords, dont la Basse-fondamentale d'une Cadence parfaite est accompagnée, & encore en donnant à cette Basse une progression de Cadence irreguliere ou rompuë.

Il y a plus de circonspection à garder dans les Récitatifs que dans les Aïrs ; car, s'il s'agit de narrer ou de reciter quelques histoires, ou autres faits de cette nature, il faut que le Chant imite la parole, de sorte qu'il semble que l'on parle, au lieu de chanter ; ainsi les Cadences parfaites ne doivent y être employées qu'aux endroits où le sens se termine ; & c'est icy où l'on a besoin de toutes les connoissances, dont nous avons dit qu'un bon Musicien devoit être doiïé, en s'attachant encore à exprimer les syllabes longues du discours par des Nottes d'une valeur convenable, & celles qui sont breves par des Nottes de moindre valeur ; de sorte que l'on puisse en entendre le nombre aussi aisément que par la prononciation d'un Déclamateur, quoique l'on puisse faire passer plusieurs syllabes longues & breves sur des Nottes d'égale valeur, pourvû que l'on fasse entendre les longues dans le premier moment de chaque temps, & sur tout, dans le premier temps.

L'on trouvera dans les Opera & dans plusieurs autres bons ouvrages de Musique, la preuve de ce que nous avançons icy ; c'est souvent à force de voir & d'entendre ces ouvrages, que le goût se forme plutôt que sur les Regles.

CHAPITRE VINGT-HUITIÈME.

Du Dessin, de l'Imitation, de la Fugue, & de leurs proprietéz.

Les paroles que l'on met en Musique, ont toujours une certaine expression, soit triste, soit gaye, que l'on ne peut se dispenser de rendre, tant par le Chant, & par l'Harmonie, que par le mouvement ; & tel qui ne prend point de paroles pour guide, s'imagine toujours un sujet qui le tient à peu près dans le même

esclavage ; si bien que tout le dessein de la Piece roule sur ce Chant, sur cette Harmonie & sur ce Mouvement, en se proposant d'abord un Ton, un Mode ; un Mouvement & un Chant convenable aux expressions, & en conformant ensuite son Harmonie au Chant qui aura été composé pour ce sujet : Ainsi le Mouvement ne devant point changer, excepté que le sens de la parole ne le demande ; & le Ton ou le Mode ne changeant que pour introduire de la diversité dans le Chant & dans l'Harmonie ; c'est principalement sur la suite, & sur le progrès du Chant que roule tout le dessein.

Après s'être proposé un certain Chant, l'on doit remarquer si dans la suite des paroles, il se trouve des sentimens qui demandent à peu près les mêmes expressions, ou si les mêmes paroles ne sont pas répétées quelquefois, ou bien s'il ne seroit pas à propos de les faire répéter ; parce que c'est dans ces occasions où l'*Imitation* & la *Fugue*, qui font partie du *Dessein* conviennent fort.

S'il se trouve une conformité de sentimens dans plusieurs endroits des paroles, c'est pour lors qu'il est à propos de faire rencontrer la même conformité dans le Chant dont on se sert pour les exprimer, ce que nous appellons *Imitation* ; & cette *Imitation* n'a d'autres bornes, que celles de ne point ennuyer l'Auditeur par sa longueur, ou par une trop grande répétition, étant libre d'imiter une partie du Chant ou le tout, selon le juste discernement du Compositeur ; & les Cordes sur lesquelles doit rouler cette imitation, dépendent absolument de nôtre goût, pourvu que l'on puisse y remarquer l'uniformité de Chant que l'on aura voulu y faire entendre.

Si les mêmes paroles repètent quelquefois, ou si elles peuvent se repéter, il est bon de les faire toujours entendre avec le même Chant ; ce qui introduit une nouvelle espèce d'*Imitation*, qui est plus bornée que la précédente, & qu'on appelle *Fugue* : Nous en prescrivons les Regles au troisième Livre.

L'on distingue la *Fugue*, de l'*Imitation*, en ce que celle-cy peut n'avoir lieu que dans une seule Partie, qui est ordinairement celle qu'on appelle *le Sujet*, au lieu que la *Fugue* doit être entendue alternativement dans chaque Partie, où il semble que celle qui a commencé suit celle qui la suit, & ainsi par enchaînement de l'une à l'autre.

CHAPITRE VINGT-NEUVIÈME.

Des Intervalles qui doivent être distinguez en majeurs & en mineurs ; en justes ou parfaits ; en superflus & en diminuez.

L'Octave qui est la source de tous les Intervalles, ne peut souffrir aucune alteration dans l'Harmonie.

La Quinte & la Quarte qui proviennent de la division de

l'Octave peuvent bien être altérées ; mais elles perdent en même-temps toute la perfection qu'elles reçoivent de leur origine ; & si elles conservent encore leur nom dans cette alteration, ce n'est seulement que pour déterminer l'étendue de l'Intervale qui en est formé. La Quinte diminuée ou fausse, provient de l'addition de deux Tierces mineures, & la Quinte superfluë provient de celle de deux Tierces majeures ; la Quarte superfluë ou le Triton, se formant du renversement de la fausse-Quinte, & la Quarte diminuée, qui ne peut avoir lieu dans l'Harmonie, pour les raisons que nous avons dites ailleurs, se formant du renversement de la Quinte superfluë ; ainsi ces Intervales alterez ne pouvant plus être considerez comme tels qu'ils ont paru en premier lieu, nous representent pour lors ceux dont ils tiennent leur imperfection.

La division de la Quinte nous donne deux Tierces de differentes especes, que nous ne pouvons nous dispenser de distinguer en majeure & en mineure, puisqu'elles sont toujours Tierces de côté & d'autre ; au lieu que la Quinte & la Quarte ne peuvent être susceptibles de cette distinction, en ce qu'elles dérogent de leur origine dans leur alteration : Aussi les distingue-t-on en justes ou parfaites, superfluës & diminuées, leur perfection provenant de leur premiere origine qui les rend indépendantes ; & les termes de *superflu* & de *diminué*, qu'on leur associe dans leur alteration, se rapportant au majeur & au mineur, qui se rencontrent dans les Tierces dont tous les Intervales alterez sont formez.

La division de la Tierce majeure nous donnera encore deux Tons de differentes especes, qu'il faudra toujours distinguer en majeurs & en mineurs ; mais comme cette difference est insensible à l'oreille, nous pouvons dire dans la pratique, qu'il n'y a qu'une espece de Ton, de Seconde & de Septième ; car c'est le Ton qui forme la Seconde, & c'est du renversement de cette Seconde que se forme la Septième, quoique l'on soit dans l'habitude de les distinguer en majeur & en mineur.

Le semi-Ton majeur & le mineur qui proviennent de la division du Ton majeur, n'ont pas le même rapport au Ton, que la Tierce majeure l'a avec la mineure ; puisque l'origine du Ton est differente de celle de ces semi-Tons, au lieu que les Tierces sont engendrées de la division de la seule Quinte. Donc, si nous remarquons que le semi-Ton mineur fait la difference de la Tierce majeure à la mineure, nous devons conclure de-là, que si l'on peut alterer un autre Intervale d'un pareil semi-Ton, cela ne provient que de la force & de la puissance de ces Tierces, qui ont été engendrées avec cette difference ; au lieu que la Quinte, la Quarte & le Ton n'en ont point été susceptibles dans leur origine. Cependant la difference que

l'on fait de la Septième majeure à la mineure, n'est causée que par ce feini-Ton, de même que celle de la Quinte à la fausse-Quinte; quoique l'on n'ait jamais osé appeller la Quinte fausse, Quinte mineure; ni la superfluë, Quinte majeure. Ce qui nous prouve évidemment que la différence du majeur au mineur, ne consiste absolument que dans les Tierces; & que par conséquent ces épithetes de *majeur* & de *mineur*, ne conviennent qu'à elles ou à ce qui en dépend directement; aussi les appliquons-nous aux Sixtes, qui proviennent du renversement de ces Tierces, & aux *Modes*, dont la différence ne provient que de celle de ces Tierces; mais s'il s'agit d'alterer la Quinte & la Quarte, qui ne sont point engendrées des Tierces, & dont au contraire celles-cy sont engendrées; on les distingue pour lors en superflues & diminuées, pour donner à connoître qu'elles ne sont pas dans leur juste proportion.

De plus, si nous avons égard au lieu que chaque intervalle doit occuper dans l'étendue d'une Octave, nous trouverons que suivant la bonne Modulation, la Quinte, la Quarte, la Septième & la Seconde y sont immobiles, & qu'il n'y a de mobile que la Tierce & la Sixte: Donc il n'y aura que la Tierce & la Sixte qui pourront y être distinguées en majeures & en mineures; de sorte que la même distinction qui se fera de la Quinte & de la Quarte, devra se faire aussi de la Septième & de la Seconde. L'on peut dire, à la vérité, que la Septième change dans les Tons mineurs; mais seulement en descendant, de même que la Sixte y change en montant; ce qui ne se fait que pour conformer la progression de ces deux Intervalles à celle que doit tenir l'Intervale qui va tomber sur l'une des principales Notes du Mode, qui sont ou la tonique ou la dominante: mais l'on ne peut pas dire que la Seconde change; ainsi la Seconde & la Septième étant deux Intervalles renversez l'un de l'autre, l'on ne peut rien approprier à l'un, dont l'autre ne doive participer.

Si nous avons encore égard à la distinction que l'on peut faire de chaque Intervale, nous trouverons que ceux qui se distinguent en majeurs & en mineurs, peuvent l'être encore en superflus & en diminuez.

E X E M P L E .

The musical notation shows a series of intervals on a staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The intervals are represented by pairs of notes: a half note and a whole note. The intervals are: Tierce diminuée (F4-G4), Sixte superfluë (F4-G5), Tierce mineure (F4-G4), Sixte majeure (F4-G5), Tierce majeure (F4-G4), Sixte mineure (F4-G5), Tierce superfluë (F4-G5), and Sixte diminuëe (F4-G4). The labels are written below the staff, separated by vertical lines.

Tierce diminuée	Sixte superfluë.	Tierce mineure.	Sixte majeure	Tierce majeure	Sixte mineure.	Tierce superfluë.	Sixte diminuëe.
-----------------	------------------	-----------------	---------------	----------------	----------------	-------------------	-----------------

Cet Exemple nous prouve qu'il y a quatre genres de Tierces & de Sixtes, ce que l'on ne trouvera pas dans aucun autre Intervale.

E X E M P L E.

Unisson. Octave Unisson diminué. Octave superflû. Unisson superflû. Octave diminué.

Quinte. Quarte. Fausse-Quinte. Triton. Quinte superflûe. Quarte diminuée.

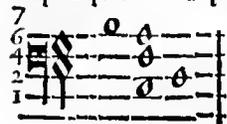
Septièm. Seconde. 7 me superflûe. 2 de diminuée. 7 me diminuée. 2 de superflûe.

Si nous distinguons la Septième, & la Septième superflüe en mineure & en majeure, nous ne pourrons plus trouver la superflüe comme dans la Tierce & dans la Sixte, nous ne pourrons trouver pareillement la Seconde diminuée, si nous appellons celle-cy mineure; par conséquent si la Septième & la Seconde ne peuvent se distinguer qu'en trois genres, de même que la Quinte & la Quarte; pourquoi ne pas se servir des mêmes termes pour les unes & pour les autres? Au lieu qu'en distinguant la Septième & la Seconde en majeure & en mineure, c'est leur approprier les qualitez de la Tierce & de la Sixte. Il est vrai que M^r de Brossard pour autoriser le nom de *majeur* qu'il donne à la véritable Septième superflüe, nous fait part d'une autre Septième superflüe entre *Si* ♯ & *La* ✱. Ainsi *  Bien qu'il avoüe qu'elle ne soit d'aucun usage, & que plusieurs la confondent avec l'Octave: Aussi ne devons nous point nous arrêter à ce dernier Intervale, si ce n'est pour voir en quoi cet Auteur s'est trompé. La Seconde diminuée est contenue, dit-il, * entre *Ut* & *Ut* ✱; ce qui n'a aucun rapport avec cette Septième superflüe qu'il propose; car l'on sçait assez que ces deux Intervalles qui sont renversez l'un de l'autre, doivent être formez des mêmes Nottes, comme on peut s'en appercevoir dans l'Exemple précédent, & dans la Table du premier Livre, Chap. V. D'ailleurs tout Intervale dont le nom des Nottes ne change que par un *Dieze* ou par un *mol*, doit porter toujourns le même nom, en y ajoutant seulement l'épithete de *majeur* ou de *mineur*, ou de *superflüe*, ou de *diminuée*, selon le cas: Ainsi cette Seconde diminuée entre *Ut* &

* Voyez *Settima* dans son Dictionnaire. [* Voyez *Seconda*.]

U[♯], n'est qu'un Unisson superflue ; mais cette Septième superflue entre Si[♯] & La[♯], est plus grande qu'une Octave diminuée, pour ne pas dire que c'est une Octave ; car Si[♯] & La[♯] ne sont qu'une même touche sur l'Orgue & sur la plupart des autres Instrumens. L'on pourroit nous faire icy quelques difficultez, que nous ne relevons point pour abreger, & parce qu'elles sont très-faciles à refoudre.

Cet Auteur n'a pas mieux réüssi dans l'idée qu'il nous donne de l'Accord de la Septième, & de la maniere de la sauver ; car sans expliquer s'il parle de la superflue, * il dit qu'on la pratique ainsi.



Il n'a certainement pas consulté son oreille dans cet Accord ; car il ne vaut rien : S'il eut cependant joint un *mol* au 6, ou s'il eut dit que cela ne se pratiquoit que dans les Tons mineurs, il auroit été plus excusable ; bien que l'on ne doive exposer une Regle sans exception, qu'elle ne soit generale ; & que pour que celle-cy fût telle en quelque façon, il eût fallu mettre la Quinte au lieu de la Sixte.

Malgré tout ce détail, l'on voudra peut-être encore distinguer toujours la Septième & la Seconde en majeure & en mineure ; parce qu'il nous est permis de les pratiquer sous cette idée ; mais si l'on fait un peu d'attention à la juste distinction que nous avons faite des Dissonances, en appellant *majeures*, celles qui proviennent de la Tierce majeure ; & *mineures*, celles qui proviennent de la Tierce mineure ; vû que les majeures & les mineures suivent en tout la nature & la propriété des Tierces, dont nous les faisons dépendre : Comment pourra-t-on donner le nom de majeur à un Intervale qui suivra la propriété de la Tierce mineure ? La Septième de quelque nature qu'elle soit, doit toujours descendre, si elle n'est superflue ; & si la Septième que l'on appelle *majeure*, ne peut se prendre que dans le même Intervale de celle que nous appellons *superflue*, il est constant qu'il faut opter. Dans les raisons, nous les avons trouvées l'une & l'autre entre les nombres 8. 15. la superflue monte, & suit en cela la propriété de la Tierce majeure, dont on voit qu'elle est formée en effet, puisque ce n'est autre chose que la Tierce majeure de la dominante tonique selon l'Harmonie fondamentale : La majeure au contraire descend toujours, & suit en cela la propriété de la Tierce mineure ; outre que nous avons fait sentir, que la Neuvième étoit presque toujours sous-entendue dans un Accord où regne cette dernière Septième ; qui pour lors, selon l'Harmonie fondamentale, ne nous représente plus qu'une Quinte. Or quel inconvenient y-a-t-il de dire, que la Septième qui est la première de toutes les Dissonances est une Dissonance parfaite ou juste, sans étendre la force des mots de parfait & de juste au-delà des bornes de la Dissonance, en la dis-

* Voyez *Settima*,

tinguant ensuite en diminuée & en superflue, comme on voit que cela ne peut se faire autrement ?

Nous pouvons confirmer encore ceci par les mêmes inconveniens qui se rencontrent dans la Quinte & dans la Quarte. Lorsque l'on donne un Accord de Septième à une seconde Note d'un Ton mineur, la fausse-Quinte qui doit s'y rencontrer naturellement, est-elle en effet cette fausse-Quinte que nous pratiquons ordinairement ; trouvons-nous que le Son grave de cet intervalle doit monter d'un semi-Ton, comme c'est la propriété, lorsqu'il provient de la Tierce majeure ? Nous sentons au contraire qu'il peut rester sur le même degré, ou plutôt qu'il doit descendre de Quinte, pendant que le Son aigu de cette fausse-Quinte descend, parce qu'elle n'est point ici l'objet de l'Accord, & que tout y suit la progression que la Septième y détermine ; trouvons-nous encore que le Triton doit monter, après avoir été entendu dans un Accord de petite Sixte sur une sixième Note d'un Ton mineur ? nous trouvons au contraire qu'il reste sur le même degré ; & cela, parce que (comme nous l'avons déjà dit au premier Livre ;) ces intervalles occupent ici la place de ceux qui devroient s'y rencontrer naturellement, n'y étant soufferts que par rapport à la Modulation ; mais on n'a pas encore dit qu'on appellât, en ce cas, la fausse-Quinte, une Quinte mineure, ni le Triton, une Quarte majeure : Ce sont des épithètes absolument défendues pour ces Intervalles, qui sont en effet Justes & Parfaits ; ainsi l'on ne peut accorder ces épithètes à la Septième, qui ne devient majeure, que par rapport à la Modulation ; sinon il faudra les accorder également à tous les intervalles.

Les Tierces sont les arbitres de la Modulation, la Quinte, la Quarte & la Septième, qui peuvent s'y rencontrer majeures ou mineures, selon ce que nous venons de dire, ne font que suivre en cela ce qui leur est déterminé par cette Modulation, & n'y déterminent rien ; donc si l'on distingue le Mode en *majeur* & en *mineur*, ces termes ne doivent être appropriés qu'aux Intervalles qui en déterminent l'ordre & la progression.

Ce que nous avons dit de la Septième, doit s'entendre aussi de la Seconde & de la Neuvième, en ce que la Seconde est renversée de la Septième, & que la Neuvième n'est qu'une réplique de la Seconde, ou que selon l'Harmonie fondamentale elle représente toujours la Septième.

Pour ce qui est de la Onzième dite Quarte, son Intervalle ne change jamais.



LIVRE TROISIÈME.

Principes de Composition.

CHAPITRE PREMIER.

Introduction à la Musique-pratique.

De la Gamme.



OMME il n'y a que sept Sons diatoniques *, c'est-à-dire, sept Degrez successifs dans la voix naturelle, il n'y a aussi dans la Musique que les sept Nottes *Ut, Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si*, ce qu'on appelle *Gamme*, ne pouvant augmenter ce nombre de *Nottes*, qu'en recommençant par la premiere après la dernière, & continuant toujours selon l'ordre qui leur est prescrit icy. Ces mêmes *Nottes* ainsi repetées, qui ne sont que la replique les unes des autres, s'appellent *Octaves*.

Il est bon d'ajouter l'*Octave* de la premiere *Notte* à la fin de la *Gamme*, pour s'accoutûmer à distinguer cette *Octave*; ainsi *Ut, Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si, Ut*; en se souvenant que cette progression de *Nottes*, qui se fait icy en montant, doit être également connuë en descendant; ainsi *Ut, Si, La, Sol, Fa, Mi, Ré, Ut*.

Si l'on veut faire commencer & finir cette *Gamme* par une autre *Notte* que par celle d'*Ut* (ce qui est bon à pratiquer, quoique contre l'ordre diatonique) l'on voit icy par l'*Octave* ajoutée, qu'il n'y a qu'à ajouter également les *Octaves* des autres *Nottes*; de sorte que si l'on commence par *Sol*, il n'y qu'à dire, *Sol, La, Si, Ut, Ré, Mi, Fa, Sol*, en montant; & *Sol, Fa, Mi, Ré, Ut, Si, La, Sol*, en descendant, & ainsi des autres.

Des Intervalles.

Il faut non-seulement sçavoir décompter la *Gamme*, tant en montant qu'en descendant, & la faire commencer tantôt par une *Notte*, tantôt par une autre: Il faut de plus remarquer la distance qu'il y a d'une *Notte* à une autre, selon l'ordre des nombres, en se souvenant que cette observation ne se fait pour lors qu'en montant.

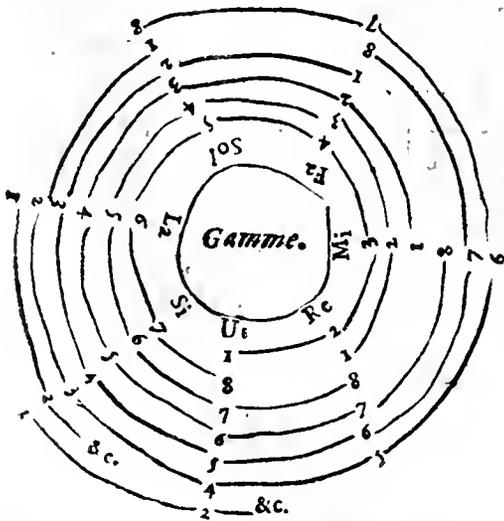
* Voyez la Table des Termes.

C'est de cette distance que se forment tous les *Intervalles* de la Musique ; & ces *Intervalles* qui tirent leur dénomination des nombres de l'Arithmétique, s'appellent,

² *Seconde*, ³ *Tierce*, ⁴ *Quarte*, ⁵ *Quinte*, ⁶ *Sixte*, ⁷ *Septième* & ⁸ *Octave*.

Nous avons mis les nombres au-dessus du nom dont chaque *Intervale* tire sa dénomination, parce que nous ne nous servirons dans la suite que de ces nombres, pour désigner l'*Intervale* dont nous aurons à parler ; de sorte qu'il faut bien se ressouvenir que 2 désigne la *Seconde*, 3 la *Tierce*, 4 la *Quarte* ; ainsi du reste jusqu'à l'*Octave* désignée par le nombre 8.

Pour trouver ces *Intervalles*, l'on se propose d'abord une *Note* pour principe, ou pour premier degré ; puis en comptant de cette *Note* à une autre, la même quantité de *Notes* que l'on a comptées, désigne l'*Intervale* qui se trouve entre la première *Note* & celle où l'on s'arrête. Par exemple, si l'on prend *Ut* pour premier degré, l'on juge d'abord que *Ré* en fait la seconde, *Mi* la troisième, *Fa* la quatrième, *Sol* la cinquième, &c. pareillement si l'on prend *Ré* pour premier degré, *Mi* en fait la seconde, *Si* la sixième, *Ut* la septième ; ainsi de toutes les autres *Notes* que l'on voudra, & qu'il faut absolument se proposer pour premiers degrés. Afin que l'on soit si bien au fait de ces *Intervalles*, que l'on puisse dire sur le champ que *Mi* fait la *Quinte* de *La*, *Si* celle de *Mi*, *Ré* celle de *Sol* &c. L'on peut se servir pour cet effet de la *Gamme* suivante.



qui est au-dessous conduit à 2. au-dessous de *Mi*, à 3. au-dessous de

En prenant *Ut* pour première *Note* ou pour premier degré, l'on trouvera dans cette *Gamme* une ligne qui conduit d'un à deux au-dessous de *Ré*, à trois au-dessous de *Mi*, ainsi en tournant toujours jusqu'à huit qui représente l'*Octave* de ce même *Ut* ; car l'*Octave* qui n'est qu'une réplique (comme nous l'avons déjà dit) est toujours représentée par la même *Note* & sous le même nom ; pareillement si l'on prend *Ré* pour première *Note*, le chiffre 1.

Fa, &c. ces nombres marquant les *Intervalles* que forment les *Notes* au-dessous desquelles ils se trouvent avec celles qui commencent par 1. d'où l'on passe à 2. à 3. à 4. &c. par le moyen des petites lignes, qui toutes ensemble forment un cercle depuis 1. jusqu'à 8.

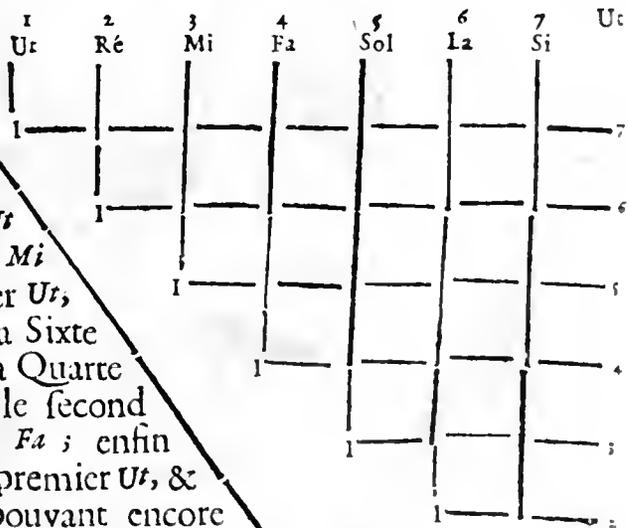
Souvenez-vous bien que lorsque nous parlerons simplement de la Tierce, de la Quarte, &c. ces *Intervalles* se prendront toujours dans la *Gamme* en montant depuis la *Note* proposée pour premier degré, parce que cette *Note* est toujours censée la plus Basse.

L'on ne doit pas moins s'exercer à chercher les *Intervalles* dans la *Gamme* en descendant : L'on trouvera que la Quarte au-dessous d'*Ut*, est *Sol*, de même que la Quarte au-dessus de *Sol*, est *Ut* ; ce qui n'est pas difficile à comprendre, & ce qui peut être très-utile dans l'occasion.

Du renversement des Intervalles.

Les deux *Notes* qui forment l'*Octave*, & qui ne sont dans le fond qu'une même *Note*, servent de limites à tous les *Intervalles* ; puisqu'en effet toutes les *Notes* de la *Gamme* sont renfermées dans l'étendue de l'*Octave*. Regardant donc les deux *Ut* qui commencent & finissent la *Gamme* comme une seule *Note*, l'on jugera d'abord que telle autre *Note* que l'on comparera à chacun de ces deux *Ut*, ne pourra donner deux *Intervalles* differens ; mais aussi en remarquant que le premier *Ut* est au-dessous de la *Note* qu'on luy compare, & que le second est au-dessus, cela y fera appercevoir une différence qu'il faut expliquer.

En considerant la *Gamme* de cette façon, l'on remarque que *Ré* fait la seconde du premier *Ut*, & que le second *Ut* fait la sept de ce *Ré* ; que *Mi* fait la Tierce du premier *Ut*, & que le second *Ut* fait la Sixte de ce *Mi* ; que *Fa* fait la Quarte du premier *Ut*, & que le second *Ut* fait la Quinte de ce *Fa* ; enfin que *Sol* fait la Quinte du premier *Ut*, & la Quarte du second, pouvant encore s'exprimer de la sorte ; si bien que par ce moyen l'on connoît qu'il doit naître toujours un *Intervale* d'un autre ; car si l'on prend une autre *Note* pour



premier degré ; en la mettant au commencement & à la fin de la Gamme , il n'y a qu'à y faire les observations que nous venons de faire à l'égard d'Ut , pour y trouver la même chose , c'est-à-dire , que la seconde de la premiere Notte deviendra toujourns septième de l'Octave de cette premiere Notte , &c.

Pour une plus grande intelligence , il faut s'imaginer toujourns que l'Octave est inséparable de la Notte que l'on prend pour premier degré ; de sorte qu'après avoir comparé une Notte à ce premier degré , on la compare ensuite à l'Octave de ce premier degré , d'où naîtront deux *Intervalles* , dont le premier est appelé *Fondamental* , ou *Principal* , & le second *Renversé* ; car en effet , si l'on compare Ut à Mi , puis Mi à Ut , il ne se trouve-là qu'un *Renversement* de comparaisons ; de même que par les nombres , en supposant que 8. & 1. representent une même Notte , cette comparaison se fait d'abord d'1. à 3. puis de 3. à 8.

De tous les *Intervalles* , il n'y en a que trois qui soient *Fondamentaux* , & dont par conséquent il faille se ressouvenir ; ce sont la 3 , la 5 , & la 7 , que l'on peut arranger de la sorte. Chaque premiere Notte répond à 1 , & leur 3 , leur 5 & leur 7 répondent aux nombres qui désignent ces *Intervalles* : Or quand on connoît une fois ces trois *Intervalles* par rapport à l'une des sept Nottes prise pour premier degré , il n'y a qu'à ajoûter l'Octave de ce premier degré , pour y trouver que la Tierce devient Sixte ; que la Quinte devient Quarte , & que la Septième devient Seconde ; ces trois derniers *Intervalles* , la Sixte , la Quarte & la Seconde étant pour lors *Renversés* des trois premiers & fondamentaux.

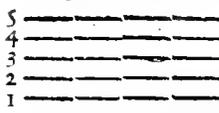
1	3	5	7
Ut	Mi	Sol	Si
Re	Fa	La	Ut
Mi	Sol	Si	Re
Fa	La	Ut	Mi
Sol	Si	Re	Fa
La	Ut	Mi	Sol
Si	Re	Fa	La

Il ne faut point passer trop legerement sur cet Article ; car plus on sera persuadé par sa propre experience de la verité que nous y avançons , plus on aura de facilité à comprendre le reste.

De la Portée , c'est-à-dire , des lignes qui servent à placer les Nottes.

Les Nottes de la Musique dont le nom nous est connu , sont representées par differens caracteres , qui en marquent la durée , & se placent sur & entre cinq lignes arrangées orizontalement pour en faire distinguer les degrez.

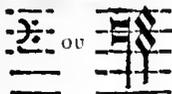
PORTÉE


 Ces cinq Lignes toutes ensemble s'appellent *Portée* , chaque ligne en particulier s'appelle *Ligne* ou *Regle* ; & chaque entre-ligne s'appelle *Milieu* ou *Espace* .

La plus basse de ces lignes en est la premiere , & par conséquent la plus haute en est la cinquième.

Des Clefs.

Il y a trois *Clefs* dans la Musique, dont voicy les differens caractères, & le nom de la *Notte* que chacune désigne.

Clef de *Fa*.Clef d'*Ut*.Clef de *Sol*.

La *Clef* est toujours censée sur la *Ligne* qui la traverse; & cette *Ligne* prend le nom de la *Clef*. On ne pose qu'une *Clef* à la fois au commencement de chaque *Portée*; mais l'on peut luy en substituer une autre, quand & en tel endroit que l'on veut; pourvû que ce soit sur une *Ligne*; la dernière *Clef* donnant toujours son nom à la *Ligne* qui la traverse.

 La *Clef de Fa* qui est la plus basse de toutes, se place ordinairement sur la quatrième ou sur la troisième *Ligne*.

 La *Clef d'Ut* par laquelle on doit juger que l'*Ut* qu'elle désigne doit se prendre une *Quinte* au-dessus du *Fa* désigné par la *Clef* même de *Fa*, se place sur toutes les *Lignes*, excepté sur la cinquième.

 La *Clef de Sol* dont le *Sol* est encore une *Quinte* au-dessus de l'*Ut* désigné par la *Clef* même d'*Ut*, se place ordinairement sur la première ou sur la seconde *Ligne*.

Chaque *Clef* donnant son nom à la *Ligne* qui la traverse, l'on doit juger de-là qu'une *Notte* qui sera traversée de la même *Ligne* doit porter le nom de la *Clef*, en donnant indifferemment le nom de la *Clef* à la *Ligne* ou à la *Notte*: Or comme nous n'avons point encore parlé de la figure des *Notes*, celles dont nous nous servirons icy en attendant, seront faites comme des O; les unes seront traversées d'une *Ligne*, & les autres seront placées dans les *Milieus*; de sorte qu'en comptant selon l'ordre de la *Gamme* depuis la *Notte* qui prend le nom de la *Clef*, & en remarquant que l'on monte de la première *Ligne* à la cinquième, que l'on descend de la cinquième à la première, & que les *Milieus* retiennent le nom des *Notes*, aussi-bien que les *Lignes*, on ne pourra se tromper: C'est ce qu'il faut examiner dans l'Exemple suivant.



E X E M P L E.

Clef de Fa. Clef d'Ut.

fa, mi, ré, ut, fa, sol, la si. ut, ré, mi, fa, ut, si, la, sol.

Clef de Sol.

sol, fa, mi, ré; sol, la, si, sol.

De même que nous plaçons la première *Notte* sur la *Ligne* de la *Clef*, on peut la placer également sur, ou entre quelques *Lignes* que ce soit, n'y ayant qu'à compter depuis la *Clef*, pour sçavoir le nom de cette *Notte*. Comme il est absolument nécessaire de sçavoir sur le champ le nom d'une *Notte* qui peut se trouver sur, ou entre quelque *Ligne* que ce soit : Pour n'être point occupé d'un si petit objet quand il s'agit de composer, il faut se proposer une *Clef* que l'on met sur l'une des *Lignes* qui luy convient, & apprendre par cœur le nom des *Lignes* & des *Milieux* par rapport à celui de cette *Clef*. Par exemple, la *Clef de Fa* étant posée sur la quatrième *Ligne*, il faut pouvoir dire d'abord que la troisième *Ligne* s'appelle *Ré*, la seconde *Si*, la première *Mi* & la cinquième *La*; que le *milieu* au-dessus de la *Clef* s'appelle *Sol*, que celui d'au-dessous s'appelle *Mi*, &c. en donnant à ces *Lignes* & à ces *Milieux* le nom des *Notes* qui peuvent y être placées.

E X E M P L E.

la, ré, sol, fa, si, mi, la, sol, ut, si, fa.

Quand on sçait parfaitement tous ces noms, on place la même *Clef* dans un autre endroit, où l'on fait les mêmes remarques, & ainsi des autres *Clefs*.

L'on peut ajouter de nouvelles *Lignes* au-dessus & au-dessous des cinq lignes ordinaires, en y suivant le même ordre qu'icy.

Des Parties.

Comme l'Harmonie consiste dans l'union de plusieurs Sons différens, qui s'accordent ensemble ; & comme ces Sons ne peuvent être rendus que par des Voix ou des Instrumens, chaque voix & chaque instrument s'appelle *Partie*, & chaque *Partie* a de plus un nom particulier, dont on ne fait pas toujours mention, mais qui se reconnoît par la différence ou par la différente situation des *Clefs*.

E X E M P L E S.

4. Parties chantantes.

Pr. Dessus chantant.

2d. Dessus chantant.

Ces deux premières Parties ne conviennent qu'à des voix féminines, dont les plus aiguës, c'est à dire, les plus hautes chantent le premier *Dessus*, & les moins aiguës châtent le second *Dessus*.

Haute-Contre. . . . la plus aiguë des voix masculines.

Haute-Taille. . . . Partie moyenne qui approche de la précédente.

Basse-Taille ou Concorde, Partie moyenne entre la précédente & la suivante.

Basse-Contre. . . . la plus graves c'est à dire, la plus basse des voix masculines.

Parties Instrumentales.

Dessus de Violon, de Violonle, de Flûte, d'Haut-bois, de Trompette, &c. L'on se sert ordinairement de la première *Clef* pour les trois derniers Instrumens.

Haute-Contre de Violon.

Taille de Violon.

Quinte de Violon.

Ces trois Instrumens s'accordent de même, & ont par conséquent une même étendue, dont le plus haut Son est marqué par une *Note* dans la première *Partie*, & le plus bas dans la troisième.

Orgue, Clavecin, Theorbe, Basson, Basses de Violon, de Violle, de Flûte, &c.

Les six premières *Parties* qui conviennent aux voix, ont une étendue bornée, que nous avons marquée précisément avec des *Notes*; de sorte que l'on peut faire passer chacune de ces *Parties* par tous les Intervalles contenus entre les deux *Notes* de chaque *Clef*; & ces *Guidons* \sharp \flat mis à côté des *Notes*, signifient que l'on peut excéder

cette étendue jusqu'à ce point, mais rarement, étant de la discretion du Compositeur de tenir les voix dans le juste milieu de leur étendue, parce qu'elles sont presque toujours forcées dans les extrémitez.

Pour ce qui est des Instrumens, chacun a son étendue differente; le Violon, par exemple, est borné à une Octave au-dessous de sa *Clef*, mais il ne l'est pas, pour ainsi dire, au-dessus; bien qu'il ne faille pas y excéder la Note ou le Guidon, lorsqu'on ne se conduit point sur cet Instrument par sa propre experience. L'étendue ordinaire des *Basses* est marquée avec des *Notes*, mais il n'y a que la *Basse-de-Viole* qui puisse aller jusqu'au plus bas Son. Nous passerons sous silence ce qui concerne l'étendue des autres Instrumens; parce que pouvant faire executer sur le *Violon* toute sorte de Musique en general, l'on peut par consequent se passer des autres Instrumens, dont les connoissances necessaires aux Compositeurs s'acquierent par le seul récit des personnes qui en possèdent la pratique.



De l'Unisson.

On appelle *Unissons* deux Notes en même degré, comme qui diroit une même Note repetée plusieurs fois : Or pour connoître le lieu où les Notes de chaque *Partie* doivent être placées, en sorte que les plus aigues soient toujours au-dessus des plus graves; nous allons mettre une Note dans chacune de ces *Parties* sur la *Ligne* où elles se trouvent toutes à l'*Unisson*.

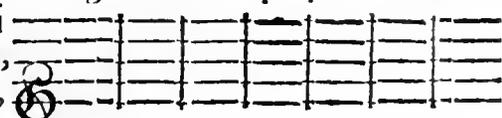
Comme la diversité des *Parties* ne consiste que dans la difference des Sons, & non pas dans la quantité, l'on peut dire que toutes ces *Parties* n'en representent qu'une; de-là vient que l'*Unisson* est défendu dans la Composition; cependant les *Commencans* pourront s'en servir au lieu de l'Octave, jusqu'à ce qu'ils soient en état de mieux faire.

De la Mesure.

L'on ne peut gueres donner une Composition plus simple de la *Mesure*, que sur les mouvemens qui nous sont naturels, lesquels étant réiterés sont toujours égaux, comme on peut le remarquer en marchant, pourvu qu'on n'altère pas le naturel.

Comme

Comme la *Mesure* se distingue en plusieurs *Temps*, l'on peut prendre chaque pas que l'on fait en marchant, pour un *Temps*; & de ce que l'on peut marcher plus ou moins vite, la *Mesure* peut avoir plus ou moins de vitesse.

Les *Mesures* se separent avec des Lignes tirées perpendiculairement, qu'on appelle *Barres*, ainsi  chaque *Mesure* ne contient que deux, trois ou quatre *Temps*, & ces *Temps*, se distinguēt ordinairement par un mouvement de la main ou du pied : Le premier se fait sentir en frappant ou en baissant la main, le dernier en la levant, & ceux du milieu en la portant à droite ou à gauche.

Le premier *Temps* s'appelle *Bon* ou *Principal*, & les autres *Mauvais*, excepté que dans la *Mesure* à quatre *Temps*, le premier & le troisième *Temps* sont également *Bons*.

L'on devoit se servir des nombres pour désigner la quantité des *Temps* qu'on contient chaque *Mesure*; Par exemple, 2. seroit le signe de la *Mesure* à deux *Temps*; 3. celui de la *Mesure* à trois *Temps*, & 4. celui de la *Mesure* à quatre *Temps*. Cependant il semble que la simplicité de ces signes les ait fait rejeter pour en choisir d'autres tout-à-fait équivoques.

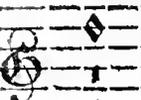
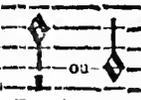
L'on se sert d'un $\underline{\underline{\text{C}}}$ pour marquer la *Mesure* à quatre *Temps*.

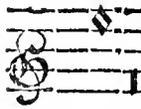
D'un $\underline{\text{C}}$ pour la *Mesure* à deux *Temps*, &c.

Nôtre Art est déjà trop abstrait de luy-même, sans vouloir y semer de nouvelles obscuritez : Il est vrai, que comme toutes les Musiques sont remplies de ces signes ambigus, il est bon d'en connoître les propriétés pour en juger, mais non pas pour apprendre; c'est pourquoy nous croyons pouvoir nous dispenser d'en parler, se trouvant assez d'Auteurs féconds en cette matiere: Voyez ce que nous en disons au Second Livre, Chapitre XXIII. Au reste celui qui sçait mettre en usage la *Mesure* à deux *Temps*, acquiert facilement la pratique des autres Mouvements, qui ne dépendent que du génie & du goût.

Le *Signe de la Mesure* se place toujours immédiatement après la *Clef*, excepté qu'il ne se trouve quelques *Diezes* ou *B-mols* associés à la *Clef*, (comme nous le dirons ailleurs) lesquels doivent pour lors précéder ce *Signe*. De plus, si le Mouvement change au milieu d'un *Air*, le *Signe* qui doit marquer ce changement se met au commencement de la *Mesure* où cela a lieu.

Des Figures, du Nom, & de la valeur des Nottes
& des Pausés.

Ronde.	Blanche.	Noire.	Croche.	Double croche.	Triple croche.
					
Mesure	Demie mesure.	Soupir, ou quart de mesure.	Demi soupir, ou demi quart de mesure.	Quart de soupir, ou la moitié du demi quart de mesure.	Demi quart de soupir, ou le quart du demi quart de mesure.

Deux rondes.	Quatre rondes.	Croches doubles.	triples.
			
Deux mesures.	Quatre mesures.	Croches doubles ou triples croches que l'on peut lier ensemble, plutôt de les séparer comme auparavant.	

L'on peut lier les *Blanches* de même que les *Croches*, & pour lors leur valeur diminuë de la moitié.

Les différentes figures de chaque *Nottes* sont distinguées par des noms différens, qui sont écrits au-dessus, où l'on doit s'apercevoir par les noms d'en-bas que la *Ronde* vaut le double de la *Blanche*; celle-cy le double de la *Noire*; celle-cy le double de la *Croche*, ainsi de suite; ou bien que la *triple-Croche* vaut la moitié de la *double*; celle-cy la moitié de la *Croche*, ainsi de suite en retrogradant; de sorte que l'on peut se servir de deux *Blanches*, de quatre *Noires*, de huit *Croches*, de seize *doubles-Croches*, ou même de trente-deux *triples-Croches* au lieu de la *Ronde*; & de même que celle-cy peut tenir lieu de toutes les autres *Nottes*, qui ensemble contiennent sa juste valeur, étant indifférent de remplir une *Mesure* de quelques *Nottes* que ce soit, & d'y en insérer de plusieurs valeurs différentes, pourvû que le tout accomplisse la valeur de chaque *Temps* de la *Mesure*.

Les caractères qui sont au-dessous des *Nottes*, & dont le nom est aussi écrit au-dessous, s'appellent en general *Pausés*, & servent à marquer le repos ou le silence d'une *Partie*; de sorte que si l'on veut faire cesser une *Partie* pour quelques temps, ou ne la faire commencer qu'après un demi quart ou un quart de *Temps*, après une demie *Mesure* ou une *Mesure*; en un mot après autant de *Temps* ou de *Mesures* que la fantaisie le dicte, il faut se servir de ces *Pausés* au lieu des *Nottes*.

Chaque *Mesure* étant séparée d'une *Barre*, comme nous l'avons remarqué, & le *Signe* de la *Mesure* dénotant la quantité des *Temps* qu'elle doit contenir, l'on remplit chaque *Mesure* d'autant de *Notes* ou de *Pauses* qu'il est nécessaire, pour que l'on puisse y distinguer cette quantité de *Temps* que le *Signe* dénote; mais quoiqu'en général la *Ronde* vaille une *Mesure*, & la *Blanche* une demie *Mesure*, l'on peut néanmoins ne donner à chacune de ces *Notes* que la valeur d'un *Temps*, en observant que les autres *Notes* diminuent à proportion de leur valeur; car la *Ronde* vaut toujours deux *Blanches*, quatre *Noires*, huit *Croches*, ainsi du reste; & à l'égard des *Pauses*, elles doivent être toujours employées pour désigner le silence de la *Note* à laquelle elles répondent; excepté que celles qui marquent les *Mesures* entières n'ont aucune dépendance, & doivent être employées indifféremment pour des *Mesures* à deux, à trois & à quatre *Temps*, de quelques *Notes* que chaque *Temps* soit composé, à l'exception de la *Ronde*. L'on peut donc se servir de deux *Rondes*, de deux *Blanches*, de deux *Noires*, ou même de deux *Croches*, pour remplir une *Mesure* à deux *Temps*, en supposant que chacune de ces deux *Notes* vaut pour lors un *Temps*. L'on peut aussi se servir de deux, de trois, de quatre, de six, ou même de huit *Notes* d'égale valeur pour un seul *Temps*, & y entre-mêler à discretion des *Notes* de toute sorte de valeur, pourvû que ces valeurs égalent celles des *Notes* choisies pour composer un *Temps*; mais il faut remarquer que plus on emploie de *Notes* pour un *Temps*, moins elles doivent avoir de valeur; de sorte que la *Ronde* ne peut valoir moins d'un *Temps*, ainsi du reste à proportion. E X E M P L E.

1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1

Une Blanche pour chaque tems Idem.

2 3 1 2 3 1 2 3

1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3

Une Ronde, ou deux Blanches pour chaque tems.

1 2 3 1 2 3

Trois Blanches pour chaque tems. 2 1

L'on peut se servir de *Noires* ou de *Croches* au lieu de *Blanches*; & dans la *Mesure* à trois *Temps*, l'on peut de plus se servir de *doubles-Croches*, le tout pour faire distinguer la lenteur & la vitesse du *Mouvement*, comme nous l'avons expliqué au Second Livre, Chapitre XXIII.

Les chiffres qui sont au-dessus des *Notes*, marquent les *Temps*; 1. signifie le premier *Temps*, 2. le second, 3. le troisième & 4. le quatrième; de sorte que l'on peut s'appercevoir par-là de la liberté que l'on a de substituer à une des *Notes* désignée pour un *Temps*, telles *Pauses* & telles autres *Notes* que l'on veut, pourvû que la valeur du *Temps* soit contenue dans ces *Pauses* & dans ces autres *Notes*, pouvant encore commencer & continuer par d'autres *Notes* que par celles que l'on a choisi pour chaque *Temps*, dès que la valeur du *Temps* y est contenuë.

Du Point, (P) de la Liaison.

Un *Point* mis au côté droit d'une *Note*, en augmente la valeur de la moitié; ce qui est la même chose que si après une *Note* l'on en mettoit une autre sur le même degré, laquelle ne valût que la moitié de la première; mais comme cette seconde *Note* demanderoit une nouvelle articulation, on se fert du *Point* en ce cas, ou bien on lie cette seconde *Note* avec la première, par le moyen d'un demi-cercle, dont chaque pointe répond à chacune de ces deux *Notes*.

E X E M P L E.



Notes avec un point qui valent autant que les deux notes liées qui sont au-dessous.



Notes liées qui ne s'articulent que comme une seule.

Du Ton, du Semi-Ton, du Dieze, du B-quarre, du B-mol, du Majeur,
du Mineur, du Superfluë & du Diminué.

Le plus petit Intervale que nous avons connu au commencement de ce Chapitre sous le nom de *Seconde*, se distingue en *Ton* & en *semi-Ton*, ou *demi-Ton*. Le *semi-Ton* se trouve entre *Mi* & *Fa*, & en-

tre *Si* & *Ut* ; au lieu que le *Ton* se trouve entre toutes les autres Nottes de la *Gamme* , qui forment entre-elles un Intervale de *Seconde*.

Il faut remarquer à présent que quoyque le *semi-Ton* , dont se forme le plus petit Intervale nécessaire à la pratique , ne se rencontre pas entre toutes les Nottes de la *Gamme* , il peut néanmoins y être employé par le moyen de certains signes , qui étant joints aux Nottes , les augmentent ou les diminuent de ce *semi-Ton* ; de même que par ce moyen encore l'on peut faire trouver le *Ton* entre *Mi* & *Fa* , & entre *Si* & *Ut*.

Ces Signes s'appellent *Dieze* , *B-quarre* , & *B-mol*.

Le *Dieze* se marque ainsi ♯ , le *B-quarre* ainsi ⦿ , le *B-mol* ainsi ♭ ; chacun de ces signes devant être placé au côté gauche de la Note , comme on le voit dans l'Exemple suivant.

Le ♯ augmente d'un *semi-Ton* la Note qu'il précède , au lieu que le ♭ la diminue d'autant ; & le ⦿ auquel on donne quelquefois la propriété du ♯ , a de plus celle de retrancher le ♯ ou le ♭ , qui a paru auparavant sur la même Note , en remettant par conséquent cette Note dans son ordre naturel.

Ces Signes ne changent point le nom des Nottes auxquelles ils sont joints , excepté que pour la facilité des personnes qui apprennent à *Entonner* , on leur fait appeler *Si* toutes les Nottes précédées d'un ♯ , & *Fa* toutes celles qui sont précédées d'un ♭ ; parce que l'on monte & l'on descend *diatoniquement* après le ♯ & le ♭ , de même qu'après le *Si* & le *Fa* dans la *Gamme* ; mais comme la pratique de l'intonation est moins nécessaire au Compositeur que la connoissance de la chose , il ne doit se mettre en peine icy que des Intervalles , & de l'alteration qui peut y être causée d'un *semi-Ton* seulement par le moyen du ♯ , du ⦿ ou du ♭.

E X E M P L E.

La Note <i>ut</i> , haussée d'un <i>semi-Ton</i> .	La même Note remise comme elle étoit avant le <i>Dieze</i> .	La Note <i>Si</i> diminuée d'un <i>semi-Ton</i> .	La même Note remise comme elle étoit avant le <i>B-mol</i> .
--	--	---	--



AUTRE EXEMPLE.

Le \sharp mis à côté de la Note *Fa* (A) l'augmentant d'un *semi-Ton*, rend l'Intervale du *Mi* à ce *Fa*, égal à celui de *Ré* à *Mi*, c'est-à-dire, qu'il y a un *Ton* de part & d'autre, & par conséquent il n'y a qu'un *semi-Ton* de ce *Fa* au *Sol*; ce qui fait que ces quatre premières Notes *Ré*, *Mi*, *Fa*, (A) *Sol* observent le même ordre entre-elles que *Sol*, *La*, *Si*, (D) *Ut* dans la *Gamme*: ensuite le \sharp mis à côté de la Note *Si*, (C) la diminuant d'un *semi-Ton*, fait qu'il y a un *Ton* d'*Ut* à ce *Si*, (C) & un *semi-Ton* de ce *Si* à *La*; de sorte que ces quatre Notes *Ut*, *Si*, *La*, *Sol* observent le même ordre entre-elles que *Sol*, *Fa*, *Mi*; *Ré* dans la *Gamme*; mais le \sharp joint au second *Fa* (B) & au second *Si* (D) rend à ces Notes leur ordre naturel.

Les Intervalles où la différence du *Ton* au *semi-Ton*, se fait sentir (supposé qu'ils ne changent pas de nom pour cela) se distinguant en *majeurs* & *mineurs*, ou en *superflus* & *diminuez*. Par exemple, la Tierce d'*Ut* à *Mi* s'appelle *majeure*, parce qu'elle contient un *semi-Ton* de plus que celle de *Ré* à *Fa*, qui est par conséquent *mineure*; pareillement la Sixte de *Mi* à *Ut* est *mineure*, parce qu'elle contient un *semi-Ton* de moins que celle de *Fa* à *Ré*; ainsi des autres Intervalles qui portent le même nom, & dont la différence ne consiste que dans un *semi-Ton* de plus ou de moins, lesquels peuvent encore être distingués en *superflus* & *diminuez*; mais nous n'en dirons pas davantage là-dessus, parce que cela se trouvera expliqué plus au long dans la suite.

Pour revenir au \sharp & aux \flat , il est bon de sçavoir que c'est presque toujours par leur moyen que la différence du *majeur* au *mineur*, ou du *superflu* au *diminué* se reconnoît; en ce que dans la comparaison de deux Notes dont se forme un Intervale; le \sharp joint à la Note d'en-bas (F) rend ordinairement cet Intervale *mineur*, & joint à la Note d'en-haut (G) le rend *majeur*; & qu'au contraire le \flat joint à la Note d'en-bas (H) rend cet Intervale *majeur*, & joint à la Note d'en haut, (J) le rend *mineur*, le *superflu* se rapportant au *majeur*, & le *diminué* au *mineur*.

E X E M P L E.

Dessus ou Nottes d'en-haut.

Tierce mineure. Tierce maj. Sixte maj. Sixte min. Quinte. Fausse Quinte. ou Quinte diminuée.

Basse, ou Nottes d'en-bas.

Quinte superflue.

C'est en comparant la Note du *Dessus* avec celle de la *Basse* qui est vis-à-vis, que l'on trouvera les Intervalles *majeurs* ou *mineurs* spécifiés dans cet Exemple.

Lorsque le \sharp , le \natural ou le \flat se trouvent au-dessus ou au-dessous d'une Note de la *Basse*, ils n'alterent aucunement cette Note, & ils dénotent seulement des Intervalles *majeurs* ou *mineurs*, dont nous parlerons en leur lieu.

Des Intervalles doubles.

De même que l'Octave d'une Note choisie pour premier degré n'en est que la réplique, de même aussi toutes les Notes qui sont au-dessus de cette Octave, ne sont que les répliques de celles qui se trouvent depuis ce premier degré jusqu'à son Octave; si bien que le nom de la Note suffit pour déterminer un Intervalle, sans se mettre en peine s'il est doublé, triplé & plus. Par exemple, si l'on compte depuis l'*Ut* qui est au-dessous de la *Clef* de *Fa*, jusqu'à l'*Sol* qui est au-dessus de la *Clef* de *Sol*, l'on y trouvera un Intervalle de dix-neuf degrés; mais si l'on sçait une fois que *Sol* fait la Quinte d'*Ut*, il n'est plus besoin de compter; & pourvu que ce *Sol* se trouve au-dessus d'*Ut*, cela suffit; ainsi des autres Intervalles; cet éloignement plus ou moins grand n'étant à considérer, que pour met-

tre chaque *Partie* au-dessus de la *Basse*, & dans son étendue naturelle, que nous avons marqué à cet effet où il en a déjà été parlé.

E X E M P L E.

The musical example consists of six staves. The top five staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. Each staff shows a sequence of notes for 'ut', 'sol', and 'mi' with interval markings (8, 5, 3) above them. The notes are represented by diamond shapes on the staff lines. The bottom staff is labeled 'Basse fondamentale.'

C'est avec la *Partie* la plus basse que l'on compare ordinairement les autres, d'où se forment tous les Intervalles; de sorte qu'il se trouve icy des Octaves, des Quintes, des Tierces simples, doubles, triples & quadruples, que l'on peut distinguer en quinziesmes, vingt-deuxièmes, &c. mais il suffit que l'Octave soit un *Ut*, la Quinte un *Sol* & la Tierce un *Mi*, le reste pouvant être regardé comme inutile quant à présent.

CHAPITRE SECOND

De la Basse-fondamentale.

LE grand nœud de la Composition , soit pour l'Harmonie soit pour la Melodie , consiste principalement & sur tout pour le present , dans la Basse , que nous appellons *Fondamentale* , & qui doit proceder en ce cas , par des Intervalles consonans , qui sont ceux de la *Tierce* , de la *Quarte* , de la *Quinte* , & de la *Sixte* ; si bien que l'on ne peut faire monter ni descendre chaque Note de la Basse-fondamentale que par l'un de ces Intervalles , en préférant toujours les plus petits aux plus grands , c'est-à-dire , que si l'on vouloit faire monter ou descendre cette Basse d'une *Sixte* , il vaudroit mieux la faire descendre ou monter d'une *Tierce* ; car il faut remarquer que monter de *Tierce* ou descendre de *Sixte* , c'est la même chose ; de même que monter de *Sixte* ou descendre de *Tierce* ; monter de *Quinte* ou descendre de *Quarte* ; monter de *Quarte* ou descendre de *Quinte* , n'étant nécessaire d'avoir ces Intervalles presens à l'esprit que d'une maniere , soit en montant ; soit en descendant , parce que l'un revient à l'autre.

E X E M P L E.

Monter de 3. de 4. de 5. de 6.

The musical notation consists of a single staff with a treble clef. It shows four measures of ascending intervals starting from a note labeled 'ut' (C4).
 - Measure 1: 'ut' (C4) to 'mi' (E4), labeled 'Monter de 3.'
 - Measure 2: 'ut' (C4) to 'fa' (F4), labeled 'de 4.'
 - Measure 3: 'ut' (C4) to 'sol' (G4), labeled 'de 5.'
 - Measure 4: 'ut' (C4) to 'la' (A4), labeled 'de 6.'
 Below the staff, the notes are also labeled with their names: 'mi', 'fa', 'sol', 'la'.

Descendre de 6. de 5. de 4. de 3.

The musical notation consists of a single staff with a treble clef. It shows four measures of descending intervals starting from a note labeled 'la' (A4).
 - Measure 1: 'la' (A4) to 'mi' (E4), labeled 'Descendre de 6.'
 - Measure 2: 'la' (A4) to 'fa' (F4), labeled 'de 5.'
 - Measure 3: 'la' (A4) to 'sol' (G4), labeled 'de 4.'
 - Measure 4: 'la' (A4) to 'ut' (C4), labeled 'de 3.'
 Below the staff, the notes are also labeled with their names: 'mi', 'fa', 'sol', 'ut'.

Le nom de la Note suffisant , (comme il a déjà été dit) pour déterminer l'Intervale que l'on s'est proposé , & sçachant que la *Tierce* d'*Ut* est un *Mi* , il n'importe dans la progression de cette Basse que ce *Mi* soit au-dessus ou au-dessous d'*Ut* , ainsi des autres. Il faut donc bien se souvenir de ce cy ; car lorsque nous dirons dans la suite , monter de *Tierce* , de *Quarte* , de *Quinte* , ou de *Sixte* , nous sous-entendons toujours descendre de *Sixte* , de *Quinte* , de *Quarte* ou de *Tierce* ; ou bien , si nous disions descendre de *Tierce* , nous sous-entendrions monter de *Sixte* , &c. en remarquant que cela ne regarde que la progression de la Basse.

Nous n'avons pas compris l'Octave dans le nombre des Consonances , dont la progression de la Basse doit être composée ; parce que l'Octave n'étant que la réplique d'i. il vaut autant que la Basse

reste sur 1. que de monter ou descendre sur l'Octave ; cependant l'on est obligé quelquefois de faire descendre la Basse d'une Octave, pour donner plus de liberté aux autres parties, & sur tout afin qu'elles se trouvent toujours au-dessus, comme cela se doit.

CHAPITRE TROISIEME.

De l'Accord parfait, par où commence la Composition à quatre Parties.

ON appelle Accord, la disposition de plusieurs Sons entendus ensemble, dont chacun est marqué par une Note dans l'une des Parties que l'on se propose.

Le seul Accord dont nous ayons besoin à présent, est le *Parfait*, qui est composé d'une Note que l'on met à la Basse, de sa Tierce, de sa Quinte & de son Octave, que l'on met dans les autres Parties.

La Gamme que nous avons proposée au Chapitre premier, doit servir à trouver ces Intervalles, quelque Note ou Son que l'on prenne pour Basse, cette Basse pouvant être représentée par le nombre 1.

ainsi	Ut.	Mi.	Sol.	Ut.	Ut.
1.	3.	5.	1.	ou 8.	

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. nous marquons 1. ou 8. parce que l'Octave est toujours représentée par la même Note que l'on a choisie pour la Basse, en se souvenant qu'il faut compter en tirant à droite, selon l'ordre des nombres marquez au tour des cercles où la Gamme est contenuë.

On place indifferemment la Tierce, la Quinte ou l'Octave dans quelque Partie que ce soit, pouvant mettre la Tierce au-dessus de la Quinte ou de l'Octave, & la Quinte au-dessus de l'Octave, selon la commodité ; pourvû que ces Intervalles se trouvent toujours au-dessus de la Basse, que l'on peut faire descendre aussi bas que l'on veut, afin de n'être point gêné dans les autres Parties. L'on doit cependant observer à mesure que l'on devient sçavant, de tenir chaque Partie dans son étendue naturelle, faisant ensorte que la Taille s'entende au-dessus de la Basse, la Haute-contre au-dessus de la Fondamentale, & le Dessus au-dessus de la Haute-contre.

CHAPITRE QUATRIEME.

De la suite des Accords.

SI la Basse doit proceder par des Intervalles consonans, les autres Parties doivent proceder au contraire par des Intervalles diatoniques ; de sorte que dans ces dernieres Parties l'on ne peut

passer d'une Note à une autre que par celle qui en est la plus voisine : Par exemple , *Ut* ne peut aller qu'à *Ré* ou à *Si*, s'il ne reste pas sur le même degré , comme cela arrive souvent , ainsi des autres ; & voici la maniere dont il faut s'y prendre.

1°. L'on choisit une Note que l'on appelle *Tonique* , par laquelle la Basse doit commencer & finir , cette Note déterminant la progression de toutes celles qui sont contenues dans l'étendue de son Octave : Si nous prenons donc la Note *Ut* pour *tonique* , nous ne pourrons nous servir tant à la Basse qu'aux autres Parties , que des Notes *Ut*, *Ré*, *Mi*, *Fa*, *Sol*, *La*, *Si*, sans qu'il soit permis de les alterer par aucun *Dieze* ni *B-mol*.

Cette Note *Ut* étant placée à la Basse , on en dispose l'Accord parfait dans les autres Parties , en remarquant celle qui fait l'Octave de cet *Ut* celle qui en fait la Quinte , & celle qui en fait la Tierce.

2°. Si après cet *Ut* la Basse monte de Tierce *A.* ou de Quarte *B.* la Partie ; comme par exemple , la Taille qui aura fait l'Octave d'*Ut* , qui est la Basse , doit faire ensuite la Quinte de la Note , qui dans cette Basse monte de Tierce ou de Quarte après *Ut*.

La Haute-contre qui aura fait la Tierce de cet *Ut* , doit faire ensuite l'Octave de la Note qui monte de Tierce ou de Quarte.

Et le Dessus qui aura fait la Quinte de cet *Ut* , doit faire ensuite la Tierce de la Note qui monte de Tierce ou de Quarte.

3°. Si après cet *Ut* la Basse monte de Quinte *C.* ou de Sixte *D.* la Taille qui aura fait l'Octave doit faire ensuite la Tierce ; la Haute-contre qui aura fait la Tierce doit faire ensuite la Quinte ; & le Dessus qui aura fait la Quinte doit faire l'Octave.

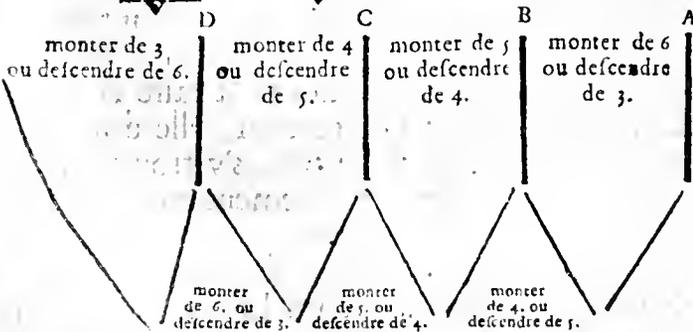
4°. Et finalement , celui qui ne voudra pas assujettir sa memoire à retenir la détermination de la progression de chaque Partie supérieure par rapport à celle de la Basse , n'aura qu'à se souvenir que chacune de ces Parties ne peut former l'un des trois Intervalles qui composent l'Accord parfait , que de trois manieres , soit en restant sur la même Note ou sur le même degré , soit en montant ou en descendant diatoniquement , quelque route que tiennne la Basse ; de sorte que si une Note de l'une des Parties peut faire la Tierce , la Quinte ou l'Octave sans changer sa situation , elle doit rester absolument ; mais si de cette façon il ne peut s'y trouver aucun de ces Intervalles , on le trouvera inmanquablement en faisant monter ou descendre diatoniquement cette Note.

S'il arrivoit par hazard que deux Parties se rencontraient sur une même Note , & que par là il manquât un Intervale dans l'Accord parfait , cela proviendrait de ce que l'une de ces deux Parties peut former l'un des trois Intervalles de cet Accord parfait , tant

en montant qu'en descendant ; de sorte que l'ayant fait monter , il faudra la faire descendre , ou l'ayant fait descendre il faudra la faire monter ; ce qui est naturel à la Partie qui fait la Quinte d'une Note de la Basse suivie d'une autre , en remontant de Quarte , avec laquelle Note montée cette Partie peut faire l'Octave en descendant & la Tierce en montant , où pour lors cette Partie doit monter : cela est encore naturel à la Partie qui fait l'Octave d'une Note de la Basse suivie d'une autre en montant de Quinte , & cette Partie doit descendre en ce cas sur la troisième Note , qui monte de Quinte dans la Basse.

E X E M P L E S.

Dessus
Haute-Contre
Taille
Basse-Fond.



Les progressions de ces parties superieures sont d'autant moins

difficiles à retenir, que l'on n'y trouve en tout que 8 5, & 8 3 E F; 3 8, & 3 5, GH; 5 3, & 5 8, JL: Lorsque la Basse monte de 3 A, ou de 4 B, l'on trouve que 8 conduit à 5, E; 5 à 3, J; & 3 à 8. G: & lorsque la Basse monte de 5, C, ou de 6, D, l'on trouve que 8 conduit à 3, F, 3 à 5, H, & 5 à 8, L; de sorte que quelque route que tiennne la Basse, l'on connoît par le premier Intervale que forme l'une des Parties avec cette Basse, soit la 3, la 5 ou l'8, celui qu'elle doit former avec la Note qui suit dans cette Basse; & ainsi de suite jusqu'à la fin, en faisant la même chose de chaque Partie en particulier, lorsqu'on n'a pas l'esprit assez present pour pouvoir les placer toutes ensemble au-dessus de chaque Note de la Basse.

L'on remarquera sur tout que la 3, la 5 & l'8 soient toujours contenues dans les trois Parties superieures, étant indifferent de donner la 3, la 5 ou l'8 à quelque Partie que ce soit, pour ce qui regarde la premiere Note de la Basse; mais dans une suite d'Accords, on ne peut se dispenser de suivre l'ordre prescrit à chaque Partie qui aura fait la Tierce, la Quinte ou l'Octave. L'on voit même dans l'Exemple, que cet ordre prescrit ne se rencontre pas seulement entre la premiere & la seconde Note de chaque Mesure, mais encore entre la seconde Note d'une Mesure & la premiere de la Mesure suivante; si-bien que par tout où la progression de la Basse est pareille, celles des autres Parties y a un même rapport: donc l'Intervale marqué par un A entre les deux Nottes de la premiere Mesure, & entre les deux dernieres Nottes de l'Exemple étant le même, la progression des parties superieures doit y être la même; ainsi des autres Intervalles de la Basse marquez par un B, par un C & par un D, tant au-dessus qu'au-dessous de la Basse. Au reste, il ne faut pas s'attacher à trouver cette uniformité dans une même Partie superieure, parce que la suite des Accords l'oblige à faire tantôt la Tierce, tantôt la Quinte, &c. mais on trouvera par tout que la Partie qui aura fait la Tierce, la Quinte ou l'Octave, suivra toujours la progression qui luy est déterminée par celle de la Basse.

Il faut conclure de-là, qu'après avoir déterminé les Accords des Parties par rapport à la progression des deux premieres Nottes de la Basse, il faut encore en déterminer la suite sur celle de la seconde Note de cette Basse à la troisième; de celle-cy à la quatrième; de celle-cy à la cinquième, & ainsi jusqu'à la fin, chaque Note de la Basse formant toujours l'un des Intervalles consonans prescrit à sa progression avec celle qui la suit ou qui la précède; & chaque Intervale de cette Basse déterminant la progression des Parties.

Nous avons mis le nombre 1. au-dessous ou au-dessus de chaque

Notte de la Basse, pour faire remarquer que l'on ne trouve dans chaque Accord que 1. 3. 5. 8.

L'on peut composer à present une Basse de telle maniere que l'on jugera à propos, en la faisant neanmoins commencer & finir par la Notte *Ut*, étant libre d'ailleurs de la faire proceder par tous les Intervalles consonans que l'on pourra s'imaginer, sans alterer la situation des sept Nottes *Ut, Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si* par aucun *Dieze* ni *B-mol*, pourvû que l'on évite de faire rencontrer la Notte *Si* dans la Basse seulement, comme nous avons eu soin de le faire dans nos Exemples; & après avoir disposé le premier Accord parfait dans chaque partie, il n'y aura qu'à donner à chacune de celles qui auront fait la Tierce, la Quinte ou l'Octave, la progression qui luy sera déterminée par celle de la Basse.

E X E M P L E.

5 8 3 8 3 5 3 8 5 3 5 3 5 3 5 8 5 8 5

DESSUS.
3 5 8 5 8 3 8 5 3 8 3 8 3 8 3 5 3 5 3

HAUTE-CONTRE.
8 3 5 3 5 8 5 3 8 5 8 5 8 5 8 3 8 3 3!

TAILLE.

Monter de 5. 6. 4. 6. 6. 4. 4. 4. 3. 5. 3. 5. 3. 5. 5. 4. 5. 4.

BASSE FONDAMENTALE.

Il faut se servir toujours d'une Mesure à deux Temps dans les commencemens, & l'on peut y employer une Blanche ou une Noire pour chaque Temps, de même que nous y avons mis une Ronde.

Souvenez-vous que monter de Sixte ou descendre de Tierce, c'est la même chose, de même que monter de Quarte ou descendre de Quinte.

L'on voit que la disposition de cette Basse ne dépend que de la fantaisie & du goût ; l'on peut cependant l'assujettir à celle-cy dans les commencemens, pour voir si les Parties que l'on mettra au-dessus seront conformes aux nôtres, après quoy l'on pourra composer d'autres Basses à son gré, en remarquant que la Note de la Basse par laquelle on finit, doit être toujours précédée d'une autre qui soit une Quarte au-dessous ou une Quinte au-dessus, c'est-à-dire, que la Note *ut* doit être précédée de la Note *sol* quand il s'agit de finir.

CHAPITRE CINQUIÈME.

De quelques Regles qu'il faut observer

1^o. **I**L ne faut jamais faire deux Octaves ni deux Quintes de suite, ce qui se connoît facilement par la suite des chiffres, où il ne doit jamais se rencontrer deux Octaves, ainsi 8 8, ni deux 5, ainsi 5 5 dans une même partie, cette faute pouvant s'éviter à present, comme on le remarque, sans qu'on soit obligé d'y faire attention. On peut cependant pratiquer l'un & l'autre dans les Pièces à quatre parties, pourvû que la progression des deux parties qui feront les deux Octaves ou les deux Quintes, soit renversée, c'est-à-dire, que si l'une monte en pareil cas, l'autre doit descendre.

Exemples de deux Octaves, & de deux Quintes renversées.

2^o. Il faut éviter de faire monter une partie de la Tierce mineure à l'Octave, ce qu'on n'a pû appercevoir dans les Exemples précédens, n'ayant pas encore été question du majeur ni du mineur ; mais la Dissonance dont nous allons parler, nous fera observer cette Regle, sans qu'il soit encore besoin d'y faire attention.

CHAPITRE SIXIÈME.

De l'Accord de la Septième.

ARTICLE PREMIER.

Supposé que l'on soit parvenu à une connoissance suffisante des Intervalles consonans, dont l'Accord parfait & la progression de la Basse sont composez, il faut examiner à present le rapport que les Intervalles ont ensemble ; & sans faire attention à l'Octave, que l'on peut regarder comme une repliche de la Basse représentée par le nombre 1, l'on remarquera que l'Accord parfait est composé de trois Sons differens, dont la distance du premier au second est égale à celle du second au troisième, comme on le voit dans ces trois nombres 1 3 5, une Tierce d'1 à 3, & une autre de 3 à 5: Or pour avoir l'Accord de la Septième, il n'y a qu'à ajoûter à celuy-cy un autre Son dans la même proportion, ainsi 1 3 5 7 se trouvant encore une Tierce de 5 à 7, & ce dernier Accord n'étant different du parfait que dans la Septième qu'on y ajoûte.

Cet Intervalle ajoûté à l'Accord parfait étant dissonant, l'Accord où il a lieu est aussi appelé dissonant. On peut y joindre l'Octave, comme nous l'avons fait à l'Accord parfait, soit pour composer à cinq Parties, soit pour faciliter la progression diatonique aux parties superieures, où l'on remarquera que cette Octave prend souvent la place de la Quinte ; ce qui est indifferent, n'y ayant pour cela qu'à laisser suivre aux parties leur cours naturel, qui est de proceder toujours diatoniquement, soit que l'Octave ou la Quinte se rencontrent dans cet Accord de Septième : pour ce qui est de la Tierce, on ne peut guères la separer de cet Accord.

On ne pourra faire à present cet Accord de Septième que sur les Nottes de la Basse, qui seront précédées & suivies d'une Quarte en montant, ou d'une Quinte en descendant.

L'Intervalle dissonant de cet Accord, qui est la Septième, doit être preparée & sauvée par un Intervalle consonant, c'est-à-dire, qu'il faut que la Note qui fait la Septième contre la Basse, soit précédée & suivie d'une Tierce. La Tierce qui précède ou qui prepare cette Septième, doit se trouver sur le même degré ou sur la même ligne de la Septième qui la suit ; & la Tierce qui suit ou qui sauve cette Septième, doit toujours se trouver en descendant diatoniquement après cette Septième.

Il faut faire en sorte que la première Septième soit entendue dans le premier Temps d'une Mesure, & par conséquent préparée dans le second Temps de la Mesure précédente, en se souvenant qu'on appelle première Septième, celle qui n'a pas été immédiatement précédée d'une autre. D'abord que l'on aura fait une Septième sur une Note de la Basse, qui aura été précédée d'un Intervale de Quarte en montant, ou de Quinte en descendant; il faut que la Basse procède toujours par de pareils Intervalles jusqu'à la Note tonique, qui est à présent celle d'*Ut*, en donnant un Accord de Septième à chaque Note, excepté à celles d'*Ut* & de *Fa*. On excepte la Note *Ut*, parce que la Note tonique ne peut subsister comme telle qu'avec l'Accord parfait; & l'on excepte la Note *Fa*, parce que nous étant défendu de faire rencontrer dans la Basse la Note *Si*, cette Note *Fa* portant un Accord de Septième, seroit obligée de monter de Quarte, ou de descendre de Quinte sur cette Note *Si*. La Note *Mi* doit en être exceptée encore, puisqu'on ne pourroit luy donner un Accord de Septième, sans être précédée de la Note *Si*, par rapport à la progression limitée à la Basse dans cet Accord; de sorte qu'on ne pourra pratiquer à présent cet Accord de Septième que sur les Notes *La*, *Ré* & *Sol*.

E X E M P L E.

3 8 5 8 5 5 3 5 8 3 8 5 3 8 5 8 5 8 5

DESSUS.

HAUTE-CONTRE.

TAILLE.

BASSE-FONDAIMENTALE.

Monter de 3. 4. 4. 4. 4. 4. 6. 5. 5. 3. 4. 4. 5. 4. 4. 4. 5. 4.

Dans les parties supérieures l'on trouve toujours la Septième entre deux 3, ainsi 3 7 3 ; & la première Septième est toujours préparée dans le second temps ou par la seconde Note d'une Mesure. C.

L'obligation où l'on se trouve de faire descendre la Septième sur la Tierce pour la sauver, dérange la progression de la Partie, qui, comme nous avons dit, doit monter de la Quinte à la Tierce, lorsque la Basse monte de Quarte ; mais comme cette Partie peut descendre aussi sur l'Octave, il faut absolument luy donner cette progression, lorsque la Septième s'y rencontre ; parce que celle-cy doit descendre d'obligation sur la Tierce ; ne pouvant donc changer la progression de la Septième, il faut changer celle de la Quinte *A*, suivant ce que nous avons dit cy-devant, que l'on étoit obligé de faire entrer quelquefois l'Octave au lieu de la Quinte dans l'Accord de la Septième, par rapport à la progression diatonique des parties supérieures ; & au Chapitre IV. que lorsque deux Parties se rencontroient sur une même Note, il falloit changer celle de la partie qui peut former l'un des trois Intervalles de l'Accord, soit en montant, soit en descendant.

Cette même Partie qui a fait la Quinte, peut faire encore une autre Quinte, pourvû qu'en cet endroit sa progression & celle de la Basse soient renversées, comme il a été dit au Chapitre précédent ; ce qui se fait pour rendre les Accords plus complets, ou pour remettre les parties dans leur portée naturelle, ou encore par rapport au beau-Chant. Voyez le Guidon *B.* qui marque l'Octave que nous avons évitée dans cet endroit, parce qu'elle se trouve dans une autre partie *L.* quoique cela dépende du bon goût du Compositeur lorsqu'il se laisse conduire par le Chant, plutôt que par l'Harmonie.

ARTICLE SECOND.

La Septième qui est la première, & pour ainsi dire, le principe de toutes les Dissonances, peut être préparée & sauvée de toutes les consonances ; mais comme les différentes manières de la sauver dérivent de la précédente, nous n'en parlerons pas encore ; nous dirons seulement qu'elle peut être préparée encore par la Quinte & par l'Octave ; de sorte que la Basse doit descendre pour lors de Tierce, pour faire entendre la Septième préparée par la Quinte, & monter diatoniquement, pour faire entendre cette Septième préparée par l'Octave, en remarquant que toutes les Parties supérieures descendent lorsque cette Basse monte diatoniquement, excepté la partie qui fait la Septième, & qui reste sur le même degré, comme cela se doit, pour descendre ensuite sur la Tierce.

La Septième peut être encore préparée de la Sixte ; mais il n'est pas temps d'en parler , parce qu'il ne s'agit icy que de l'Harmonie fondamentale , qui , comme l'on voit , n'est composée que de la Basse , de la Tierce , de la Quinte & de la Septième, ainsi 1. 3. 5. 7.

Remarquez que la progression que nous avons prescrite à la Basse pour les Accords de Septième, Article premier , ne peut changer qu'à l'égard de la première Septième, & que ce n'est qu'en ce cas que cette Septième peut être préparée de l'Octave ou de la Quinte ; car après la première Septième, on trouvera toujours cette Septième entre deux 3. & de quelque manière qu'elle soit préparée, elle fera toujours sauvée de la Tierce.

E X E M P L E.

8 5 7 3 8 5 8 3 7 3 8 5 8 5

DESSUS.

5 3 5 8 5 3 5 7 3 8 8 7 3 7 3

HAUTE-CO N T R E.

3 8 3 7 3 8 3 5 8 5 3 7 3 8

T A I L L E.

7 7 A 7 7 7 7 7

Monter de 4. 6. 4. 4. 3. 6. 6. 4. 4. 2. 4. 4. 4. 4.

B A S S E F O N D A M E N T A L E.

Tournez pour la suite de cet Exemple.

Il ne faut pas faire encore attention au Dieze que nous avons mis au *Fa*, n'étant pas nécessaire que les Commençans se servent de Diezes ni de B-mols qu'ils n'en sçachent davantage.

Si la Basse excède son étenduë, & si la Taille se trouve au-dessus de la Haute-Contre, c'est parce que nous n'avons pas voulu déranger l'ordre diatonique des parties superieures, auquel nous devons nous assujettir, principalement icy.

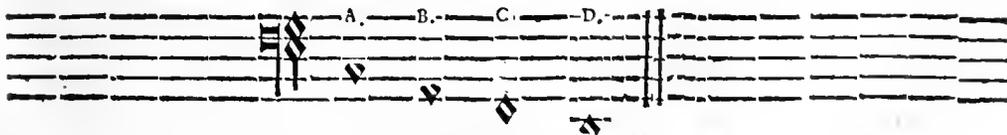
Nous n'avons plus rien à dire qui ne dépende de ces premiers Principes; plus on les possedera, moins on aura de difficulté à entendre le reste.

CHAPITRE SEPTIÈME.

Remarques sur la Dissonance.

Bien loin que la Dissonance doive embarrasser dans la Composition, elle en facilite au contraire les voyes, puisque dans toutes les progressions d'une Basse, qui monte d'une Seconde, d'une Quarte ou d'une Sixte, on trouvera toujours dans une Partie supérieure une Note, qui ayant fait un Intervale consonant avec la premiere Note de la Basse, pourra sans changer, faire la Septième de la seconde Note de cette Basse; ce qu'il faut pratiquer autant que l'on peut, parce que l'on évite souvent par ce moyen la faute de monter de la Tierce mineure sur l'Octave, & par renversement, comme nous le verrons ailleurs, de la Sixte mineure sur l'Octave. Il faut remarquer cependant que la Note de la Basse sur laquelle on voudra faire cette Septième, soit suivie d'une autre Note qui puisse sauver de sa Tierce cette Septième; sinon, l'on y fera l'Accord parfait.

EXEMPLE.



Je ne puis faire une Septième sur la Note (B), quoiqu'elle soit préparée par la Quinte de la Note (A), parce qu'elle ne peut être sauvée par la Tierce de la Note (C); mais en mettant la Note (D) au lieu de la Note (C), je puis fort bien faire entendre la Septième sur la Note (B), puisqu'elle se sauve naturellement sur la Tierce de la Note (D), ainsi du reste, en se souvenant toujours qu'une Note tonique ne peut porter comme telle, un Accord de Septième, & que nous ne parlons icy que de l'Harmonie fondamentale.

CHAPITRE HUITIÈME.

Du Ton, & du Mode.

IL vous souviendra que nous avons appelé *Notte tonique*, celle par où la Basse commence & finit ; & que nous avons dit qu'elle déterminoit la progression des autres Nottes comprises dans l'étendue de son Octave ; par conséquent si nous prenons la Note *Ut* pour *tonique*, nous ne pouvons alterer la situation des Nottes *Ut*, *Ré*, *Mi*, *Fa*, *Sol*, *La* & *Si* par aucun Dieze ni B-mol, sans détruire nôtre proposition ; car c'est ainsi que la Gamme nous les représente dans l'étendue de l'Octave d'*Ut* ; d'où nous concluons que le mot de *Ton*, qui s'approprie ordinairement à un Intervale comme à celui de la Tierce, doit s'approprier principalement icy à une Note, que l'on choisit pour composer une Piece de Musique sur un certain Ton, qui est déterminé par le nom de cette Note, que l'on appelle pour ce sujet *Notte tonique* ; cette Note ayant le privilege de déterminer tous les Intervalles diatoniques, ou tous les Tons & demi-Tons qui doivent se rencontrer entre les Nottes consecutives depuis cette *Notte tonique* jusqu'à son Octave, ce qui s'appelle *Moduler* : Or voicy la difference qu'il y a du *Mode* au *Ton*.

Le *Mode* consiste dans la Tierce de la Note que l'on prend pour tonique ; & cette Tierce ne pouvant être que majeure ou mineure, aussi le *Mode* ne peut se distinguer que de ces deux sortes ; c'est pour cette raison que l'on renferme ordinairement le mot de *Mode* dans celui de *Ton*, en disant simplement *Ton majeur* ou *Ton mineur*.

Si nous donnons la Tierce majeure à la Note *Ut*, nous disons que nous sommes dans le *Ton d'Ut majeur*, au lieu de dire, dans le *Ton d'Ut, Mode majeur* ; & pareillement si nous luy donnons la Tierce mineure, nous disons que nous sommes dans le *Ton d'Ut mineur*, toute la *Modulation* consistant dans ces deux genres *majeur* & *mineur*, qui dépendent uniquement de la Tierce que l'on donne à la Note prise pour *tonique*. La Note *Ut* nous représentant dans l'étendue de son Octave tous les Tons majeurs que l'on peut pratiquer ; & la difference du *majeur* au *mineur* étant fort petite, nous ne nous attacherons à la faire, que lorsque nous posséderons parfaitement le *majeur*.

Pour que la connoissance du *Ton d'Ut* puisse servir à celle de tous les autres Tons, nous n'en parlerons plus avec le nom des Nottes qui sont comprises dans l'étendue de son Octave, mais

200 T R A I T E' D E L' H A R M O N I E ,
diante est MI, la Dominante SOL, & la Note sensible SI; cette Mediante, cette Dominante, & cette Note sensible formant toujours dans chaque Ton le même Intervale à l'égard de la Note tonique, que Mi, sol & si le forment à l'égard d'Ut; cecy ne souffrant d'exceptions, que dans la Mediante des Tons mineurs, qui y est formée de la Tierce mineure; au lieu qu'elle l'est icy de la Tierce majeure.

C H A P I T R E N E U V I E' M E .

De la maniere de Moduler harmoniquement, lorsqu'on donne à la Basse une progression diatonique.

COMME nous prenons l'Octave d'Ut pour modele, il sera facile d'y reconnoître les Intervalles que l'on peut distinguer en majeur & en mineur, qui sont les Tierces & les Sixtes, *Mi* formant la Tierce majeur d'Ut, &c. n'y ayant qu'à consulter pour cela le dénombrement que nous en faisons au Quatrième Livre Chap. II.

L'on peut regarder comme Notes toniques, toutes celles qui portent des Accords parfaits, & comme Dominantes toutes celles qui portent des Accords de Septième; avec la difference que l'on est obligé de distinguer la Dominante tonique de celles qu'on appellé simplement Dominantes, en ce que la Tierce de la dominante tonique doit être toujours majeure, au lieu que celles des autres dominantes est souvent mineure. N'y ayant point d'autre Note tonique dans le Ton d'Ut, que cet Ut même; l'on ne peut donc donner un Accord parfait qu'à cet Ut.

N'y ayant point d'autre Dominante tonique dans ce même Ton, que *Sol*, l'on ne peut par consequent donner l'Accord de Septième avec la Tierce majeure qu'à ce *Sol*.

Ces deux Accords, *le Parfait* & celui de *la Septième*, sont, pour ainsi dire, les seuls qu'il y ait dans toute l'Harmonie; car tout autre Accord est composé de ces deux premiers: Ceux-cy sont affectez seulement à une progression de la Basse, telle que nous l'avons dit jusqu'à present; & si nous allons changer cette progression, nous ne changerons pas pour cela ces Accords, nous n'en changerons seulement que la disposition, en mettant une Octave plus haut ou plus bas l'un des Sons dont ils sont composez; ce qui nous oblige à leur donner de nouveaux noms, pour les distinguer de ceux dont ils dérivent,

Dénombrément des Accords consonans dérivez du Parfait.

Il faut se souvenir que le nombre 1. représente toujours la Basse, & que les autres nombres nous marquent la distance qu'il y a d'un Son ou d'une Note à cette Basse; que les nombres 8. 10. 12. &c. ne sont que la réplique d'1. 3. 5. &c. puisque si 8. est la réplique d'1. par la même raison 10. & 12. seront la réplique de 3. & de 5.

Il faut se souvenir encore que tous nombres pourront se réduire à de moindre nombres, dont les Intervales seront égaux de part & d'autres. Par exemple, 4. 5. 6. peuvent se réduire à 12. 3. parce qu'il n'y a pas plus loin de 4. à 5. que d'1. à 2. Ainsi les nombres 6. 8. 10. 12. pourront se réduire à 1. 3. 5. 7. parce qu'il n'y a pas plus loin de 6. à 8. que d'1. à 3. ainsi des autres, étant nécessaire de réduire à l'unité le premier des nombres qui nous marquent chaque Accord, parce que cette unité nous représente toujours la Basse de l'Accord parfait, & de celui de la Septième, dont dérivent tous les Consonans & Dissonans.

Nous ne faisons point mention de l'8. dans les Accords, parce qu'elle est toujours la réplique de la Basse. 1.

Chiffres que l'on met au-dessus ou au-dessous des Notes d'une Basse, pour marquer tous les Sons dont un Accord est composé.	}	L'Accord parfait est composé de . . . 1. 3. 5. Cet Accord se fait toujours sur la <i>Nota tonique</i> & quelquefois sur la <i>Dominante</i> .	Ut Mi Sol.
---	---	---	------------

Accords dérivez du Parfait par renversement.

6. . . . L'Accord de 6. est composé de . . . 1. 3. 6. Cet Accord se fait toujours sur la <i>Mediante</i> .	Mi, Sol, Ut, renversé de	Ut, Mi, Sol, 6. 8. 10. 1. 3. 5.
---	-----------------------------	---------------------------------------

6. . . . L'Accord de 6-4. est composé de . . . 1. 4. 6. Cet Accord ne se fait que sur la <i>Dominante</i> , mais plus rament que le <i>Parfait</i> & celui de la <i>Septième</i> .	4. renversé de	Ut, Mi, Sol, 4. 6. 8. 1. 3. 5.
---	-------------------	--------------------------------------



Dénombrément des Accords dissonans, dérivez de celui de la Septième.

7... L'Accord de la Septième d'une Dominante tonique est composé de Sol, Si, Ré, Fa. 1. 3. 5. 7.

Accords dérivez par renversement.

5... L'Accord de la fausse-Quinte est comp. de 1. 3. 5b. 6. renversé de
Cet Accord ne se fait jamais que sur la *Notte sensible*.

6 ✕ . . Celui de la petite Sixte est comp. de 1. 3. 4. 6. renversé de
Cet Accord se fait ordinairement sur la *seconde Notte du Ton*.

4 ✕ . . Celui du Triton est composé de . . . 1. 2. 4 ✕ 6. renversé de . . .
Cet Accord ne se fait que sur la *quatrième Notte*

Il faut remarquer d'abord que la *Notte tonique* ne prête son Accord parfait qu'à sa *Mediante* & à sa *Dominante* ; sa *Mediante* se porte sous le nom de Sixte, & sa *Dominante* sous celui de Sixte-quarte ; ainsi lorsque dans un *Ton* quelconque l'on sçait distinguer la *Mediante* & la *Dominante* , l'on sçait en même-temps de quels Accords il faut se servir avec elles, quoique l'Accord parfait convienne mieux à la *Dominante tonique* , que celui de la Sixte-quarte ; & même celui de la Septième semble n'être affecté qu'à elle seule, sur tout lorsqu'elle précède immédiatement la *Notte tonique*. Mais que la différence de l'Accord parfait à celui de la Septième ne vous occupe point, puisque ce dernier ne consiste que dans un Son ajoûté à l'Accord parfait, que le Compositeur est libre de retrancher ; de sorte que par tout où l'Accord de la Septième devoit avoir lieu, on peut n'y faire entendre que le parfait. Cependant comme il est bon de sçavoir ce que l'on fait, il ne faut rien retrancher sans le connoître, ni sans sçavoir pourquoi ; d'autant plus que cet Accord de Septième est l'origine de tous les dissonans ; la connoissance de sa progression, c'est-à-dire, de l'Accord qui doit le suivre, n'étant

pas moins nécessaire que celle de sa construction, c'est-à-dire, des Sons ou des Notes dont il est composé, puisque c'est sur sa construction & sa progression que se reglent tous les autres Accords dissonants.

Si nous avons dit que la *Dominante* ne portoit un Accord de Septième que lorsqu'elle précédoit la *Note tonique*, cela doit s'entendre aussi des Notes qui composent l'*Accord parfait* de cette *Note tonique*; c'est-à-dire, de la *Mediante* & de cette *Dominante* même, lorsque ces deux Notes portent les Accords dérivez du *parfait*, qui leur sont naturels, la *Dominante* pouvant porter l'Accord de Sixte-quarte, après celui de la Septième, lorsque sa valeur le permet, le tout au gré du Compositeur; & de même que les dérivez de la *Note tonique* ont le privilège d'être précédés comme elle, de même aussi les dérivez de la *Dominante tonique* ne peuvent paroître comme tels, s'ils ne précèdent pas immédiatement cette *Note tonique*, ou ses dérivez; de sorte qu'il ne faut pas seulement considérer un Accord dans sa construction, ni dans sa progression naturelle, mais encore dans la différente disposition que l'on peut donner aux Notes qui le composent, en mettant au Dessus, celles qui se trouvent à la Basse; ou dans la Basse, celles qui se trouvent au Dessus; ce qui nous oblige de donner différens noms à un même Accord, selon sa différente disposition, pour que l'on reconnoisse en même temps par ces noms, les Notes qui doivent pour-lors occuper la Basse; ainsi après avoir reconnu que la *Mediante* & la *Dominante*, qui composent l'*Accord parfait* de la *Note tonique*, peuvent la représenter, en portant un Accord dérivé de ce *parfait*, lorsqu'elles se trouvent à la Basse, il faut faire la même attention sur les Notes qui composent l'Accord de la Septième, de la *Dominante tonique*, qui ne peuvent se trouver immédiatement avant la *Note tonique* ou ses dérivez, qu'elles ne portent l'Accord dérivé de celui de la Septième, affecté en pareil cas à la *Dominante tonique*; par conséquent il faut se souvenir que si dans le *Ton d'Ut*, l'une des Notes *Sol*, *Si*, *Ré* ou *Fa*, précèdent immédiatement dans la Basse celle d'*Ut* ou de *Mi* (laissant icy celle de *Sol*, parce qu'elle est nôtre premier objet dans l'Accord de la Septième, *Sol*, *Si*, *Ré*, *Fa*) les trois autres doivent l'accompagner.

Remarquez que nous avons dit que la *Dominante* pouvoit porter l'*Accord parfait* aussi-bien que celui de la Septième, & que d'ailleurs l'*Accord parfait* subsiste toujours dans celui de la Septième; par conséquent l'Accord de la Septième doit être précédé de même que le *parfait*; ce qui nous oblige d'attribuer une *Dominante* à toutes les Notes qui portent des Accords de Septième; & sachant qu'une *Dominante* doit être toujours une Quinte au-dessus ou une Quarte

au-dessous de la Note qu'elle domine, il n'est pas difficile de comprendre icy que la Note *Sol* ne peut avoir pour *Dominante* que la Note *Ré*; sçachant encore qu'une Note n'est appelée *Dominante*, qu'en ce qu'elle en précède une autre, qui est une *Quarte* au-dessus, ou une *Quinte* au-dessous, elle ne peut porter pour lors que l'Accord de la *Septième*; ainsi en suivant la même disposition que celle que nous avons donnée à l'Accord de la *Septième* de la Note *Sol*, nous trouverons celuy de la Note *Ré* entre ces Notes *Ré*, *Fa*, *La*, *Ut*; d'où nous concluons que cette Note *Ré*, ou celles qui sont comprises dans son Accord, ne pourront se rencontrer dans la Basse immédiatement avant la Note *Sol*, sans que leur Accord puisse être composé d'autres Notes que de celles-cy *Ré*, *Fa*, *La*, *Ut*; de même que les Notes *Sol*, *Si*, *Ré*, *Fa* doivent composer l'Accord de l'une d'elles, lorsque la Note *Ut* les suit; toute la Progression harmonique des *Dissonances* n'étant composée que d'un enchaînement de *Dominantes*, qui n'est pas difficile à comprendre dans son fondement, comme les Exemples de la *Septième* peuvent nous le prouver, mais c'est dans le rapport qu'il faut faire de ce fondement aux différentes progressions qui naissent de la liberté que nous avons de nous servir indifferemment de l'une des Notes comprises dans les Accords fondamentaux, qui sont le *Parfait* & celuy de la *Septième*; c'est dans ce rapport, dis-je, que toute nôtre attention suffit à peine. Cependant en renfermant cette attention dans l'étendue d'une *Octave* seulement, l'on voit qu'il n'est besoin que de sçavoir la manière dont l'Accord *consonant* doit être précédé, puisque nous faisons sentir que le *Dissonant* n'est pas précédé différemment; & voicy comme il faut raisonner, sans se servir du nom des Notes, mais seulement de celuy de l'Intervalle que chacune de ces Notes forme avec la *Tonique*, pour que ce raisonnement puisse servir pour tous les *Tons* en general; car lorsqu'il ne sera plus question que de sçavoir distinguer cette *Note tonique*, l'on sera bien-tôt au-dessus de toutes les difficultez.

La *Note tonique* porte toujours l'Accord *parfait*; sa *Mediante* porte toujours celuy de la *Sixte*, & sa *Dominante* porte toujours le *Parfait*, lorsqu'elle ne précède pas immédiatement cette *Note tonique*, sinon, il faut ajouter la *Septième* *Fa* à son Accord *parfait* *Sol*, *Si*, *Ré*.

La *Seconde Note*, qui dans une progression diatonique se trouve toujours entre la *Note tonique* & sa *Mediante*, ne peut porter, en ce cas, que l'Accord de la *petite Sixte*, *Ré*, *Fa*, *Sol*, *Si*.

La *Note sensible*, qui en montant précède la *Note tonique*, doit porter l'Accord de la *fausse-Quinte*, *Si*, *Ré*, *Fa*, *Sol*; mais lorsqu'en descendant elle précède une Note qui n'a point lieu dans

l'Accord de la *Notte tonique*, elle est pour lors regardée comme *Mediante* de la *Dominante*; car elle en est la Tierce, & doit porter, en ce cas, l'Accord de Sixte, *Si, Ré, Sol* renversé du *Parfait Sol, Si, Ré*.

La *quatrième Notte*, qui en montant précède la *Dominante*, doit porter un Accord pareil à celui de la *Notte sensible*, lorsque celle-cy précède la *Notte tonique* en montant, puisque la *Notte tonique* & la *Dominante* doivent être précédées également; Ainsi, de même que la *Notte sensible* a porté, en ce cas, l'Accord dérivé de la *Dominante tonique*, la *quatrième Notte* portera également un Accord dérivé de celui que doit porter la *Notte* qui domine cette *Dominante*; de sorte que si *Sol* domine *Ut*; *Ré* par la même raison, dominera *Sol*, & comme dans le Ton d'*Ut*, *Fa* est cette quatrième *Notte* proposée, elle portera l'Accord de la *grande Sixte*, *Fa, La, Ut, Ré*, dérivé de celui de la *Septième*, *Ré, Fa, La, Ut*.

Que le nom de *grande Sixte* ne vous étonne pas, il ne diffère de celui de la *fausse Quinte*, qu'en ce que la *Quinte* est juste d'un côté & faussé de l'autre; ce qui provient des différens genres de la Tierce, qui est majeure entre *Sol* & *Si*, & mineure entre *Ré* & *Fa*; car vous pouvez remarquer qu'au reste, la disposition de ces deux Accords est la même, & qu'ils se font également sur la Tierce de la *Notte* fondamentale, où se fait l'Accord de la *Septième*. Nous dirons ailleurs la raison pour laquelle cette distinction se fait dans les Accords dérivés, & non pas dans les fondamentaux.

Cette *quatrième Notte*, qui en descendant précède la *Mediante*, doit porter l'Accord du *Triton* *Fa, Sol, Si, Ré*.

La *sixième Notte*, qui de côté & d'autre précède la *Dominante* & la *Mediante*, doit porter l'Accord de *petite Sixte*, *La, Ut, Ré, Fa* renversé, ou dérivé de celui de la *Septième* de *Ré* qui domine *Sol*; de même que la *seconde Notte* porte un pareil Accord, en précédant la *Notte tonique* ou la *Mediante*.

L'on peut confronter ce détail avec le dénombrement des Accords, dont la conformité nous donnera une idée plus distincte du tout, en remarquant que l'on peut regarder toujours la *Dominante* comme *Notte tonique*, parce que ces deux *Nottes* sont également précédées des mêmes Accords, ce qui fixe l'objet; après quoy l'on remarquera dans une progression diatonique, les *Nottes* qui dérivent des Accords affectés à cette *Notte tonique* & à la *Dominante*, & les *Nottes* qui les suivent; parce qu'une même *Notte* pouvant se rencontrer dans deux Accords fondamentaux différens, l'on détermine l'Accord qu'elle doit porter sur la *Notte* qui la suit, ayant toujours égard aux trois ou quatre *Nottes* qui composent l'*Accord Parfait* ou celui de la *Septième*, & dont la *Notte* de la *Basse* doit être accompagnée dans les *Parties supérieures*.

CHAPITRE DIXIÈME.

De la Basse-Continuë.

IL ne faut point confondre la progression diatonique d'une Basse dont nous parlons à présent, avec la progression consonante, dont nous avons donné des Exemples sur l'*Accord parfait* & sur celui de la *Septième*; ces deux Accords sont les fondamentaux; pour preuve de cela, nous mettrons dans la suite au-dessous de nos Exemples cette Basse, que nous appellons *Fondamentale*, dont les Nottes ne porteront que des Accords parfaits ou de Septième, pendant que celles de la Basse ordinaire, que nous appellerons *Continuë*, portera des Accords de toute espèce; le tout formant ensemble une Harmonie parfaite: Ainsi cette Basse-fondamentale servira de preuve à tous nos Ouvrages, où l'on verra que les differens Accords qui seront employez, ne proviendront que d'une progression opposée à celle de cette Basse-fondamentale, selon ce que nous venons d'expliquer, quoyque les Accords comparez à l'une ou à l'autre Basse soient toujours les mêmes dans le fond, leur difference ne provenant que de la liberté que l'on a de mettre dans la Basse l'une des Nottes, dont les Accords fondamentaux sont formez; mais toutes les Nottes de l'Accord, prises ensemble seront toujours les mêmes, & la progression qui leur sera déterminée dans les Accords fondamentaux, ne changera pas pour cela.

CHAPITRE ONZIÈME.

De la Progression de la Basse, qui détermine en même temps celle des Accords; Et comment on peut rapporter un Accord dérivé, à son fondement.

ON ne limite point la Progression des Nottes d'une Basse, qui portent des Accords consonans, telles sont la *Notte tonique*, la *Mediante* & la *Dominante*, pourvû que cette progression ne soit pas étrangère au *Ton* que l'on traite; mais comme il ne s'agit encore que d'un *Ton*, l'on ne peut se tromper, en ne se servant que des Nottes *Ut, Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si*.

La progression des Nottes d'une Basse, qui portent des Accords

dissonans, est limitée; telles sont la *Dominante* lorsqu'elle porte l'Accord de la Septième, & tous ses dérivez, ou plutôt telles sont celles qui ne portent ni l'Accord parfait, ni l'un de ses dérivez; parce que si-tôt qu'une Note porte un Accord dissonant, il est certain qu'elle en domine une autre; & si ce *Dissonant* n'est pas celui de la Septième, il est certain qu'il en provient; ce sera donc en le rapportant à son fondement, que l'on reconnoitra indubitablement l'Accord qui doit le suivre, quelque Note qui se trouve dans la Basse.

Pour rapporter un Accord dissonant à son fondement, il faut remarquer qu'il s'y trouve toujours deux Nottes ou deux nombres

Fa Sol; Ut Ré

qui se joignent, comme 3 4; 4 6, &c. ce qui se rencontre également dans la Septième, en portant la Note de la Basse à son Octa-

Fa Sol

Ut Ré

ve plus haut, ainsi 7 8; comme aussi dans la Seconde 1 2: cela étant, l'on prend la plus haute des deux Nottes, ou le plus grand des deux nombres, pour le mettre à la Basse-fondamentale, & l'on trouve que la Note la plus basse, ou que le plus petit nombre, fait toujours la Septième de l'autre, en réduisant ainsi ces Accords dérivez à leur division fondamentale, 1. 3. 5. 7. comme il est précisément marqué dans le Dénombrement, page 202. de sorte que si la Note *Sol* se trouve à la Basse après cette réduction, il sera certain que la Note *Ut* devra suivre; & si cette Note *Ut* ne se trouve point dans la Basse, il s'y trouvera certainement l'une de celles qui composent son Accord parfait ou celui de la Septième, supposé qu'on soit dans un autre Ton: Pareillement si la Note *Ré* se trouve dans la Basse-fondamentale, la Note *Sol* ou ses dérivez suivront, ainsi des autres; en remarquant qu'après un Accord de Septième, la Basse-fondamentale doit toujours descendre de Quinte.

Il faudroit absolument changer une Basse, dont la suite ne seroit pas conforme à celle que nous venons de luy déterminer; ce qui est néanmoins facile à observer, tant par les Accords affectez à chaque Note d'un Ton, selon sa différente progression, que par la preuve que l'on peut en faire d'abord avec la Basse-fondamentale, qui ne peut porter qu'un Accord parfait ou un de Septième la Note qui porte le dernier Accord devant toujours descendre ensuite de Quinte. Ce que nous disons d'une Basse composée, doit s'entendre aussi de la manière dont il faut la composer; & si cette Règle souffre quelques exceptions, comme dans les *Cadences rompues* ou *irregulières*, &c. il ne faut pas y songer encore.

Avant que de donner un Exemple de ce que nous venons de dire, il faut se mettre dans l'esprit que l'Accord des Nottes, qu'une progression naturelle conduit à celle qui doivent porter un Accord par-

fait, se rapporte toujours à celui qui suit, & non pas à celui qui précède, & que cette progression se fait ordinairement de la Note tonique à la Dominante, ou de celle-cy à l'autre, prenant toujours la dominante pour Note tonique, comme nous l'avons dit plusieurs fois; de sorte que dans une progression diatonique, sçachant les Accords qui vous conduisent à l'une de ces Notes, vous sçavez ceux qui vous conduisent à l'autre; De-là vient que nous donnons pour Regle generale.

1°. Que toute Note qui précède en montant d'un Ton, ou d'un semi-Ton, celle où se fait l'Accord parfait, doit porter l'Accord de la *grande Sixte* ou de la *fausse-Quinte*.

E X E M P L E.

Grande Sixte.	Accord parfait.	Fausse Quinte.	Accord parfait.
------------------	--------------------	-------------------	--------------------

Quatrième Note.	Domi- nante.	Note sensible.	Note tonique.
--------------------	-----------------	-------------------	------------------

Remarquez que la difference de ces deux Accords ne consiste que dans la Basse; car que l'on monte d'un Ton ou d'un semi-Ton sur la Note qui porte l'Accord parfait, l'Accord des Parties superieures est toujours le même, le Compositeur étant libre de faire proceder la Basse, par ce Ton, ou par ce semi-Ton, quand il seroit même dans un Ton où le semi-Ton ne conviendroit pas; en ce que la Dominante pouvant être prise pour Note tonique, on peut la prévenir de tous les Sons qui précèdent naturellement une Note tonique, en ajoûtant, comme l'on voit, un Dieze à la quatrième Note, laquelle devient pour lors Note sensible; & c'est par cette progression du Ton ou du semi-Ton en montant sur la Note, qui doit porter l'Accord parfait, que l'on distingue une Dominante d'une Note tonique. La Basse monte toujours d'un Ton sur la Dominante, & d'un semi-Ton sur la Note tonique; & supposé que par cette progression du semi-Ton, l'on donne à une Dominante tous les attributs d'une Note tonique, l'on peut néanmoins

moins continuer après cette Dominante, qui nous paroît, en ce cas, Note tonique, le Ton par où l'on a commencé ; parce qu'après un Accord parfait, l'on est libre de passer où l'on veut.

2°. Toute Note qui précède en descendant celles où se fait l'Accord parfait, doit porter un Accord de *petite Sixte*.

E X E M P L E.

The example shows two staves of music. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The notes are: C4 (treble), G3 (bass) | F4 (treble), C4 (bass) | E4 (treble), G3 (bass) | D4 (treble), F3 (bass). The first three notes have perfect chords (triads) above them. The fourth note, D4, has a 'petite Sixte' chord (a triad with a sixth) above it. Below the staves, a legend identifies the notes: 'Seconde Note.' for C, 'Note tonique.' for F, 'Sixième Note.' for E, and 'Dominante.' for D.

Les Guidons signifient que l'on peut faire passer la Basse sur la Mediante de chacune de ces Nottes qui portent un Accord parfait, sans changer le fond des Accords ; ainsi ces Mediantes portent l'Accord de Sixte en pareil cas.

L'on ne peut faire icy la difference d'une seconde Note, ni d'une Note tonique à une sixième Note, ni à une Dominante, parce que l'Accord parfait que portent la Tonique & la Dominante, veut être précédé de même, & ne nous permet pas de les distinguer alors dans le Ton majeur ; car dans le Ton mineur, la sixième Note qui descend sur la Dominante n'est qu'un semi-Ton plus haut, au lieu que la seconde Note est toujours un Ton au-dessus de la Tonique : De plus, la Dominante porte toujours la Tierce majeure, au lieu que la Tonique doit avoir la Tierce mineure dans le Ton mineur ; mais si l'on ne peut distinguer une Dominante dans le Ton majeure, cela ne doit pas embarrasser, parce qu'il n'y a qu'à la traiter, en ce cas, comme Tonique, en conformant à son Ton les Accords des Nottes qui la précèdent, & il est facile de juger par la suite si elle est véritablement Tonique ou Dominante.

E X E M P L E.

The example shows a single staff of music with notes labeled A through G. The notes are: A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4. The notes are connected by a line, and there are bar lines between A-B, B-C, C-D, and D-E. The notes are written in a way that suggests a descending scale.

La progression de la premiere Note à la Note (A) ne nous per-

D d

met pas de connoître si la Note (*A*) est Tonique ou Dominante; ce qui n'importe, parce que les Accords fixez à l'une de ces progressions sont les mêmes dans l'autre; mais l'on voit que celle (d'*A*) à (*B*) conduit à une Note tonique; donc (*A*) est la Dominante. Si la progression de (*B*) à (*C*) nous laisse encore dans l'incertitude, la Note (*D*) qui suit, nous fait connoître que (*C*) est Dominante, de même que (*F*) nous fait encore remarquer cette dominante à (*G*); parce que dans tous les Tons, la Note qui est immédiatement au-dessous de la Tonique n'en est éloignée que d'un semi-Ton, au lieu qu'il doit se trouver toujours un Ton entre la Dominante & celle qui est immédiatement au-dessous.

Si dans le Ton mineur la Note qui est au-dessous de la Tonique en est éloignée d'un Ton, lorsqu'on descend de la Note tonique à la Dominante, ou du moins à la sixième Note; la Tierce mineure que doit porter, en ce cas la Tonique, nous la fait distinguer d'abord, parce que la Dominante doit avoir toujours la Tierce majeure.

3°. Toute Note qui se trouve une Tierce au-dessus ou au-dessous de la Tonique ou de la Dominante, doit porter l'Accord de Sixte, lorsque la progression de la Basse conduit à l'une de ces deux Notes.

E X E M P L E.

La progression de la Basse qui conduit aux Notes (*B*) (*D*) (*G*) & (*L*) où doit se faire l'Accord parfait, nous oblige de donner celui de la Sixte aux Notes (*A*) (*C*) (*F*) & (*J*)

4°. La Mediente representant toujours la Note tonique, en ce que l'Accord de Sixte que cette Mediente doit porter naturellement, n'est autre que le parfait de la Tonique; il faut donner l'Accord du *Tri-Ton* à la quatrième Note lorsqu'elle descend sur cette Mediente, quoique l'on puisse luy donner aussi celui de la *grande-Sixte*, mais nous en parlerons ailleurs.

E X E M P L E.

(A) quatrième Note qui descend sur la *Mediante* (B.)

Nous pouvons tirer des conséquences très-utiles de ces cinq derniers Exemples, par la remarque que l'on doit faire de la différente disposition des Sons dont un *Accord fondamental* est composé, selon la différente progression de la Basse; car si la *quatrième Note* porte l'Accord de la *grande Sixte* en montant sur la *Dominante*; si elle porte celui du *Tri-Ton* en descendant sur la *Mediante*, qui représente la *Tonique*; si la *Note sensible* porte celui de la *fausse-Quinte* en montant sur la *Tonique*; & si la *seconde* & la *sixième Note* porte celui de la *petite Sixte* en descendant sur la *Tonique* ou sur la *Dominante*, l'on voit que ces Accords dérivent de celui de la *Septième* des Notes qui dominant, en ce cas, celles qui suivent; ce qui va s'éclaircir par une Basse fondamentale, que nous mettrons au-dessous d'un Exemple general de tout ce qui vient d'être dit, où l'on remarquera que la *Note sensible* n'est telle, qu'en montant sur la *Note tonique*; car si elle descend, elle ne doit plus être regardée que comme *Mediante* de la *Dominante*, celle-cy pouvant être prise, en ce cas, pour *Note tonique*, afin de ne pas se tromper.



Nottes qui se trouvent une Tierce au-dessus, sont regardées comme leur Mediante, lorsque la Basse descend de celles cy aux premières, quoique la Mediante tonique soit toujours telle, quelque route qu'elle tienne : Puis vous dites, cet Accord parfait ne peut être précédé d'un Dissonant, sinon, de celui qui le domine; ainsi vous voyez que les Accords de *petite* & de *grande Sixte*, de *fausse-Quinte* & de *Tri-Ton*, ne sont autres que ceux de la Septième des Nottes situées dans la Basse-fondamentale qui dominent naturellement celles qui les suivent. La *petite Sixte* de la *seconde Note*; La *fausse-Quinte* de la *sensible*, & le *Tri-Ton* de la *quatrième Note* dérivent de l'Accord de la Septième de la *Dominante tonique D*, après laquelle suit immédiatement la *Note tonique*; La *grande Sixte* de la *quatrième Note*, avec la *petite Sixte* de la *sixième Note*, dérivent encore de l'Accord de la Septième de la *seconde Note A & C*, qui domine, en ce cas, la *Dominante tonique*, dont elle est suivie immédiatement après; & l'Accord de Sixte que porte la *Mediante*, la *sixième Note*, & la *sensible* ne leur est approprié, comme l'on voit, que parce que ces Nottes se trouvent une Tierce au-dessus ou au-dessous de la *Tonique* & de la *Dominante*, où la progression de la Basse nous conduit immédiatement après.

2°. Il semble que la *sixième Note B* devrait porter l'Accord de la *petite Sixte*, conformément à celui de la Septième que porte la Note B qui est dans la Basse-fondamentale; mais nous en retranchons l'un des Sons qui fait la dissonance, pour plusieurs raisons: La première, parce que cela est indifférent; La seconde, parce que la Note qui suit dans la Basse étant la *sensible*, & formant par conséquent la *dissonance majeure* (comme nous le verrons dans la suite) toute dissonance n'aimant point à être doublée, l'on ne pourroit donner l'Accord de la *petite Sixte* à la *sixième Note* en pareil cas, sans faire descendre la Tierce de cette *sixième Note* sur la même *dissonance majeure*; & la dernière raison est, que nôtre règle de faire l'Accord de la Sixte sur toutes les Nottes qui précèdent celles qui se trouvent une Tierce plus haut ou plus bas, portant l'Accord parfait, y subsiste toujours.

3°. Si la *quatrième Note R*, ne se trouvoit point dans la Basse-Continuë, & qu'il y eût en sa place la *seconde Note A* ou *C*, ou la *sixième Note T*, immédiatement avant la *Dominante L* ou *K*, il faudroit ajoûter un Dieze à cette *quatrième Note*, comme nous l'avons fait à *S*; parce que toute Note où se fait l'Accord parfait aime à être précédée de la *Note sensible*, à l'exception des *Tons mineurs*, où la *sixième Note* ne descend jamais que d'un semi-Ton sur la *Dominante*, & où la *Note sensible* de cette *Dominante* ne peut être pour lors entenduë, quelque Note qui précède cette Dominante dans

la Basse ; car si elle étoit précédée de sa *Notte sensible*, elle seroit *Notte tonique*, & le véritable *Ton* que l'on traiteroit pour lors, ne pourroit se distinguer que par les Nottes qui suivroient cette *Dominante* ; ce qui se découvre dans nôtre Exemple, où la *Dominante* peut être prise pour *Notte tonique*, ne paroissant pour ce qu'elle est que dans la Notte qui la suit ; donc l'Accord du *Tri-Ton* dérive de celui de la Septième de cette même *Dominante*, qui se trouve au-dessous dans la Basse-fondamentale à D.

4°. La progression diatonique de la Basse-Continuë dérange celle des Parties à (F), à (G) & à (H) ; ce qui ne peut se faire autrement, soit pour éviter les deux Octaves ou Quintes consecutives, soit pour remettre une Partie dans sa portée naturelle & au-dessus de la Basse, soit pour faire entendre tous les Sons dont un Accord est composé.

Si les Parties supérieures doivent suivre une Progression diatonique, ce n'est qu'autant que la Basse en suit une Consonante ; & si celle-cy prend le change, les autres peuvent faire de même ; d'ailleurs il est souvent bon de déranger l'ordre diatonique d'une Partie quelconque, pour en diversifier le Chant ; l'on pourroit même changer l'ordre & la progression des Parties qui sont au-dessus de la Basse-Continuë, sans tomber dans aucune faute ; mais cela ne doit pas nous occuper encore.

5°. Il se trouve dans nôtre Exemple plusieurs Septièmes sans être préparées, ce qui contredit nôtre première Règle ; mais ce n'est pas icy le lieu d'en parler ; attachons-nous seulement à suivre la progression déterminée aux Accords, selon l'ordre de cette Octave ; & nous verrons dans la suite qu'après l'Accord consonant, il est libre de passer où l'on veut, en observant les règles de la *Modulation*.

6°. L'on trouvera icy nôtre remarque du Livre précédent, où nous disons, que s'il est permis de faire monter la Basse-fondamentale d'un Ton ou d'un semi-Ton, la progression d'une Tierce & d'une Quarte y est toujours sous-entendue, comme cela se voit entre les Nottes (Z), (Y) & (A) où la Notte (Y) est ajoutée ; la Septième se trouvant préparée par la Quinte de la Notte (Z), & la Tierce préparant la Septième de la Notte (A), ce qui ne change point le fond des Accords ; & l'on y voit de plus, que la Notte (Y) retranche le Ton où la Seconde qui se trouve entre les Nottes (Z) & (A) est formée des mêmes Nottes qui composent la Septième entre (A) & (X.)

CHAPITRE DOUZIÈME.

Suite des Regles tirées de l'Exemple précédent.

Souvenez-vous que lorsqu'une Note de la Basse doit porter l'Accord de la Septième, l'on peut toujours en retrancher celle qui fait la Septième, excepté qu'elle ne se trouve préparée par une Consonance dans l'Accord précédent ; quoique, si cette consonance est majeure, comme la Tierce & la Sixte peuvent l'être, il vaut mieux faire monter d'un semi-Ton cette Tierce ou cette Sixte ; mais si la Note de la Basse ne porte qu'un Accord dérivé de celui de la Septième, vous pouvez retrancher de cet Accord l'un des deux Sons qui forment la dissonance, l'un de ces deux Sons étant facile à reconnoître, lorsqu'on remarque qu'ils se joignent toujours, selon ce qui en a été dit au Chap. XI.

L'on peut faire repeter dans la Basse une même Note autant de fois que le bon goût le permet, en luy donnant le même Accord ou en luy en donnant de differens, à mesure que nous connoîtrons comment cela peut se faire.

L'on peut encore passer d'une Note à une autre, dont l'Accord ne differe que par le nom, pouvant passer de l'Accord de la Septième à celui de la fausse-Quinte, sur la Note qui fait la Tierce de celle où l'on a entendu cette Septième ; & sur celle qui en fait la Quinte, l'on peut faire l'Accord de la petite Sixte, de même que l'on peut faire l'Accord du Tri-Ton sur celle qui en fait la Septième ; parce que tous ces Accords ne sont dans le fond qu'un même, ainsi des autres en pareil cas. *Voyez l'Exemple qui suit.*

The musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The bass staff contains a sequence of chords with fingerings: 6, 7, 7, 7, 6, 4*, 6, 7. The treble staff contains chords marked with letters A, B, C, D, E, F. Below the staves, there are labels 'Idem.' and 'Idem.' indicating repeated patterns.

Les Notes qui se trouvent une Tierce au-dessus de celles qui immédiatement après, portent l'Accord parfait ou celui de la Septième, doivent porter ordinairement un Accord dérivé de celui qui suit, comme l'on voit à (A) que l'Accord de Sixte dérive du Parfait qui suit, & à (B) que l'Accord de la *grande Sixte* ou de la *fausse-Quinte* dérivent de celui de la Septième qui suit.

Lorsque les Notes d'une Basse changent de situation, sans que pour cela la substance de l'Accord change, l'on peut ne rien chan-

ger dans les Parties, à l'égard des Accords consonans ; mais à l'égard des Dissonans, il faut faire en sorte que les quatre Sons differens dont ils sont composez, puissent être toujourns entendus ; ce qui peut se faire en ajoutant l'Octave de la Note que l'on quitte (D), lorsqu'elle n'a point eu lieu dans l'Accord de cette même Note qui a précédé dans la Basse-fondamentale, ou en quittant l'Octave de la Note présente J, pour mettre à sa place l'Octave de la Note que l'on quitte C.

CHAPITRE TREIZIEME,

De la Cadence parfaite.

ON appelle *Cadence parfaite*, toutes les conclusions de Chant qui se font sur une Note tonique précédée de sa Dominante; cette Note tonique doit être toujourns entendue dans le premier Temps de la Mesure, pour que la conclusion puisse se faire sentir, & sa Dominante qui la précède en ce cas, doit porter toujourns l'Accord de la *Septième*, ou au moins le Parfait, parce que la *Septième* peut y être sous-entendue. *Voyez l'Exemple suivant.*

C'est par le moyen de cette Cadence parfaite que nous pouvons juger des Notes d'une Basse, qui doivent porter des Accords parfaits ; parce que par tout où nous sentons que le Chant se repose, il est certain que c'est-là où l'Accord parfait doit être entendu ; & ce repos ne se fait pas sentir seulement dans la progression la plus naturelle à cette cadence, mais encore dans celles qui sont formées des Sons qui luy servent d'accompagnement, dont vous voyez la disposition cy à côté. Ayant chiffré chaque Partie selon l'Accord qu'elle devoit porter, si elle se remontoit à la Basse, en se souvenant que l'Accord parfait peut se faire entendre après la grande Sixte, de même qu'après la fausse-Quinte ; qu'ainsi lorsque l'on ne s'écarte pas du Ton que l'on traite, il n'y a que la Note Tonique & sa Dominante sur qui le Chant puisse se reposer ; ce qui fixe l'objet, de manière que quelque progression que l'on donne à une Basse-Continuè, l'on sent & l'on sçait en même temps les Notes sur lesquelles le Chant peut se reposer, & les Accords qui doivent précéder ce repos, selon les différentes progressions de cette Basse, comme cela est marqué dans chaque Partie ; car quelque Partie que l'on choi-

sisse pour Basse, les autres luy serviront toujourns d'accompagnement en pareil cas.

POUR

Pour en donner encore une idée plus distincte, nous allons voir la force que la *Notte sensible* a dans cette occasion ; comment nous distinguons par son moyen les *Dissonances*, & l'obligation où elle nous met dans l'ordre des *Accords*.

CHAPITRE QUATORZIÈME.

De la Notte sensible, & de la maniere dont se sauvent toutes les Dissonances.

SI-tôt que la *Notte sensible* paroît dans un *Accord dissonant*, il est certain qu'elle détermine une conclusion de Chant, & que par conséquent elle doit être suivie de l'*Accord parfait* de la *Notte tonique*, sur elle ou sur ses dérivez ; au lieu que si cette *Notte sensible* n'a point lieu dans un *Accord dissonant*, la conclusion n'est point déterminée, & cet *Accord dissonant* doit être suivi d'un autre *Dissonant*, & ainsi par enchaînement, jusqu'à ce que l'on y entende cette *Notte sensible*, qui détermine pour lors la conclusion, ou au moins une imitation de cette conclusion ; comme par exemple, lorsqu'on tombe sur la *Mediante* au lieu de la *Notte tonique*. Les Exemples précédens de la *Septième*, nous prouvent ce que nous avançons icy, puisqu'après le premier *Accord de Septième*, il en suit toujours un autre, jusqu'à la *Dominante tonique*, où cette *Notte sensible* se fait entendre.

Souvenez-vous que contre la règle que nous venons de poser, l'*Accord parfait* de la *Dominante* peut suivre celui de la *grande Sixte* d'une *quatrième Notte*, quoique la *Notte sensible* n'ait point lieu dans ce dernier *Accord*, qui est cependant *dissonant*.

Pour reconnoître à present une *Notte sensible* dans un *Accord dissonant*, il faut qu'il s'y trouve absolument un Intervale de *fausse-Quinte* ou de *Tri-Ton*, soit entre les Parties, soit entre une Partie & la Basse ; & il faut même que ces Intervalles soient formez de la Tierce majeure & de la Septième de la *Notte fondamentale* d'un *Accord de Septième*, cette *Notte* étant toujours la *Dominante tonique* ; sinon, la Règle seroit fausse. Ainsi dans le *Ton d'Ut* cette *fausse-Quinte* ou ce *Tri-Ton* se trouveront entre les *Nottes Si* & *Fa*, selon leur différente disposition, l'une formant la Tierce majeure, & l'autre la Septième de *Sol*, *Dominante tonique*.

E X E M P L E.

Notte sensible.

Tri-Ton. | Fausse-Quinte.

Nous venons de voir la même chose dans l'Exemple de la Cadence parfaite ; de sorte que quelque partie de cette Cadence que l'on prenne pour Basse, les autres devant en former l'Accord, l'un de ces deux Intervalles s'y rencontrera toujours , parce que leur différence ne provient que de la différente situation des deux Nottes qui composent l'un & l'autre Intervale.

Les Guidons $\frac{2}{2}$ mis à la suite de ces Intervalles , font voir leur progression naturelle , comme elle est marquée par les Nottes de l'Exemple de la Cadence parfaite , d'où nous devons tirer une Règle certaine pour la progression de toutes les *Dissonances* ; ce qu'on appelle *Sauver*.

De même que nous distinguons la Tierce en *majeure* & en *mineure* , de même aussi distinguons-nous toutes les dissonances en *majeure* & en *mineure*.

Toutes les *Dissonances majeures* , sont celles qui sont formées de la *Notte sensible* ; & de même que celle-cy doit monter naturellement d'un semi-Ton sur la *Notte tonique* , comme on vient de le voir dans les Exemples , toutes les *Dissonances majeures* doivent en faire autant.

Pour reconnoître une *Dissonance majeure* ; si l'on sçait le *Ton* dans lequel on est , on remarquera que toutes les fois que la *Notte* qui est un semi-Ton au-dessous de la *Tonique* se rencontrera dans un Accord dissonant , elle sera elle-même cette *Dissonance majeure* ; sinon , en rapportant un Accord à son fondement , on trouvera qu'elle sera toujours formée de la Tierce majeure d'une Dominante tonique , portant un Accord de Septième : Ainsi la Tierce majeure d'une Dominante tonique , qui porte un Accord de Septième , peut être regardée comme *Dissonance majeure* ; par conséquent la *Notte sensible* sur laquelle on fait toujours l'Accord de la *fausse-Quinte* , la *Sixte majeure* de la *seconde Note du Ton* & le *Tri-Ton* de la *quatrième Note du Ton* , sont aussi ces *Dissonances majeures*.

Toutes les *Dissonances mineures* sont celles qui sont formées de la *Notte* qui fait la Septième contre la Basse-fondamentale ; Et ces

Dissonances doivent être sauvées en descendant diatoniquement, telles sont la *Septième* & la *fausse-Quinte*.

Lorsque vous ne trouverez point de *Dissonance majeure* dans un Accord dissonant, il est certain que la seule *Dissonance mineure* y aura lieu ; mais celle-cy se rencontre toujours avec la *majeure* ; ce qui ne détruit point la progression qui leur est déterminée.

C'est ainsi que l'on est instruit tout d'un coup des différentes manières de sauver les Dissonances, qui ne consistent pas dans leur différente progression, mais seulement dans celle de la Basse, où il est permis de passer sur chacune des Notes de l'Accord qui doit être entendu naturellement ; ce qui se connoît toujours en rapportant tous les Accords à leur fondement.

CHAPITRE QUINZIÈME.

De la Onzième dite Quarte.

LA Cadence parfaite est ordinairement précédée d'un Accord dissonant, qu'on a appelé jusqu'à présent *Quarte* *, mais que l'on devroit plutôt appeler *Onzième* : cet Accord ne diffère dans cette occasion du Parfait, qu'en ce qu'on y fait entendre la *Quarte* au lieu de la *Tierce* ; aussi ne se fait-il que sur les Notes qui doivent porter naturellement un Accord parfait ou de *Septième*, de l'un desquels il est toujours suivi sur la même Note où il a été entendu ; la dissonance que la *Quarte* y forme étant sauvée par ce moyen, en descendant diatoniquement sur la *Tierce* dont elle a occupé la place ; ainsi elle doit être admise au nombre des *Dissonances mineures*, étant formée, comme les autres, de la *Septième* du Son fondamental ; mais nous n'en donnerons l'explication que lorsque nous parlerons des *Dissonances par supposition*. Voici seulement un Exemple de toutes les manières dont elle se prépare & dont elle se sauve.

* Voyez le Second Livre, Chap. XI.



TRAITE' DE L'HARMONIE,

EXEMPLE.

La XI^{me}.
ou
la Quarte
préparée.

par la 3. par la 4. par la- 5. 4 3

par la 8. par la 6.

par la 7. par l'8.

BASSE.

BASSE.

BASSE.

La *Onzième*, que nous chiffons cependant d'un 4. pour suivre l'habitude, se *prépare*, comme l'on voit, de toutes les Consonances, & même encore de la *fausse-Quinte* & de la *Septième*; ce que l'on peut remarquer à toutes les deux Notes qui sont liées par un demi cercle \frown étant toujours *préparée* dans le dernier Temps de la Mesure, & entendue dans le premier Temps suivant.

Il faut bien s'attacher dans le *Ton d'Ut* à connoître toutes ces différentes *préparations*, qui ne proviennent que des différentes progressions de la Basse; parce que c'est la même chose dans tous les Tons. Ce n'est pas trop icy le lieu de parler de cette Dissonance;

Mais comme l'on ne fait guères de *Cadence parfaite* qu'elle ne les précède immédiatement, plusieurs Auteurs ne l'en ayant pas même séparée, nous avons crû bien faire, en les imitant, dans cette occasion.

CHAPITRE SEIZIÈME.

De la Cadence irreguliere.

LA *Cadence irreguliere* * se fait ordinairement sur une *Dominante*, précédée de sa *Notte tonique*, au lieu que la *Parfaite* se fait sur une *Notte tonique* précédée de sa *Dominante*, cette dernière *Cadence* se faisant en descendant de *Quinte*, & l'*irreguliere* en montant de *Quinte*; de sorte que celle-cy peut se faire encore sur la *Notte tonique*, précédée de sa *quatrième Notte*, puisque descendre de *Quarte* ou monter de *Quinte*, c'est la même chose. Les deux *Nottes* qui terminent cette *Cadence*, doivent porter naturellement l'*Accord parfait*, mais en ajoutant la *Sixte* à l'*Accord parfait* de la première, la conclusion se fait mieux sentir, & l'on en tire même une suite d'*Harmonie* & de *Melodie* fort agréable.

Cette *Sixte* ajoutée à l'*Accord parfait*, forme l'*Accord de la grande Sixte*, que porte naturellement la *quatrième Notte*, lorsqu'elle précède immédiatement la *Dominante tonique*; ainsi en passant de la *quatrième Notte* à la *Tonique* par les mêmes *Accords* que cette *quatrième Notte* doit porter en montant sur la *Dominante*, & que la *Tonique* doit porter naturellement, cela forme une *Cadence irreguliere*; de même qu'en passant de la *Notte tonique* à sa *Dominante*, en ajoutant une *Sixte* à l'*Accord parfait* de la première.

* Voyez le Second Livre, Chap. VII.

E X E M P L E.

(A) Cadence irreguliere de la *Notte tonique* à sa *Dominante*.

(B) Cadence irreguliere de la *quatrième Notte* à la *Tonique*.

Il se trouve icy une *Dissonance* entre la *Quinte* & la *Sixte* ajoutée.

222 T R A I T É ' D E L ' H A R M O N I E ,
 tée, laquelle Dissonance est formée par conséquent de la Sixte ; de
 forte que cette Sixte ne pouvant descendre sur cette Quinte, elle
 monte d'obligation sur la Tierce. Voyez l'Exemple précédent, où
 l'on apperçoit cette progression par cette marque / mise entre la
 Sixte de la premiere Notte, & la Tierce de l'autre.

Cette Sixte ajoutée à l'Accord parfait, nous fournit par renver-
 sement une maniere aisée de faire entendre à quatre ou à cinq Par-
 ties, plusieurs Nottes consecutives d'une Basse, avec laquelle une
 des Parties procède toujous par Sixte, sans commettre aucune fau-
 te contre les Regles, en tirant sa preuve de la Basse-fondamentale.

E X E M P L E.

Partie qui fait
 toujours la 6.

BASSE-C. F. C. H. D. L. D. H. C. F.

BASSE-FONDAMENTALE.

D. G. C. D. H. G.

(A) (B) Cadences irregulieres où la Sixte est ajoutée à l'Accord parfait de la Notte (A)

Ces six Parties pourroient être entenduës ensemble, à l'exception de l'endroit où la Basse-fondamentale monte d'une Seconde, sur la Note qui porte une Septième J, & où il faudroit changer une Partie qui fait deux Quintes de suite avec cette Basse ; mais que l'on remarque seulement ces deux Parties, qui procedent toujours par Sixte, tant en montant qu'en descendant, avec lesquelles la Sixte ajoutée à l'Accord parfait, nous donne un moyen facile de faire entendre trois autres Parties, quoique toute cette progression ne soit composée que de trois Accords differens.

L'on trouvera d'abord à C, l'Accord parfait de la Note tonique, qui fait celuy de la Sixte sur sa Mediate, & à D, celuy de la Sixte-Quarte sur sa Dominante. L'on trouvera ensuite à F, l'Accord de la Septième de la Dominante tonique, qui fait celuy de la petite Sixte de la seconde Note, & à G, celuy du Tri-Ton de la quatrième Note.

Pour conclusion, l'on trouvera à H, l'Accord parfait de la quatrième Note, auquel on ajoute la Sixte, qui fait celuy de la petite Sixte de la Sixième Note L ; mais ce même Accord n'étant pas toujours affecté à une Cadence irreguliere, provient pour lors de celuy de la Septième de la seconde Note J, où l'on voit qu'il suit sa progression naturelle.

Avant que l'on eût la connoissance de ces petites & grandes Sixtes, qui brillent dans cette suite d'Harmonie, il étoit presque impossible de bien ajouter deux Parties avec ces Sixtes, au lieu que nous y en ajoutons trois facilement, & que même la Basse-fondamentale peut y être jointe. Remarquez donc bien ce renversement d'Harmonie, qui ne consiste qu'à mettre à la Basse telle Note que l'on veut, pourvû qu'elle soit comprise dans l'Accord fondamentale qui doit être entendu, pendant que l'on met au-dessus d'elle les autres Notes dont l'Accord est composé, en conformant toujours son Harmonie à l'une des deux Cadences, dont nous venons de parler, ou à la progression naturelle de la Basse-fondamentale, que l'on trouve dans les premiers Exemples de ce Livre ; car si la progression d'une Basse n'est point limitée après un Accord consonant, neanmoins l'Accord qui doit être entendu après le Consonant, est limité par les differentes progressions de cette Basse ; & supposé que l'on n'ait pas la facilité de rapporter une certaine progression de la Basse à son fondement, il n'y a qu'à remarquer le lieu qu'occupent les Notes dans le *Ton* où l'on est ; ainsi ne s'agissant à present que de celuy d'*Ut*, & sçachant que telles & telles Notes doivent porter un tel Accord, selon leur differente progression, on ne peut jamais manquer, en donnant à ces Notes l'Accord qui leur convient

en pareil cas ; & l'experience s'augmentant par la pratique , l'on devient l'arbitre du choix que l'on peut faire de deux differens Accords, qui peuvent être entendus sur une même Notte, comme on peut le remarquer dans l'Exemple précédent, où l'on a le choix de faire entendre sur la *quatrième Notte* l'Accord du *Tri-Ton*, au lieu de celui de la *grande Sixte*, ou celui-cy au lieu de l'autre, & même l'un après l'autre, en mettant toujourns celui de la *grande Sixte* le premier ; le tout lorsque cette quatrième Notte va tomber sur la *Mediante* ou sur la *Notte tonique*, ayant séparé les Mesures ou cela se rencontre par des demi cercles au-dessus & au-dessous des Parties,

ainsi, $\overbrace{H C ; G C ; H G.}$

Au reste, lorsque la progression d'une Basse est conforme à la fondamentale, il faut donner des Accords fondamentaux à chaque Notte de cette progression, excepté lorsque l'on passe de la *sixième Notte* à la *Mediante*, où l'Harmonie renversée de la *Cadence irreguliere* convient à merveille.

E X E M P L E.

The musical score shows two staves. The upper staff contains notes A, B, C, D, F, G, H, J with figured bass numbers 7, 7, 4, 4x, 6, 6, 6, 6. The lower staff contains notes L, M, N with figured bass numbers 6, 7, 4, 7. A bracket connects the notes H and J in both staves, with the text "Basse-fondamentale de la Partie superieure?" below it.

Je donne l'Accord de la Septième à la seconde Notte A, parce que la progression d'A à B est fondamentale.

Je donne l'Accord de la Septième à B, parce que la Septième y est préparée par la Tierce mineure de la Notte A ; de sorte qu'il faut rester sur cette Tierce mineure plutôt que de la faire monter sur l'Octave, ce qui est absolument défendu, excepté qu'elle ne se trouve doublée dans une Composition à plus de trois Parties, où pour lors l'une peut monter pendant que la Regle s'observe dans l'autre qui tient ferme. La *Notte sensible* se faisant entendre à B, je ne puis me dispenser de la faire monter sur la *Notte tonique*, dont l'Accord parfait doit être entendu ; mais cette *Notte tonique* ne se présentant point dans ma Basse, & ne s'y trouvant à present que la *Dominante*,

Dominante, je suis obligé d'y représenter cet *Accord parfait* par celui de Sixte-quarte que je donne à cette *Dominante* à C.

J'aurois pû donner l'Accord de la *grande Sixte*, de même que celui du *Tri-Ton* à la *quatrième Note* D, qui descend sur la *Mediante*.

Je ne puis me dispenser de donner l'Accord de Sixte à la *Mediante* F, parce que la Dissonance qui a eu lieu auparavant, ne peut être *sauvée* que par cet Accord, quoique la progression de cette *Mediante* à la *sixième Note* G, soit fondamentale; mais la Dissonance qui veut être absolument *sauvée*, est, en ce cas, nôtre premier objet.

Cadence irreguliere renversée entre les Nottes H J. Voyez la Basse-fondamentale au-dessous.

La Note L, doit porter l'Accord de la *grande Sixte*, qui est le même que celui de la *Septième* que porte la Note M, qui se trouve une Tierce au-dessous, selon ce que nous en avons dit cy-devant au Chapitre XII.

La Note M, porte l'Accord de la *Septième* pour la même raison que la Note A.

La *Onzième préparée* par M, N, cette *Onzième* préparant la *Cadence parfaite* qui suit.

CHAPITRE DIX-SEPTIÈME.

Des différentes progressions d'une Basse qui ont rapport ensemble, & dont l'Harmonie ne change point dans les Parties superieures.

Comme la *Note tonique*, la *Mediante* & la *Dominante*, peuvent porter chacune un Accord composé des mêmes Sons, l'on doit se mettre dans l'esprit, que par tout où la progression naturelle d'une Basse conduit à la principale de ces Nottes qui est la *tonique*, on peut luy subroger l'une des deux autres. Si pareillement la progression conduit à la *Mediante*, on peut luy subroger la *Note tonique*; l'on peut par la même raison subroger à la *Dominante* la Tierce, la Quinte & la Septième, lorsqu'elle doit porter l'Accord de Septième; ou la Tierce & la Quinte, lorsqu'elle ne doit porter que l'Accord parfait.

Voyez l'Exemple suivant.



E X E M P L E.

Chute sur la
Notte tonique.

Ou sur la
Mediante.

Ou sur la
Dominante.

Sur la Notte
Tenique.

Ou sur la
Mediante.

Sur la
Mediante.

Ou sur la
Notte Tonique.

Les quatre dernieres chûtes & les quatre suivantes, ne conviennent point à la *Dominante*, parce qu'elle passeroit, en ce cas, pour *Notte tonique*.

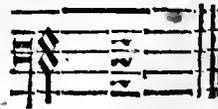
E X E M P L E.

La Notte tonique
précédée de la
Dominante. A.

ou de la
Quatrième
Notte. B.

ou de la
Notte
sensible. C.

ou de la
seconde
Notte. D.

Quoique dans les Exemples nous ayons commencé par la *Notte tonique*, on auroit pû commencer également par la *Mediante* ou par la *Dominante*; Voyez les  Guidons.

Nous ne prétendons pas parler du commencement d'une Pièce où la *Notte tonique* doit être toujours à la tête, bien que l'on puisse transgresser cette Règle par rapport aux *Fugues*, &c. mais nous n'y sommes pas encore.

Lorsque la *seconde Notte* précède immédiatement la *Dominante tonique*, elle la domine pour lors, & doit porter, en ce cas, l'Accord de la Septième; ainsi la Tierce & la Quinte peuvent luy être subrogées, mais rarement la Septième; parce que c'est la *Notte tonique*, qui ne peut paroître comme telle, quant à présent, qu'avec l'Accord parfait.

E X E M P L E.

La Dominante tonique précédée de la seconde Notte qui la domine pour lors. F.

ou de la quatrième Notte G 3 de la seconde Notte. F.

ou de la sixième Notte H 5 de la seconde Notte. F.

L'on peut mettre à présent toutes ces Nottes à la place les unes des autres, pourvû que la suite de l'Harmonie n'en soit point altérée, n'y ayant pour la connoître, qu'à la rapporter à son fondement.

Voyez l'Exemple suivant.



TRAITE' DE L'HARMONIE, E X E M P L E.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff contains diamond-shaped notes, and the lower staff contains diamond-shaped notes with figured bass below them. The figures are: 7, 7, 7-A-G, 6-B-C, 5, 6, 5, 6, 4*.

La seconde Note qui domine ici la Dominante tonique, & qui sert de Basse fondamentale aux autres.

La seconde Note A, qui tient lieu de Dominante tonique.

La quatrième Note B, qui tient lieu de la seconde Note, pendant que cette seconde Note C, tient lieu de Dominante tonique.

La quatrième Note D, qui tient lieu de seconde Note, & à F, de Dominante tonique.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff contains diamond-shaped notes, and the lower staff contains diamond-shaped notes with figured bass below them. The figures are: 6, 5, G, 5, 7, G, 5, H, G, 5.

La Note sensible G, qui après la quatrième Note tient lieu de la Dominante tonique.

La même chose dans une différente progression.

La sixième Note H, qui tient lieu de la seconde Note, lorsque celle-cy domine la Dominante tonique, cette Dominante tonique étant encor représentée par la 3* qui est la Note sensible G.

L'Accord de Sixte-quarte convient souvent mieux que le *parfait* à la *Dominante* dans une progression diatonique, & sur tout lorsqu'elle se trouve dans un *Temps faux* de la Mesure.

Voilà en peu de mots toutes les différentes progressions d'une Basse, qui peuvent se pratiquer dans l'Harmonie la plus naturelle, en y comprenant ce que nous avons dit depuis le commencement de ce Livre; car à l'égard de quelques autres Dissonances, dont nous n'avons pas encore parlé, leur progression est limitée de tous côtez; de sorte que l'on n'aura pas de peine à en connoître l'usage, si-tôt qu'on possèdera parfaitement tout ce qui a été dit jusqu'à présent.

CHAPITRE DIX-HUITIÈME.

De la maniere de préparer les Dissonances.

Quand nous avons expliqué la maniere de *préparer* & de *sauver* la Septième, nous avons prétendu parler en même-temps de toutes les Dissonances, puisqu'elle en est l'origine. Il est vrai, que comme nous les avons distinguées en *majeures* & en *mineures*, il n'y a que les *mineures* qui doivent se conformer en tout à la Septième; car les *majeures* proviennent de la *Notte sensible*, qui fait néanmoins partie de l'Accord de la Septième. Or si la *Notte sensible* ne veut pas être *préparée*, il faut conclure de-là, que toutes les *Dissonances majeures*, (Voyez le Livre Second, Chap. XVI.) n'exigent pas non plus cette précaution; mais si la Septième doit être *préparée* par une Consonance quelconque, nous devons en dire autant de toutes les *Dissonances mineures*; ainsi lorsqu'on ne s'écarte point du *Ton* que l'on traite, l'on peut sans difficulté faire entendre une Dissonance, dont la Note qui la forme aura fait Consonance dans l'Accord précédent; cela pourra se faire aussi en passant d'un *Ton* à un autre, lorsqu'on sçaura comment il faut s'y prendre pour rendre leur enchaînement agréable. Si l'on se souvient encore de ce que nous avons dit, qu'une même Note pouvoit servir à plusieurs Dissonances consecutives, lorsque les Accords où elle se rencontre ne sont qu'un même Accord dans le fond, & que la *Onzième* pouvoit être *préparée* par la *Septième* ou par la *fausse-Quinte*, qui sont néanmoins des dissonances; cela doit nous faire comprendre qu'une même Note, qui aura formé une dissonance, pourra en former une autre dans un Accord qui nous paroîtra, en quelque façon, différent, pourvû que l'on ne change pas de *Ton* en pareil cas.

Si nous avons dit que la Septième ne pouvoit être *préparée* que de la Tierce, de la Quinte & de l'Octave, cela ne doit s'entendre que conformément à la progression fondamentale de la Basse, dont la plus naturelle est de descendre de Tierce, de Quinte ou de Septième; en se souvenant que monter de Seconde ou descendre de Septième c'est la même chose, ainsi des autres Intervalles qui ont le même rapport; & que de ces Intervalles qui ont le même rapport, il faut choisir ordinairement le plus petit pour la progression de la Basse, où il vaut mieux monter d'une Seconde, que de descendre d'une Septième, ainsi du reste; mais si l'on s'attache au renversement des Accords, (pouvant faire entendre indifféremment dans nos Bas-

les l'une des Nottes d'un Accord fondamental, sur laquelle Notte cet Accord fondamental changera de nom, par rapport aux différens Intervales, que les Sons dont il est composé formeront avec la Notte qui occupera pour lors la Basse;) l'on trouvera icy qu'au lieu de la Tierce ou de la Quinte, la Sixte ou la Quarte *prepareront* la Septième; là on trouvera que cette Tierce, cette Quarte, cette Quinte, cette Sixte, ou l'Octave même, *prepareront* une *fausse-Quinte*, parce que l'Accord de la Septième est représenté dans celui de la *fausse-Quinte*, aussi-bien que dans tout autre Accord dissonant; de sorte que de quelque Consonance que l'on prepare une Dissonance, l'on ne peut se tromper, pourvû que l'on ne s'efforce pas à éviter le naturel; Par exemple, si au lieu de mettre la *Notte tonique* à la Basse, je luy subroge sa *Mediante* ou sa *Dominante* portant chacune l'Accord dérivé du *parfait* de cette *Notte tonique*, & que je veuille faire entendre une Septième préparée par l'Octave, par la Quinte ou par la Tierce de cette *Notte tonique*; cette Octave deviendra Sixte sur la *Mediante*, & Quarte sur la *Dominante*; ainsi de la Quinte & de la Tierce à proportion; si-bien que par ce rapport nôtre premiere Regle à l'égard des Septièmes est generale pour toutes les *Dissonances mineures*; pareillement encore si après l'Accord *parfait* d'une *Notte tonique* sur elle, sur la *Mediante*, ou sur la *Dominante*, au lieu de faire entendre la Septième, (que l'une des Consonances de cet Accord *parfait* doit *preparer*,) je fais entendre une *fausse-Quinte*, un *Tri-Ton*, une *grande* ou *petite Sixte*, &c. cela proviendra de ce que j'aurai subrogé dans la Basse une des Nottes de cet Accord de Septième à la place de celle qui en est la fondamentale.

E X E M P L E.

BASSE-CONTINUE.

BASSE-FONDAIMENTALE.

Suite de l'Exemple précédent.

BASSE-CONTINUE.

BASSE-FONDAIMENTALE.

1°. A, la Septième préparée par l'Octave selon l'Harmonie fondamentale. P, *Mediante* sur laquelle l'Octave de la Basse fondamentale devient Sixte. F, *Dominante* sur laquelle l'Octave de la Basse-fondamentale devient Quarte.

Ainsi la Septième se trouve par ce moyen préparée de l'Octave, de la Sixte & de la Quarte. G, dans l'Accord de la grande Sixte, la Quinte qui représente la Septième est préparée de l'Octave, & les Guidons qui sont sur la *Mediante* & sur la *Dominante*, font voir que cette Quinte peut être également préparée par la Sixte & par la Quarte de ces deux Nottes, ainsi des autres endroits où se trouvent les Guidons.

H, dans l'Accord de la petite Sixte, la Tierce qui représente la Septième, est préparée par l'Octave, par la Sixte & par la Quarte.

J, la Seconde, qui est préparée dans la Basse, est précédée de la Tierce dans le Dessus.

2°. B, la Septième préparée par la Quinte selon l'Harmonie fondamentale.

L, dans l'Accord de la grande Sixte, la Quinte qui représente la Septième, est préparée par la Quinte, par la Tierce & par l'Octave.

M, dans l'Accord de la petite Sixte, la Tierce qui représente la Septième, est préparée par la Quinte, par la Tierce & par l'Octave.

N, la Seconde préparée par l'Octave ou par la Quarte, marquée d'un Guidon.

3°. C, la Septième préparée par la Tierce selon l'Harmonie fondamentale.

O, dans l'Accord de *la grande Sixte*, la Quinte est préparée par la Tierce de la Note fondamentale à laquelle la Septième est jointe.

P, *cette même Quinte* préparée par la Quarte de la Note qui fait la Septième de la Basse-fondamentale, laquelle Note doit porter l'Accord de Seconde.

Q, *la Seconde* préparée comme à N.

R, *cette même Quinte* préparée par la Sixte de la Note qui domine celle qui se trouve dans la Basse-fondamentale. Remarquez icy que toute Note qui en domine une autre, peut toujours la représenter, en portant un Accord renversé du parfait ou de celui de la Septième que l'autre doit porter, & que cet Accord renversé est celui de Sixte-quarte ou de petite Sixte.

S, *cette même Quinte* est préparée icy par l'Octave de la Note qui fait la Tierce, ou qui est la Mediante de celle qui est à la Basse-fondamentale.

T, dans l'Accord de *la petite Sixte*, la Tierce est préparée par la Tierce, par la Sixte, ou par l'Octave; & la Septième qui précède, est sauvée par la Sixte de la même Note sur laquelle cette Septième a été entenduë.

Nous n'avions pas encore parlé de *la Seconde*, mais avant que nous en disions davantage, remarquez toujours qu'elle n'aime à être préparée que de la maniere précédente.

L'on voit assez que toutes les différentes manieres de préparer les *Dissonances*, proviennent de celle dont on prepare la Septième, & que la seule difficulté consiste à reconnoître dans la Basse, les Notes qui composent l'Accord de celle qui en est la fondamentale, à quoi il faut s'attacher entierement; autrement l'on doute de tout, & l'on ne sçait à quoi s'en tenir. Mettons-nous donc dans l'esprit que le premier Accord dissonant qui puisse être entendu, doit être toujours précédé d'un Consonant, & que ce Consonant n'est autre que le Parfait de la *Note tonique* de sa *Dominante*, ou de sa *quatrième Note*, lequel *Accord parfait* peut être encore représenté dans celui de la Sixte sur la *Mediante* de chacune de ces Notes, & dans celui de la Sixte-quarte de la *Dominante tonique* seulement.

Lorsque l'on ne compose qu'à deux ou à trois Parties, l'on ne fait entendre souvent que les Consonances d'un Accord où la Dissonance a lieu; de sorte que si l'on n'a pas égard à la progression de la Basse, & si l'on ne connoît pas le *Ton* dans lequel on est, toutes nos Regles deviennent inutiles; c'est pourquoy l'on ne peut trop s'attacher à bien comprendre ces Regles, que nous renfermons dans le seul *Ton d'Ut*; parce que la connoissance de celui-cy suffit pour tous les autres, ne s'agissant après cela que de sçavoir les distinguer.

Comme

Comme on ne doit commencer une Piece de Musique que par un Accord consonant, l'on voit que l'on ne peut employer le Dissonant qu'après le consonant ; mais souvent après ce dissonant, il en suit un autre ; car, comme nous avons dit, le consonant ne peut paroître après le dissonant, que la *Notte sensible* ne se fasse distinguer dans ce dernier ; sinon, l'on passe toujours d'un dissonant à un autre, selon ce qui paroît dans nos Regles de la Septième. Or, cela est assez difficile à connoître dans des Pieces à deux ou à trois Parties, puisque ces Accords dissonans contiennent toujours au moins deux Consonances, qui sont la Tierce & la Quinte, & par renversement la Sixte & la Quarte, sans parler de l'Octave qui peut s'y rencontrer ; de sorte que l'on passe souvent d'un Accord dissonant à un autre sans le connoître. Ne negligons donc point ces premiers principes, si nous voulons sçavoir ce que nous faisons, puisque la plus grande satisfaction que l'on puisse avoir, doit consister dans une connoissance parfaite.

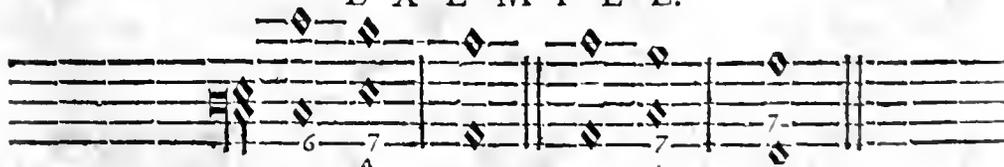
CHAPITRE DIX-NEUVIÈME.

Des occasions où l'on ne peut préparer les Dissonances.

AU lieu de faire descendre la Basse-fondamentale, de Tierce, de Quinte & de Septième, si nous la faisons monter de même, nous trouverions que la Septième ne peut plus y être préparée ; cependant nous nous sentons comme forcez de faire entendre cette Septième dans de pareilles progressions ; l'Octave en progression diatonique au Chap. XI. en fait foÿ, lorsque l'on va de la *Notte tonique* à la *Dominante*, & que de celle-cy l'on retourne immédiatement sur cette *Notte tonique*. (Voyez le Second Livre, Chap. XVI.) c'est le sentiment de tous les Maîtres, & d'ailleurs l'oreille n'en est point offensée.

Si la Basse monte de Tierce pour descendre de Quinte immédiatement après, la Septième que l'on entend sur cette Note montée, ne peut encore être préparée.

E X E M P L E.



BASSE-FONDAIMENTALE.

L'Exemple A, nous represente une progression de Quinte en mon-

tant, puisqu'il commence par la *Mediante*, qui nous représente la *Notte tonique*; mais l'Exemple B, nous prouve que la Septième ne peut être *préparée*, lorsque la Basse-fondamentale monte d'une Tierce, puisque la même Note qui fait la Septième avec la seconde Note de la Basse, ne peut faire consonance avec la première.

L'on pourroit donner une Tierce majeure à la seconde Note de l'Exemple B, où par conséquent le Ton changeroit; & cela se pratique très-souvent, sur tout dans une Harmonie renversée, comme on le voit icy.

E X E M P L E.

The musical score consists of four staves. The first staff has a legend: "Cette Partie peut passer sur la Note ou sur le Guidon." The notation includes various figures such as 5, 6*, 6, 6/4, 6*, and 6. The second staff has figures 6/4, 8, 6, and 8. The third staff has figures 7, 6, 7, and 6. The fourth staff has figures 6, 4*, 6, 5, 4*, and 6. Below the fourth staff, there are two pairs of notes labeled "B-F." with diamond-shaped notes.

Chaque Partie peut se servir réciproquement de Dessus ou de Basse; & l'on y voit comment la *fausse-Quinte*, le *Tri-Ton* & la *Septième* peuvent ne pas être préparées.

A l'égard d'une progression de Septième en montant, ou de Seconde en descendant, dans laquelle la Septième ne peut être *préparée*, l'on peut voir ce que nous en disons au Second Livre, Chapitre XIII.

Remarquez que ce n'est qu'après un Accord consonant que la Dissonance peut n'être pas *préparée*; car après l'Accord dissonant, elle doit l'être absolument, selon les Regles précédentes.

Il faut prendre garde que nous ne prétendons point confondre la *Notte sensible* dans les différentes *Dissonances préparées* ou non *préparées* ; parce qu'il ne s'agit icy que des *Dissonances mineures*, la *majeure* qui provient de cette *Notte sensible* n'ayant aucune part dans ces dernières Regles ; & c'est en la faveur même, que la *Dissonance mineure* se fait entendre souvent sans être *préparée*, comme dans une progression de la Basse-fondamentale en montant de Tierce ou de Quinte, pour descendre ensuite de Quinte, la *Cadence parfaite* qui se forme de cette dernière progression en descendant, ne pouvant avoir lieu, sans que la *Notte sensible* n'ait été entenduë dans l'Accord de la première Note qui descend de Quinte ; de sorte que nous avons de belles conséquences à tirer de-là, dont nous ne parlerons qu'après avoir expliqué la manière de passer d'un *Ton* à un autre.

CHAPITRE VINGTIÈME.

Dénombrement exact des différentes Progressions de la Basse, selon les différentes Dissonances qu'on y employe.

C'est toujours de nôtre Basse-fondamentale & de nôtre Accord fondamental de la Septième, que nous devons tirer les Regles qui regardent les *Dissonances* ; aussi nous allons voir que le seul Accord de Septième regne dans tous les différens Accords *dissonans* que l'on peut employer. C'est la différente progression de la Basse, formée de celle des Sons compris dans cet Accord de septième, qui nous oblige à donner aux Accords un nom conforme aux Intervalles, que les Parties supérieures forment pour lors avec cette Basse.

Nous n'amplifions icy nôtre première Règle de Septième, qu'en donnant l'Accord de la septième à chaque Note d'un *Ton*, lorsque la Basse procedé par des Intervalles de Quinte en montant, ou de Quarte en descendant.

L'on peut préparer la première Septième par telle Consonance que l'on veut, ou ne la point préparer, selon ce que nous venons de dire sur ce sujet, dans les Chap. précédens ; mais on est obligé icy de se conformer ensuite à la Règle, qui veut qu'elle soit toujours *préparée* & *sanvée* de la Tierce.

Voyez l'Exemple suivant.



celle qui fuit, portant un Accord de *grande Sixte*, l'on en tirera encore une nouvelle progression, &c. comme on le verra dans l'Exemple suivant, où cette Partie est marquée également d'un B. L'on peut remarquer que les Accords de *Seconde* & de *Tri-Ton*, sont composés des mêmes Intervalles, excepté que dans l'un, la *Quarte* est juste, & que dans l'autre elle est *superflüe*; c'est la raison pour laquelle on donne à ce dernier Accord le nom de *Tri-Ton*, parce que la *Quarte superflüe* est composée de trois Tons; & ce qui fait la différence de l'Accord de la *grande Sixte* à celui de la *fausse-Quinte*, est ce qui cause aussi celle de ces deux derniers Accords.

L'Accord de la *petite Sixte majeure* ou *mineure*, qui n'est point distingué sous deux noms différens, participe encore de la même différence; & le tout provient d'un Accord de *Septième*, où la Tierce de la Basse est *majeure* d'un côté, & *mineure* de l'autre; quoique l'on ne distingue point cette différence par des noms différens, si ce n'est que nous approprions à la seule *Dominante tonique*, l'Accord dont la Tierce majeure forme la *fausse-Quinte* ou le *Tri-Ton* avec la *Septième* de cette même *Dominante*, & indifféremment aux autres *Dominantes*, l'Accord où la Tierce est mineure, & où la *fausse-Quinte* ni le *Tri-Ton* n'ont point lieu entre la Tierce & la *Septième*; parce que ces dernières doivent se suivre les unes les autres, jusqu'à ce que la *Dominante tonique* paroisse; & cela dans leur dérivez, comme dans ces *Dominantes* mêmes.

On peut voir dans l'Exemple suivant tous les Accords qui proviennent de la différente progression de la Basse, chaque Partie pouvant se servir réciproquement de Dessus ou de Basse, excepté la Fondamentale, & celle au-dessous, qui ne peuvent servir que de Basse.

Tournez pour l'Exemple.



TRAITE' DE L'HARMONIE, E X E M P L E.

6 6 6 2 6 2 6 2 6 2 6 2 6 4* 6

Première Basse qui peut servir de Dessus.

7 6 7 6 7 6 7 6 7 6 7 6

Seconde Basse qui peut servir de Dessus.

6 6 2 6 2 6 2 6 2 6 2 6 2 8

Troisième Basse qui peut servir de Dessus.

6 7 6 7 6 7 6 7 6 7 6 7 6 4

Quatrième Basse qui peut servir de Dessus.

6 4 7 6 6 6 6 6 6 6 7

Cinquième Basse qui peut servir de Dessus.

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

Sixième Basse qui peut servir de Dessus.

7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7

Basse-Fondamentale.

6 7 9 7 9 7 9 7 9 7 9 7 7

Basse par supposition, à laquelle il ne faut point faire encore attention.

1°. Remarquez d'abord que la progression des quatre premières Basses est la plus naturelle par rapport à la Fondamentale ; & que celle de la cinquième & de la sixième , est empruntée des premières.

La progression de la cinquième Basse est tirée de celle de la première & de la quatrième , toutes trois marquez ainsi, œ

La progression de la sixième Basse est tirée de celle de la seconde & de la troisième , marquées d'une Croix, † ; ce qui se connoît en ce que chaque Mesure de cette cinquième & sixième Basse est composée d'une Note de chacune de ces Basses , dont leur progression est tirée , le même Accord étant chiffré sur les Notes qui sont sur le même degré dans ces différentes Basses ; & si nous n'avons pas chiffré d'un 7. toutes les Notes de la cinquième & de la sixième Basse , qui doivent porter un Accord de Septième, c'est pour donner à connoître que l'on peut ne faire que l'Accord parfait sur ces mêmes Notes , en retranchant la Septième , qui peut s'y rencontrer ; & par conséquent en évitant de faire entendre l'Octave dans l'Accord des Notes qui les précédent , parce que c'est cette Octave qui y prepare la Septième.

2°. Dans la progression naturelle des quatre premières Basses , on remarque que la première & la seconde , & que la troisième & la quatrième sont disposées par Tierces , & que pendant que les deux dernières descendent , les deux premières restent sur le même degré , ainsi alternativement jusqu'à la fin ; car comme c'est le propre de la Dissonance mineure de descendre , l'on ne peut se dispenser de donner cette progression , au moins aux Parties qui la forment ; & dans une pareille suite d'Harmonie , il faut que la Consonance , qui se trouve une Tierce au-dessous , suive cette même progression , en se souvenant qu'une Sixte au-dessus , ou une Tierce au-dessous ,

c'est la même chose , comme

Il est vrai que la progression de la Consonance n'est limitée icy que par rapport à celle de la Basse-fondamentale ; car la Consonance peut rester sur le même degré , pour former une Dissonance , si la Basse précède ,

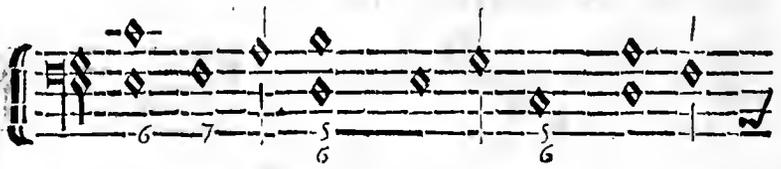
Ainsi ,
A , B , la Basse descend de Tierce au lieu de Quinte , & pour lors la Consonance C , qui se trouve une Tierce au-dessous de la Dissonance F , reste sur le même degré , pour former la Dissonance D.

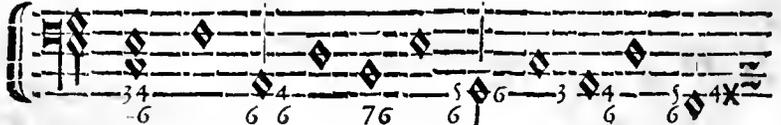
3°. Pour entendre l'effet de toutes ces Parties ensemble, il faut en retrancher la cinquième & la sixième Basse ; & lorsque l'on veut entendre celles-cy, il faut retrancher les quatre superieures, ou du moins la premiere & la troisieme, quoiqu'il s'y rencontre à tout moment des Unissons, ou des Octaves, qui ne font pas un bel effet.

4°. Si l'on prend à part les quatre premieres Basses, l'on trouvera que les trois superieures contiennent tous les Sons, dont les Accords chiffréz sur la quatrième sont composez ; pareillement si l'on prend l'une des autres pour Basse, en la transposant une Octave plus bas, pour qu'elle se trouve au-dessous des autres, ou bien en transposant celles-cy une Octave plus haut, l'on trouvera toujous les Accords chiffréz sur l'une de ces Basses, contenus dans les autres. Si l'on veut prendre ensuite la cinquième Basse pour Basse, il ne faudra faire entendre au-dessus que la seconde, la troisieme & la quatrième, parce que la premiere a trop de rapport avec elle ; & si l'on prend la sixième pour Basse, il ne faudra faire entendre au-dessus que la premiere, la seconde & la quatrième ; en changeant seulement une Note, qui dans la premiere Mesure fait entendre deux Octaves consecutives.

C'est ainsi que l'on peut s'instruire dans un seul Exemple de la differente Construction de tous les Accords dissonans, de la Progression des Dissonances & de la Difference de ces Accords, par rapport à la differente progression de la Basse ; le tout ne consistant, comme l'on voit, que dans un Renversement.

5°. La cinquième & la sixième Basse font un bel effet, étant prises separément ; & l'on peut même les faire syncoper,

Ainsi, 

ou 

Par renversement.

Il est assez difficile d'ajouter deux autres Parties à celles-cy, parce que le renversement y introduit une certaine supposition, qui demande une grande connoissance de l'Harmonie ; de sorte qu'il ne faut les pratiquer à présent que comme elles sont écrites, c'est-à-dire, à deux Parties seulement.

Quand

Quand on fait servir une Partie de Basse, elle doit commencer & finir par la *Notte tonique*, & l'on doit faire en sorte que cette *Notte tonique* soit précédée de la *Dominante* en finissant, n'y ayant à faire dans les autres Parties, qu'un tres-petit changement que l'on peut conformer à leur progression, lorsqu'on les entend au-dessus de la Basse-fondamentale.

CHAPITRE VINGT-UNIÈME.

De l'Accord de la Seconde.

LA Seconde est un Intervale renversé de celui de la Septième, & pareillement l'Accord de la Seconde est renversé de celui de la Septième.

E X E M P L E.

Seconde.

Septième.

Accord de 2.

Accord de 7.

Ce renversement en cause un pareil, lorsqu'il s'agit de préparer & de sauver ces Dissonances.

Si toutes les *Dissonances mineures* doivent être préparées & sauvées dans le Dessus; la Seconde au contraire, qui fait entendre la *Dissonance mineure* dans la Basse, doit être préparée & sauvée dans cette Basse, selon la progression déterminée à la *Dissonance mineure*; ainsi l'on doit faire entendre dans le second Temps de la Basse, la *Notte* sur laquelle on veut faire une Seconde dans le premier Temps de la Mesure suivante, & cette *Notte* doit descendre ensuite; de sorte que tant que l'on fera proceder la Basse de même, l'on pourra donner à chaque *Notte* un Accord pareil à celui qu'elles portent dans l'Exemple suivant, jusqu'à ce que la *Dissonance majeure* paroisse, après laquelle suit un Accord consonant.

Il faut bien prendre garde que dans une progression d'Harmonie

pareille à celle de cet Exemple, la *Dissonance majeure* peut y paroître sans que pour cela l'on soit obligé d'y faire attention, lorsque le Chant de la Basse poursuit par les mêmes degrez, passant sur la *Mediante*, sans y faire entendre la conclusion, & reservant cette conclusion pour la *Notte tonique*, qui ne paroît qu'une ou plusieurs Mesures après, soit en effet, soit dans ses dérivez, comme on peut s'en appercevoir dans l'Exemple suivant. La *Dissonance majeure*, qui ne suit point, en ce cas la progression naturelle, est pour lors regardée comme *mineure*, ce qui se souffre seulement par rapport à la *Modulation*, où l'on veut suspendre la conclusion pour quelque temps, quoique ce soit toujours mieux fait de s'arrêter sur l'*Accord parfait* de la *Notte tonique*, ou sur celui de la Sixte de la *Mediante* après la *Notte sensible*.

Exemple de la Septième préparée & sauvée dans le Dessus.

Exemple de la Seconde préparée & sauvée dans la Basse.

Vous voyez que la Seconde est *préparée & sauvée* dans la Basse, de même que la Septième l'est dans le Dessus A, B, & par la Basse-fondamentale, que les Accords sont composez des mêmes Sons de part & d'autre.

Pour sçavoir à présent le choix que l'on doit faire des Accords compris dans l'un & l'autre Exemples, où la Basse procede presque également, puisqu'elle descend diatoniquement de chaque côté, en faisant entendre deux fois la même Note sur le même degré; Vous remarquerez que d'un côté, ces deux Notes sont renfermées dans la même Mesure; & que de l'autre, elles sont séparées par la Barre.

qui partage les Mesures ; ainsi lorsque vôtre Basse sera pareille à l'une de celles-cy, vous pourrez toujours y faire entendre des Accords pareils à ceux qui y sont compris ; & soyez certain que vous ne vous tromperez jamais en suivant cette Regle.

Si dans l'Exemple du Chap. précédent, il se trouve des Basses, dont la progression n'est pas conforme à celles-cy dans les Accords qu'elles portent, c'est parce qu'elles y représentent seulement des Dessus ; mais autrement, ne vous écartez pas de nôtre Regle, si vous voulez bien faire.

La Seconde veut être absolument préparée par la Tierce, quoiqu'elle puisse l'être dans le Dessus de toutes les Consonances ; car pour ce qui est de la Basse, elle doit toujours syncoper en ce cas.

Remarquez à présent que la différente progression de la Basse, fait que les Dissonances se trouvent *préparées & sauvées* de quelque Consonance que ce soit ; & pour ne pas vous y tromper, rapportez toujours une Basse-fondamentale au-dessous de vôtre composition ; où vous verrez que la *Dissonance mineure*, qui fait toujours la Septième contre cette Basse n'y est jamais *préparée* que par l'Octave, la Quinte ou la Tierce, & qu'elle n'y est jamais *sauvée* que de la Tierce ; sinon, vôtre composition ne sera ni juste, ni régulière.

Nous repetons encore que la première Dissonance précédée d'un Accord consonant, pourra bien être préparée par l'Octave, par la Quinte, ou par la Tierce de la Note fondamentale ; Il est en même temps nécessaire que celles qui suivront consecutivement la première soient *préparées* par la Tierce de cette Note, plutôt que par aucune autre Consonance ; parce que la fuite d'Harmonie qui en provient, est la plus naturelle. Néanmoins la diversité nous engage quelquefois à préparer la Septième par la Quinte, ou par l'Octave de la Note fondamentale, quoique cette Septième se trouve au milieu, ou après plusieurs autres ; remarquez bien que cela ne se fait que pour diversifier le Chant ou l'Harmonie, qu'ainsi l'on ne doit le mettre en pratique que rarement, ou du moins avec jugement ; & ce que nous disons de la *Septième*, doit s'entendre de toute autre *Dissonance mineure*, en la rapportant à son fondement, où cette Septième regne toujours.

Si la Septième encore ne doit jamais être *sauvée* que par la Tierce de la Note-fondamentale, ce n'est pas à dire qu'elle ne puisse l'être aussi par la Quinte, & même par l'Octave ; mais ce sont des *licences*, dont on ne doit faire usage que lorsque l'on possède parfaitement le reste ; ainsi nous n'en parlerons pas encore.



CHAPITRE VINGT-DEUXIEME.

Des Tons & des Modes en general.

QUand on sera bien assuré de ce que nous avons dit des *Tons* & des *Modes* au Chap. VIII. il ne restera plus qu'à sçavoir ce qui suit.

ARTICLE PREMIER.

Des Tons majeurs.

Comme l'on peut prendre telle Note que l'on veut pour *Tonique*, pourvû que l'on conforme la progression de son Octave à celle d'*Ut*, supposé que le *Ton* soit *majeur*, on se sert des *Diezes* & des *B-mols* pour augmenter ou diminuer d'un semi-Ton les Intervalles, qui pourroient empêcher cette conformité. Or, il ne s'agit que de sçavoir la quantité de ces *Diezes* ou de ces *B-mols*, que l'on met ordinairement après la Clef, pour nous marquer que toutes les Notes qui se trouvent sur le même degré de ces *Diezes* & de ces *B-mols*, doivent être augmentées ou diminuées d'un semi-Ton; Par exemple, si nous prenons la Note *Ré* pour *Tonique*, & que nous voulions en conformer le *Ton* à celui d'*Ut*, nous remarquerons que la Note *Fa* fait la *Tierce mineure* de ce *Ré*; ce qui ne se conforme pas à la *Tierce d'Ut* qui est *majeure*; ainsi en ajoutant un *Dieze* à ce *Fa*, l'on rend la *Tierce de Ré majeure*, de même que *Mi* fait la *Tierce majeure d'Ut*, &c. pareillement la *Quarte de Fa* est *Si* ♯; donc il faut ajouter un ♯ à la Note *Si* dans le *Ton de Fa*, pour le conformer à celui d'*Ut*.

Exemple de tous les Tons majeurs transposés, dont la Modulation de l'Octave est conforme à celle de l'Octave d'Ut.

Par des Diezes.

Ton de SOL. de RE. de LA. de MI. de SI. de FA dieze. d'UT dieze.

Par des B-mols.

Ton de FA, de SI ♭ mol. de MI ♭ mol. de LA ♭ mol.

Voilà onze *Tons majeurs*, qui avec celui d'*Ut* en font douze, n'y ayant que douze Nottes Chromatiques dans tout le Systême de l'Octave. Voyez le Premier Livre, Chap. V.

L'on doit sçavoir que l'ordre de la position des *Diezes* se décline ainsi, *Fa, Ut, Sol, Ré, La, Mi, Si*, &c. ce qui nous donne à connoître que lorsqu'il n'y en a qu'un, ce ne peut être que celui de *Fa*; s'il y en a deux, ce sont ceux de *Fa* & d'*Ut*, trois, *Fa, Ut* & *Sol*; &c. en comptant toujours de cinq en cinq en montant depuis le premier *Dieze*, qui est celui de *Fa*, jusqu'au dernier.

Si l'on veut sçavoir combien il faut de *Diezes* pour désigner un certain *Ton majeur*, l'on remarquera que c'est la *Note sensible* du *Ton* qui en détermine la quantité, parce que le dernier *Dieze* se met toujours sur elle; ainsi le *Ton majeur* de *Ré* demande deux *Diezes* devant la Clef, parce que la *Note sensible* de *Ré* est *Ut Dieze*, ne pouvant mettre un *Dieze* sur la ligne d'*Ut*, qu'on n'en mette un autre sur la ligne de *Fa*, où se trouve toujours le premier *Dieze*; par conséquent le *Ton majeur* de *Mi* demande quatre *Diezes*, puisque *Ré Dieze* en est la *Note sensible*, ainsi des autres. Cela se distingue encore en comptant de cinq en cinq depuis le *Ton majeur*, qui ne porte qu'un *Dieze*; & sçachant que c'est celui de *Sol*, on dit,

¹ ² ³ ⁴ ⁵. Diezes.
Sol, Ré, La, Mi, Si, &c.

L'ordre de la position des *B-mols* se décline de quatre en quatre en montant, & en commençant par celui de *Si*, ainsi, *Si, Mi, La, Ré, Sol*, &c. c'est la *quatrième Note* qui en détermine la quantité dans les *Tons majeurs*; Par exemple, la quarte de *Fa* est *Si B-mol*; donc il faut mettre un *B-mol* sur la ligne de *Si* dans le *Ton majeur* de *Fa*, ainsi des autres, en remarquant que les *Tons majeurs* qui se marquent avec des *B-mols* commencent par celui de *Fa*; de sorte qu'en comptant de quatre en quatre, comme on a compté de cinq en cinq pour les *Diezes*, l'on trouvera ce que l'on cherche.

ARTICLE SECOND.

Des Tons mineurs.

L'on prend ordinairement l'Octave de la Note *Ré* pour model de tous les Tons mineurs.

Voyez l'Exemple suivant.



Voicy également douze Tons mineurs, en comptant celui de *Ré*, qui avec celui de *La* se marquent sans *Dieze* ni *B-mol*.

Le premier Ton qui ait un *Dieze* devant la Clef est celui de *Mi*. Pour connoître la quantité des *Diezes* que chaque Ton mineur demande, il faut compter les Tons de cinq en cinq, depuis *Mi*, ainsi,

^{1.} *Mi*, ^{2.} *Si*, ^{3.} *Fa* ✱, ^{4.} *Ut* ✱, &c. Donc le Ton mineur de *Si*, qui est le second doit avoir deux *Diezes*, ainsi des autres; c'est encore la *Seconde Note du Ton* qui détermine cette quantité, parce qu'elle porte le dernier *Dieze*.

Le premier Ton mineur qui ait un *B-mol* devant la Clef est celui de *Sol*; ainsi en comptant de quatre en quatre *Sol*, *Ut*, *Fa*, *Si*, *Mi*, l'on sçaura la quantité des *B-mols* affectez à chacun de ces Tons; la Tierce mineure qui porte le dernier *B-mol*, en détermine aussi la quantité.

Il faut bien avoir présent à l'esprit ces différentes quantitez de *Diezes* & de *B-mols* que chaque Ton majeur ou mineur demande, non seulement pour sçavoir les mettre devant les Clefs, mais encore pour sçavoir les mettre à propos à côté des Notes, ou les ôter, lorsque le Ton peut changer dans la suite d'une Piece; car ce-cy ne sert pas seulement à composer dans un Ton, plutôt que dans un autre, mais encore à distinguer les Tons dans lesquels on passe, & à les faire distinguer aux concertans.

Remarquez qu'en nommant *Ut* la Note tonique de tous les Tons majeurs, la progression de son Octave sera toujours conforme à celle d'*Ut*; & qu'en nommant *Ré* la Note tonique de tous les Tons mineurs, la progression de son Octave sera toujours conforme à celle de *Ré*, tant en montant, qu'en descendant. Les Intervalles & les Accords que l'on doit employer dans un Ton majeur quelconque, ne changeant jamais, non plus que dans les Tons mineurs. Souvenez-vous du changement qu'il faut observer dans quelque Partie que ce soit, lorsqu'elle monte, ou lorsqu'elle descend.

L'on trouvera dans le quatrième Livre, Chap. VI les Octaves de tous les Tons, tant en montant, qu'en descendant, avec leurs *Diezes* & leurs *B-mols*.



CHAPITRE VINGT-TROISIEME.

De la maniere de passer d'un Ton à un autre, ce qui s'appelle encore Moduler.

1°. Toute Note qui porte l'*Accord parfait*, doit être regardée comme *Note tonique*; ainsi l'on peut dire que dans nos premiers Exemples de l'*Accord parfait*, autant de Notes, autant de Tons differens. Ces Exemples doivent aussi nous servir de modele dans la suite de ce Chapitre; car l'on ne peut passer naturellement d'une *Note tonique* à une autre, que par un Intervale consonant; de sorte qu'après avoir commencé la Piece par un certain Ton, l'on peut passer à un autre qui soit une Tierce, une Quarte, une Quinte, ou une Sixte au-dessus ou au-dessous; si-bien que la *Note tonique* par laquelle on a commencé, peut devenir *Mediante*, *Dominante*, *quatrième* ou *sixième Note* de celle du Ton dans lequel on passe, & ainsi d'un Ton à un autre, par enchaînement.

2°. Outre ce que nous venons de dire, la *Note tonique d'un Ton majeur* peut devenir encore quelquefois *septième*, & même *seconde Note*; mais jamais *sensible*; & la *Note tonique d'un Ton mineur*, ne peut devenir que *seconde Note*.

Remarquez icy que la *Septième* dont nous venons de parler, est celle qui se trouve un Ton au-dessous de l'Octave, & non pas celle qui est un *semi-Ton* au-dessous, appelée *Note sensible*, & qui est naturelle à tous les Tons.

3°. Lorsque dans le milieu d'une Piece l'on veut rendre *Note tonique* la *Dominante d'un Ton majeur*, le Ton de cette *Dominante* doit être naturellement *majeur*, quoique l'on puisse le rendre quelquefois *mineur*, mais avec jugement; & le Ton de la *Dominante d'un Ton mineur*, ne peut être que *mineur*.

L'on peut bien transgresser ces Regles, lorsque l'on est capable de juger de ce que l'on fait; mais on doit toujours craindre de s'égarer; & les plus habils ne sont pas exempts de cette crainte.

4°. Par quelque Ton que l'on commence, il est bon de *moduler* dans ce Ton pendant trois ou quatre Mesures au moins, pouvant excéder ce nombre de Mesures autant que le genie & le bon goût le dictent.

5°. Il vaut mieux passer dans le Ton de la *Dominante* de celui par lequel on a commencé, que de passer dans un autre, & pour lors la première *Note tonique* devient *quatrième Note*, ce qui peut se pratiquer par le moyen d'une *Cadence irreguliere*.

6°. D'abord

6°. D'abord que l'on change de *Ton*, il faut en connoître la Note principale, qui est la *Tonique*; cette Note ne pouvant se représenter à nôtre idée que comme un *Ut* ou un *Ré*, elle détermine sur le champ la suite & le progrès de toutes celles qui sont renfermées dans son Octave, & nous donne à connoître les Accords qui doivent y être employez. Ce n'est plus que par le moyen des *Diezes* & des *B-mols* que l'on proportionne les Intervalles de ce *Ton* à ceux que renferment les *Tons d'Ut* & de *Ré*; si je passe du *Ton d'Ut* à celui de *Sol majeure*, je dois ajouter un *Dieze* à la Note *Fa* toutes les fois qu'elle se rencontre dans une Partie quelconque, pour en conformer l'Intervale à celui de la Note *Si* qui est la *sensible* dans le *Ton d'Ut*, de même que *Fa Dieze* l'est dans le *Ton* de *Sol*. Si au contraire je rends mineur ce *Ton* de *Sol*, je ne dois ajouter un *Dieze* à la Note *Fa*, que lorsqu'elle monte, & je dois de plus ajouter un *B-mol* à la Note *Mi* lorsqu'elle descend; celle cy qui est la *sixième Note* du *Ton* de *Sol*, devant se conformer à la *sixième Note* du *Ton* de *Ré*, qui prend le *B-mol* en descendant; pareillement je dois ajouter un *B-mol* à la Note *Si*, pour qu'elle fasse la *Tierce mineure* de ce *Sol*, conformément à la *Tierce* de *Ré*, ainsi des autres.

7°. L'oreille ne reçoit pas agréablement un *Ton* qu'elle entend souvent, il n'y a que celui par lequel on a commencé qu'elle puisse souffrir de temps en temps; mais à l'égard des autres, il n'est pas bon de rentrer incontinent dans celui que l'on vient de quitter; Par exemple, si j'ai commencé par le *Ton d'Ut*, je puis y rentrer après avoir passé dans un autre; mais je ne ferois pas bien de rentrer ensuite dans un autre *Ton* après l'avoir quitté, pour reprendre celui d'*Ut*, ou pour en reprendre un autre; il vaut donc mieux passer dans un nouveau *Ton*, & ainsi de l'un à l'autre avec discrétion, en rentrant insensiblement dans ceux qui approchent le plus de celui par lequel on a commencé, pour pouvoir y finir, de maniere qu'il ne semble pas qu'on l'ait quitté; aussi faut-il *Moduler* dans ce *Ton principal* un peu plus long-temps vers la fin, qu'au commencement, lorsqu'on a passé par plusieurs autres *Tons*.

8°. Il vaut mieux faire passer le *Ton majeur* dans celui de la *sixième Note*, que dans celui de sa *Mediante*, au lieu qu'il vaut mieux faire passer le *Ton mineur* dans celui de sa *Mediante*, que dans celui de la *sixième Note*; mais le moins bon n'est pas défendu pour cela; & souvenez-vous que la *Mediante* & la *sixième Note* d'un *Ton majeur* sont réputées *majeures*, de même qu'elles sont réputées *mineures* dans un *Ton mineur*.

9°. Pour connoître si le *Ton* dans lequel on passe doit être *majeur* ou *mineur*, il faut observer que la *Note tonique* qui suit celle que

l'on quitte, sa Tierce & sa Quinte puissent se former des mêmes Notes comprises dans l'Octave de celle qui a précédé immédiatement, & même encore (excepté que la longueur d'une Piece ne nous oblige à nous écarter un peu) il faut que les *Accords parfaits* des différentes *Notes toniques*, dont on peut se servir dans la suite d'une Piece, puissent être formez des Notes comprises dans l'étendue de l'Octave du *Ton* par lequel on a commencé, sans alterer ces Notes par aucuns nouveaux *Diezes* ni *B-mols*; Par exemple, si je commence par le *Ton d'Ut*, l'on voit que les Notes *Mi, Fa, Sol, La,* & quelquefois *Ré*, leurs Tierces & leurs Quintes se forment des mêmes Notes qui entrent dans la *Modulation* de ce *Ton d'Ut*; ainsi l'on passe indifferemment d'un *Ton majeur* à un *mineur*, & d'un *mineur* à un *majeur*, selon que les Tierces se rencontrent conformes à l'ordre diatonique du *Ton* par lequel on a commencé, ou du moins de celui que l'on quitte. Si après le *Ton majeur d'Ut* je passe à celui de *La*, ce dernier sera *mineur*, puisque la Note *Ut* en fait la *Tierce mineur*, ainsi des autres. Pour suivre cette Regle dans les *Tons mineurs*, il ne faut avoir égard à la *Modulation* de leur Octave qu'en descendant, où la *Note sensible* quitte son *Dieze* & devient naturelle; c'est pour cette raison que l'on peut en faire autant dans les *Tons majeurs*, en ajoutant un *B-mol* à la *Note sensible*; car lorsque nous avons dit que la *Note tonique* pouvoit devenir *Seconde*, ce n'est qu'autant qu'il doit se trouver toujours l'Intervale d'un *Ton* entre la *Note tonique* & sa *Seconde*, ayant déjà fait mention de cette dernière *Modulation* dans l'Article second.

10°. Il faut faire en sorte de passer insensiblement d'un *Ton* à un autre, de sorte que l'oreille ne s'en apperçoive presque pas; en quoi l'on réussira, si l'on suit l'ordre que nous venons de prescrire.

11°. En passant d'un *Ton* à un autre, il faut que la dernière Note du *Ton* que l'on quitte porte toujours un *Accord consonant*; de sorte que cette dernière Note ne pourra être que la *Tonique*, la *Mediante*, ou la *Dominante*, ou quelquefois même la *sixième Note* qui peut porter l'*Accord de Sixte*; quoiqu'il ne faille s'attacher d'abord qu'à passer d'une *Note tonique* à sa *Dominante*; & cette *Dominante* devenant *Note tonique*, l'on prend après elle les routes prescrites dans l'Exemple suivant, en *Modulant* pendant quelques Mesures dans le *Ton* de chacune de ces Notes, sur lesquelles nous faisons passer la Basse.

E X E M P L E.

Pré. 2de. Pré. 2de.

The musical notation consists of two systems of bass clef staves. The first system has two staves: the top staff contains notes G, A, B, C, D, E, F, G, and the bottom staff contains notes G, A, B, C, D, E, F, G. Above the first staff, there are markings: 'Pré.' above the first measure, '2de.' above the second measure, and a 'B' with a horizontal line through it above the third measure. The second system also has two staves: the top staff contains notes G, A, B, C, D, E, F, G, and the bottom staff contains notes G, A, B, C, D, E, F, G. Above the first staff, there are markings: 'Pré.' above the first measure, '2de.' above the second measure, and a 'B' with a horizontal line through it above the third measure. The notation is in a simple, clear style typical of 18th-century music theory texts.

L'on peut faire commencer la Basse par la première ou par la seconde Mesure, en se ressouvenant qu'il ne faut pas s'arrêter si long-temps dans le *Ton* de la Note qui suit celle par où l'on commence que dans celui de cette Note qui commence, & encore moins dans les autres, ne passant quelquefois que sur une, deux, trois ou quatre Notes de l'un de ces derniers *Tons*, pour passer à un autre, ce qui dépend plus du goût que des Regles.

CHAPITRE VINGT-QUATRIÈME.

Suite des Regles contenues dans le Chapitre précédent.

C'Est d'abord par le moyen des *Cadences* que l'on apprend à changer de Ton ; ces *Cadences* introduisent un certain repos dans la suite d'une Piece, après lequel on passe dans le Ton que l'on veut, en faisant entendre une autre *Cadence* dans ce dernier Ton, ainsi par enchaînement ; car l'on est libre de passer à tel Accord que l'on veut après le *Parfait* qui termine toutes les *Cadences*.

L'on fait repeter quelquefois la *Note tonique* sur laquelle on a fait une *Cadence*, en donnant à cette Note repetée un Accord convenable au Ton dans lequel on veut entrer.

En donnant un Accord de *septième* ou de *sixte-quarte* à cette Note repetée, on la rend *Dominante*, A.

En luy donnant l'Accord du *tri-ton* ou de la *grande Sixte*, on la rend *quatrième Note*, B.

En luy donnant l'Accord de la *sixte*, on la rend *Mediante*, C, ou *sixième Note* en montant sur la *Note sensible*, D.

En luy donnant l'Accord de la *petite Sixte*, on la rend *sixième Note* en descendant sur la *Dominante tonique*, F, & quelquefois *seconde Note*, G.

L'on peut encore faire monter d'un semi-Ton cette *Note tonique*, au lieu de la repeter, en donnant l'Accord de la *fausse-Quinte* à cette Note montée, qui devient pour lors la *sensible*, H.

Lorsque la *Note tonique* porte la *Tierce majeure*, elle peut devenir *Dominante* sans rien changer, J.

Tournez pour l'Exemple suivant.



E X E M P L E.

4 7 B6 B 6 B 6 7 7 H B
 Ton d'Ut. G. de Sol. de Ré. de Fa. d'Ut. de Ré. de La.

B B 7 7 6 6 6 B
 d'Ut. de Sol. de Fa. d'Ut. de Sol. de Si de Fa.

T 6-6 4-7 C 7 J J 6
 de Fa ou d'Ut d'Ut. de La. de Ré de Sol. d'Ut.

F 7 G A G A B 6 4 7
 de Mi. de Ré. a'Ut. de Fa. d'Ut.

L'on peut donner simplement l'*Accord parfait* à toutes les Notes chiffrées ainsi, (6) audeffus desquelles il y a un B, parce que la *Cadence irreguliere* qui y fait entendre une *Mediante*, peut devenir *sixième Note*, de même qu'une *sixième Note* peut devenir *Mediante*, comme on a pû le remarquer en partie, dans l'Exemple précédent, à l'endroit marqué d'un T.

E X E M P L E.

6 4-7 6 5 4-7
 S. T.

La Note *La*, qui est *sixième d'Ut*, devient *Mediante* du Ton de *Fa*, S.

La Note *La*, qui est *Mediante* de *Fa*, devient *sixième d'Ut T*, sans que l'Accord change de part ni d'autre ; cette Note qui peut être indifferemment *Mediante* ou *sixième Note*, se trouvant toujours entre deux Tons qui sont éloignez l'un de l'autre d'une *Quinte*, & qu'elle partage en deux *Tierces*, comme entre *Fa* & *Ut*, où *La*, tient le milieu.

L'on peut encore changer de *Ton* par le moyen des 7, 7 & 6, 2, 4 ♯, (5,) & ♯ ; de sorte qu'ayant fait passer une ou plusieurs Notes d'une Basse sous ces fortes d'Accords, il n'y a qu'à y faire rencontrer un Intervale de *Tri-Ton* ou de *fausse-Quinte*, pour déterminer le Ton dans lequel on voudra entrer, en remarquant que ce *Tri-Ton* ou cette *fausse-Quinte* doivent être formez de la *Tierce majeure* & de la *Septième* d'une *Dominante tonique*.

E X E M P L E.

Ton d'Ut. de Sol. d'Ut. de Sol. de Ré.

BASSE-CONTINUE.

de La. de Sol. de Fa. de Ré.

BASSE-FONDA M E N T A L E.

de La. de Sol. de Fa. de Ré.

de La de Ré. d'Ut.

Remarquez qu'il faut que la Dissonance par laquelle on entre dans un autre *Ton*, soit toujours préparée par une Consonance de l'Accord où finit le *Ton* que l'on quitte.

Cecy doit vous servir à composer une Basse, conformément aux Accords que vous voulez y employer ; mais nous allons tourner la chose d'une autre maniere, en laissant la liberté de composer une Basse à son gré, dont la progression nous fera connoître les Accords qu'elle doit porter.

CHAPITRE VINGT-CINQUIÈME.

Comment on peut connoître les Accords qu'il faut donner aux Nottes d'une Basse dans une progression quelconque.

ARTICLE PREMIER.

Premierement, il faut s'attacher à toutes les *Cadences* & à tout ce qui a rapport à une conclusion de Chant, les Commencans ne pouvant gueres se dispenser d'en faire entrer à tout moment dans leur Basse, sur tout lorsqu'ils veulent changer de *Ton*, ce qui n'est pas difficile à remarquer ; parce que ces conclusions se font toujours sur le premier Temps d'une Mesure ; & si peu que l'on ait le goût formé, on les sent d'abord ; de sorte que ces Nottes qui se trouvent dans le premier Temps d'une Mesure sur lesquelles le Chant se repose en quelque façon, doivent porter toujours l'Accord parfait, ce qui les fait regarder comme *Nottes toniques*.

2^o. Si après une *Notte tonique* la Basse procede par des Intervalles Consonans, l'on peut donner un *Accord parfait* à chaque Note de cette Basse, jusqu'à celle qui est suivie d'un Intervale diatonique, à l'exception de la Note qui se trouve une Tierce au-dessus ou au-dessous d'une autre qui porte l'Accord parfait, cette premiere Note pouvant porter, en ce cas, l'Accord de *Sixte*, aussi-bien & même plutôt que le *parfait* ; ou au contraire, si l'on reconnoît que la Note premiere doit porter l'Accord parfait, pour lors celle qui se trouve ensuite une Tierce au-dessus ou au-dessous, doit porter l'Accord de *Sixte*, pourvû qu'après cette derniere Note, il n'en suivent pas une autre en progression consonante ; parce que cette progression demande naturellement l'Accord parfait ou celui de la *Septième* sur chaque Note, ce qui s'éclaircira par la suite.

Au reste, la Note, qui, dans le cas que nous venons de dire, peut porter l'Accord de *Sixte*, est toujours ou *Médiate* ou *sixième*

Notte, bien que l'on puisse donner simplement l'*Accord parfait* à chacune de ces *Nottes*, lorsque l'on craint de se tromper.

E X E M P L E.

The image shows two staves of musical notation. The top staff contains a sequence of notes with fingerings: 6, 4*, 6, 4*, 6, 4*, 6, 4*, 6, 4*, 6, 4*. The bottom staff contains notes with fingerings: 7, 6, 7, 6, 7, 6, 7, 6, 7, 6, 7, 6. Below the bottom staff, there are labels: '6me Note. G', 'do Note. H', and '7'.

Etant dans le *Ton d'Ut*, nous voyons que la *Notte* qui est une Tierce au-dessus de cet *Ut* & au-dessous de la *Dominante* qui suit, doit porter l'*Accord* de Sixte. A.

B. La *Notte* qui est une Tierce au-dessus de la *Dominante*, ou une Sixte au-dessous, ce qui est la même chose, pourroit porter l'*Accord* de Sixte; mais l'on sçait déjà que celui de la *fausse-Quinte* luy convient mieux, parce que cette *Notte* est la *sensible* du *Ton d'Ut*, que l'on n'a pas encore quitté, & qui subsiste toujours jusqu'à C. D'ailleurs la différence de l'*Accord* de Sixte à celui de la *fausse-Quinte* ne consiste que dans la *fausse-Quinte* ajoutée à cet *Accord* de sixte; de même que la différence d'un *Accord parfait* à celui de la *septième* ne consiste que dans la *Septième* ajoutée à cet *Accord parfait*, ayant pû l'ajouter à la *Dominante* qui précède immédiatement cette *Notte*, qui porte l'*Accord* de *fausse-Quinte*; ce qui est conforme à ce que nous avons dit au Chap. XII.

Nous trouvons quatre *Nottes* qui montent consécutivement de Tierce depuis la *Notte tonique*, dont la *Mediante* porte l'*Accord* de sixte, & dont la *Dominante* porte celui de *Sixte-quarte*, C, plutôt que le *parfait*; parce que le B-mol qui paroît sur la *Notte Si*, détermine un autre *Ton*, qui se connoît dans la progression de la Basse, par l'*Intervale* de *fausse-Quinte* que forme cette *Notte Si B-mol* avec celle de *Mi* qui la suit; Donc ce *Mi* qui fait le Son grave de la *fausse-Quinte* devient *Notte sensible*, & par conséquent l'*Accord* de la *Notte Si B-mol* doit se conformer au *Ton* que la *Notte sensible* nous prépare; puisque ce *Si B-mol* n'est pas compris dans le *Ton d'Ut*, que l'on quitte pour lors, & la *Dominante* de cet *Ut* conforme en même-

temps son Accord à celui qui doit suivre ; de sorte que sans sortir du Ton d'*Ut* , elle porte l'Accord de *sixte-quarte* , qui compose celui du *Tri-Ton* de la Note *Si B mol* ; car si cette *Dominante* eût porté l'Accord parfait , il auroit fallu absolument que la Tierce en eût été mineure , pour éviter ce qu'on appelle , une *fausse Relation* ; cette *fausse Relation* consistant à ne faire entendre jamais de suite dans deux Parties différentes , deux Notes , dont le nom ne change que par rapport à un *Dieze* ou à un *B.mol* qu'on y ajoute , c'est-à-dire , qu'ayant fait entendre dans une Partie la Note *Si* qui fait la *Tierce majeure* de *Sol* , je ne puis faire entendre dans une autre Partie la même Note *Si* avec un *Dieze* , ou avec un *B.mol* ; nous en parlerons plus amplement ailleurs. Lorsque nous donnons donc l'Accord de *sixte-quarte* à la Note *C* , ce n'est que pour conformer davantage l'Harmonie de cet Accord à celle de l'Accord qui doit suivre ; car on auroit pû donner l'Accord parfait de *Tierce mineure* à cette même Note *C* , l'on auroit pû même luy donner un Accord de *petite Sixte* & un de *fausse-Quinte* à la Note qui l'a précède immédiatement ; parce qu'il se trouve un Intervale de *fausse-Quinte* entre ce *Mi* & *Si B mol* qui suit ; de sorte que dès qu'un pareil Intervale paroît dans la Basse , il détermine absolument le Ton , le Son grave de cette *fausse-Quinte* étant toujours (comme nous l'avons dit) la Note sensible ; & ce que nous disons de la *fausse-Quinte* , doit s'entendre aussi du *Tri-Ton* , dont le Son aigu est pour lors Note sensible. Cependant si la Basse procedoit de *Quarte* en montant , ou de *Quinte* en descendant , après un pareil Intervale de *fausse-Quinte* ou de *Tri-Ton* , il pourroit bien ne se trouver plus-là de Note sensible , en ce que chacune de ces Notes de la Basse pourroit être regardée pour lors comme des *Dominantes* , qui vont chercher la Dominante tonique , dont celles qui forment un Intervale de *fausse-Quinte* ou de *Tri-Ton* sont suivies immédiatement , comme on le voit aux Notes *G. H. J.* mais cela ne peut avoir lieu qu'entre la *seconde* & la *sixième* Note des Tons mineurs , qui forment entre-elles ces Intervalles de *fausse-Quinte* , ou de *Quarte Dieze*.

Selon nôtre Regle précédente , la Note *D* , devroit porter l'Accord de *sixte* ; mais comme la *Sixte* ne pourroit y être que mineure , conformément au Ton de la Note qui précède & qui suit. Nous remarquons que le *Si* quitte son *B.mol* immédiatement après ; & comme il faut se conformer toujours à ce qui suit , plutôt qu'à ce qui précède , il vaut mieux donner l'Accord parfait à cette Note *D* , pour éviter la *fausse Relation* avec ce qui suit , en se conformant en même-temps à nôtre Regle de la progression consonante de la Basse.

La Note *F* , porte l'Accord de la *fausse-Quinte* , pour les raisons que

que nous venons d'alleguer, puisque l'Intervale de *fausse-Quinte* se trouve entre-elle & la Note qui la précède. Souvenez-vous bien que dans un changement de *Ton*, il faut conformer l'Harmonie de nos Accords au *Ton* qui suit, préférablement à celui que l'on quitte, sur tout lorsqu'une Note peut porter deux Accords, dont le choix nous est indifférent en ce cas.

ARTICLE SECOND.

Des Cadences imparfaites.

Outre la progression naturelle à la Basse dans les *Cadences parfaites*, il s'en trouve qui y ont du rapport, & que l'on appelle *Cadences imparfaites*. (Voyez le Second Liv. Chap. VIII.)

Nous disons que les *Cadences imparfaites* ont du rapport à la *parfaite*, non dans la progression de la Basse, mais dans la conformité de l'Harmonie; & pour le connoître, il n'y a qu'à disposer ensemble tous les Sons qui composent la *Cadence parfaite*, & prendre à part la progression de chaque Partie, dont on pourra former celle de la Basse; les Accords n'y étant différens que dans leur différente disposition.

E X E M P L E.

Lorsque l'on veut entendre toutes ces Parties ensemble, il faut en retrancher les parties A. & C. qui ont trop de conformité avec la plus haute, la Note qui y *saute* la *Dissonance mineure* n'aimant pas sa réplique dans cette occasion; mais on peut entendre ces Parties A. & C. en retranchant la plus haute, ne les ayant mises ensemble que pour en faire distinguer les différentes progressions, où l'on voit que les Parties qui font dissonance ont leur progression fixe, & que les autres peuvent monter ou descendre; car la Note de la Basse-fondamentale, qui se trouve dans les trois plus basses Parties, peut rester sur le même degré, ou descendre de Tierce, de même qu'elle descend naturellement de *Quinte*, en remarquant que l'on retranche ordinairement la *Septième* de son Accord, lorsqu'elle descend de Tierce A, parce qu'il s'y entend une espèce de deux *Octaves* consécutives, quoique cela puisse se souffrir, absolument parlant, sur tout à quatre Parties.

L'on trouve la progression de toutes ces Parties, déterminée dans l'Exemple de l'Octave, Chap. XI. avec les mêmes Accords qu'elles portent icy ; pour s'en assurer encore mieux , il n'y a qu'à faire servir de Basse, telle Partie que l'on voudra, en évitant de mettre au-dessus des autres, les deux Parties les plus basses, le reste faisant ensemble un bon effet de quelque façon qu'il soit disposé ; & les Accords chiffrés dans une Partie, se trouveront contenus dans les autres.

L'on a pû s'appercevoir de ces sortes de *Cadences imparfaites* dans la plupart des Exemples précédens ; mais les Nottes qui les terminent ne se trouvent pas toujours dans le premier Temps de la Mesure, parce qu'elles ont lieu dans une progression diatonique, qui ne peut déterminer une conclusion parfaite.

ARTICLE TROISIEME.

Comment on peut distinguer le Ton dans lequel les Progressions de Cadences imparfaites ont lieu.

Il est certain qu'une Progression diatonique nous conduit à plusieurs *Tons* differens ; mais pour distinguer le *Ton* où cette progression nous conduit, il y a plusieurs choses à remarquer.

1°. La *Notte sensible* doit nous déterminer d'abord ; & voicy comment on peut la distinguer dans la Basse.

Connoissant le *Ton* par lequel on commence, on en connoît en même-Temps la *Notte sensible*, & l'on sçait que ce *Ton* ne peut rouler que sur de certaines Nottes comprises dans l'étendue de son Octave, conformément au *Ton majeur d'Ut*, ou au *Ton mineur de Ré*. Si l'une de ces Nottes est alterée d'un *Dieze* ou d'un *B-mol*, il est certain que le *Ton* change.

Le premier nouveau *Dieze* que l'on trouve, marque certainement une *Notte sensible* ; & si l'on en trouve deux ou trois de suite, c'est toujours le dernier qui doit être pris pour *Notte sensible* : Donc le *Dieze* mis à côté de la *Notte Fa*, rend cette *Notte sensible*, & même dénote en même-temps le *Ton* de *Sol*. Si avec ce *Dieze* de *Fa*, j'en trouve un à côté de *Sol* ; *Fa Dieze* n'est plus *Notte sensible*, c'est *Sol Dieze* qui me dénote en même-temps le *Ton* de *La* ; ainsi en comptant selon l'ordre de la position des *Diezes Fa, Ut, Sol, Ré, La,* &c. on ne peut se tromper ; & quelques *B-mols* qui se trouvent mêlez parmi ces *Diezes*, l'on n'y doit faire aucune attention ; mais s'il ne se trouve point de *Dieze*, pour lors le *B-mol* nous marque un nouveau *Ton* ; & la *Notte sensible* doit être toujours prise sur la *Notte*

à laquelle il faudroit donner un autre *B mol*, supposé qu'il fallut en ajouter un ; Par exemple, s'il y a un *B-mol* à côté de la Note *Si*, & qu'il ne se trouve point de *Dieze*, la Note *Mi*, qui est celle où l'on pourroit ajouter le nouveau *B-mol*, sera la *sensible* ; pareillement si la Note *Mi* porte un *B-mol*, la Note *La* sera la *sensible* ; ainsi en comptant selon l'ordre des *B-mols*, *Si*, *Mi*, *La*, *Ré*, &c. celle de ces Notes qui n'a point de *B-mol*, & qui suit immédiatement celle qui en a un, est toujours la *sensible*, en se souvenant de ce que nous avons dit à l'Article Premier, que les Intervalles de *fausse-Quinte* ou de *Tri-Ton* nous en faisoient encore appercevoir dans la progression de la Basse ; car la Note qui pourroit porter le *B-mol* ajouté, fait justement le *Tri-Ton* au-dessus, ou la *fausse-Quinte* au-dessous de celle qui a le dernier *B-mol*. Pour ne point se tromper en ceci, il ne faut jamais se servir du *B-quarre*.

2°. Comme la Basse ne va pas toujours sur la *Note sensible*, & que le *Ton* peut changer, sans que l'on puisse s'en appercevoir par cet endroit, pouvant se trouver même très-souvent dans la Basse, un Intervalle de *fausse-Quinte* ou de *Tri-Ton*, qui seroit formé de la *seconde Note* d'un *Ton mineur* à la *sixième Note*, ou plutôt de celle-cy à l'autre, pourvu qu'il n'y ait point de *Dieze*, car celui-cy nous détermine toujours ; Il faut remarquer d'abord si le *Ton* que ces Intervalles, ou quelqu'autres Signes peuvent nous marquer, le rapport qu'il doit avoir avec celui que l'on quitte ; & si après le repos qui est déterminé, en quelque façon, dans une progression diatonique, il ne suit pas une Note qui ait plus de rapport à un *Ton* qu'à un autre, sur tout, lorsqu'après la dernière Note en progression diatonique, il en suit une autre en progression consonante, qui conduit souvent à quelques *Cadences finales*, où pour lors le *Ton* est déterminé.



E X E M P L E.

Notte sensibile de *La*. Notte sensibile de *Re*.

Ton de *La*. Notte sensibile de *Sol*. Notte sensibile de *Si*.

Notte sensibile de *Fa*. Notte sensibile de *Re*.

Notte sensibile de *Sol*. Notte sensibile de *Fa*.

Notte sensibile de *Ut*. M. Ton de *Fa*. Notte sensibile de *Ut*.

Après la première *Notte sensible* qui est facile à remarquer, l'on voit que depuis la *Notte A*, il y a une progression diatonique interrompue à la *Notte B*, où il faut suivre la Règle des Septièmes; & cette interruption qui nous conduit à une *Cadence* sur la *Notte Ut*, nous oblige de conformer à son *Ton*, les *Nottes* en progression diatonique depuis la *Dominante* de *La*, après laquelle il ne paroît rien qui puisse nous entretenir dans ce *Ton* de *La*; ce qui fait que nous avons donné l'Accord de *Sixte-quarte* à la *Dominante* répétée, pour unir davantage son Harmonie à celles des Accords qui doivent suivre: Qui plus est, le *Sol* qui devient naturel à *B*, nous donne à connoître qu'il n'est plus *Notte sensible*; & ne trouvant ni *Dieze* ni *B-mol* jusqu'à la *Cadence d'Ut*, nous voyons clairement que le *Ton*

fond de l'Accord change, & qu'elle va se sauver d'abord après, en descendant sur la *Sixte Dieze* de la Note voisine, où la progression diatonique nous oblige de conformer nôtre Harmonie au Ton que la *Note sensible* suivante nous prescrit.

Comme nous n'avons point encore parlé de l'Accord de la *Seconde superflue* que porte la Note G, l'on peut ne pas y faire attention à présent.

La Note H, devient *sensible*; tant par rapport à la progression d'un semi-Ton entre-elle & la Note qui la suit dans l'autre Mesure, que parce que l'Accord de *fausse-Quinte* qu'elle porte pour lors, est le même que celui de la Septième que doit porter la Note qui la suit immédiatement; puisque cette Note suivante monte de *Quarte*, outre qu'il ne paroît plus de *Diezes*, & que le *B-mol* reste sur *Si*; donc *Mi* est *Note sensible*. Ensuite les *B-mols* & les *Diezes* s'évanouissant, il n'y a point d'autre *Note sensible* que *Si*, où pour lors le Ton d'*Ut* est déterminé, étant obligé de donner aux Notes de son Ton les Accords qui leurs sont prescrits; ainsi jusqu'à la conclusion, quoique la progression de *Quarte* en montant, M, nous oblige de donner un Accord de Septième à la Note *Ut*, & d'en donner un *parfait* à la Note *Fa*, puisque cette Note est encore suivie d'un Intervale consonant; de sorte que l'*Accord parfait* qui rend toujours *Tonique* la Note où il se fait, nous donne encore la Note *Fa* pour telle; mais le *B-mol* de *Si* qui doit regner dans ce Ton, disparaissant à l'instant, & ne se trouvant plus de *Diezes* ni de *B-mols*, la Note *Si* redevient *Note sensible*, n'ayant interrompu le Ton d'*Ut* pour un moment, qu'à cause de la diversité; parce que cela a pû se faire, conformément à la progression consonante de la Basse.

Pour finir sur ce sujet, nous dirons que les Progressions consonantes doivent absolument nous déterminer, & que les Diatoniques doivent se rapporter aux consonantes qui les suivent, plutôt qu'à celles qui les précèdent. Si la *Note sensible* ne peut se distinguer, il se trouve une certaine suite d'Accords dans une progression diatonique depuis le dernier Accord consonant, & que la dernière Note en progression consonante aura dû porter, que nous ne devons point abandonner, selon qu'elle nous est prescrite dans l'Octave du Chap. XI. Si la Basse monte d'un semi-Ton, ce qui peut faire prendre la première Note de cette progression pour *sensible*, il faut voir s'il ne suit pas quelques *Diezes*, ou s'il n'y a pas quelques Notes qui quittent leurs *B-mols*, parce que la *Note sensible* est plutôt déterminée par-là, que par une progression en montant d'un semi-Ton, qui peut se faire dans les Tons majeurs d'une *Mediante* à la *quatrième*

Notte, & dans les Tons mineurs d'une seconde Notte à la Mediante, ou d'une Dominante à la sixième Notte, cette sixième Notte descendant néanmoins incontinent après; ainsi dans ces sortes d'occasions, il se trouve une progression consonante, un Dieze ou un B-mol, ou une certaine fuite d'Accords qui doivent absolument nous déterminer.

Si-tôt qu'après une Progression diatonique, il en suit une Consonante, la Notte qui finit la progression diatonique & qui commence la consonante, doit porter l'Accord parfait, ou celui de Sixte; si elle doit porter l'Accord parfait, sa Notte sensible l'aura précédée en montant d'un semi-Ton, ou bien ce sera la Dominante qui aura été précédée en montant d'un Ton; si c'est la Mediante, elle sera précédée dans le Ton mineur en montant d'un semi-Ton, & dans le majeur en montant d'un Ton; si au contraire ces Nottes sont précédées en descendant, la Tonique le fera toujours d'un Ton, la Dominante ne le fera que d'un semi-Ton dans les Tons mineurs, & d'un Ton dans les majeurs. Or, il est impossible que cette différente progression dans differens Tons, ne vous fasse connoître quelque chose, vû que l'on sçait déjà le rapport que doit avoir un Ton avec celui que l'on quitte; sa différence du majeur au mineur se puisant dans sa Tierce & sa Quinte, qui doivent être formées des Nottes comprises dans le Ton que l'on quitte. Il est presque impossible d'ailleurs qu'il ne paroisse une Notte sensible avant ou après, & que la progression consonante qui suit ne nous conduisent à une certaine conclusion, qui ne puisse nous déterminer; car il faut bien remarquer que toutes les conclusions sont déterminées dans les progressions de Quarte ou de Quinte; excepté qu'après l'une de ces progressions, il n'en suive une diatonique de deux ou de trois Nottes, soit en montant, soit en descendant, sur la dernière, desquelles le Chant se repose par rapport à une nouvelle progression consonante, ou disjointe qui recommence.

E X E M P L E.

The musical example consists of two staves. The top staff shows a sequence of chords: A (6), B (6), C (5), C (7), D (6), F (6), and G (6). The bottom staff shows a sequence of chords: H (6), H (6), H (6), H (4), H (7), and H (6). Fingerings are indicated by numbers 4, 5, 6, 7, and asterisks (*). The notation includes stems, beams, and slurs.

Quoique la Basse descende de Quinte à A, je ne dois point faire

une Septième sur la première Note, parce que la seconde Note ne doit porter ni le *parfait* ni celui de la *Septième*, puisque je suis déterminé par la progression diatonique qui suit, où le Chant se repose.

Le Chant qui se repose sur la troisième Note après B, m'oblige de conformer à son *Ton* la Note B; donc celle qui la précède ne doit porter que l'Accord déterminé par ce *Ton*, & non pas celui que demande la progression consonante, parce que la Note B, ne doit pas porter l'Accord *parfait*, ni celui de Septième.

Je conforme l'Accord de la seconde Note C, au *Ton* de la Note qui suit, où le Chant se repose; & je donne un Accord de *Septième* à cette Note C, avant celui de la *petite Sixte* qui luy convient; parce que cette Septième se trouve *préparée* dans l'Accord précédent, & qu'elle se *sauve* agréablement sur la Sixte de cette même Note; nous en parlerons encore au Chap. suivant.

J'observe la Règle prescrite aux Notes qui procedent par Tierces à D, & à F; & pour s'assurer encore davantage du choix que l'on doit faire des Accords en ce cas, remarquez que les Notes qui frappent dans le premier Temps doivent porter l'Accord *parfait*, plutôt que celles qui frappent dans le dernier, auxquelles l'Accord de Sixte convient pour lors; bien que l'on puisse donner l'Accord *parfait* à chacune de ces Notes, comme nous l'avons fait à G.

La conclusion que l'Intervale consonant me fait sentir à la fin, m'oblige de conformer à ce *Ton* les Accords de toutes les Notes précédentes en progression diatonique, depuis H.

ARTICLE QUATRIÈME.

Comment on peut distinguer dans une progression diatonique si le Chant va se reposer sur la Note tonique, ou sur la Dominante.

Pour distinguer dans une progression diatonique si le Chant va se reposer sur une *Note tonique* ou sur une *Dominante*, il n'y a qu'à se mettre dans l'esprit, que pour aller d'une *Note tonique* à sa *Dominante*, la Basse monte de Quinte ou descend de Quarte; & que pour aller d'une *Dominante* à sa *Note tonique* la Basse monte de Quarte ou descend de Quinte. Or, si la progression diatonique excède cette étendue, la *Note sensible* paroîtra pour lors dans la Basse ou non; si elle paroît, elle déclare en même-temps la *Note tonique*; sinon, vous êtes certain que le Chant va se reposer sur la *Dominante*.

EXEMPLE.

E X E M P L E.

Progressions qui conduisent à la *Dominante*, où la *Notte sensible* ne paroît point. Progressions qui conduisent à la *Notte tonique*, où paroît la *Notte sensible*.

La Basse qui monte d'un Ton à A, vous fait reconnoître la *Dominante*, & la *Notte tonique* à B, où elle ne monte que d'un semi-Ton.

De plus, par quelque *Notte du Ton* que commence une Progression diatonique, l'Intervale consonant qui s'est trouvé entre cette *Notte* & celle qui la précède, le repos qui suit immédiatement, les Tons & semi-Tons qui se rencontrent dans cette progression diatonique, & l'interruption de cette dernière progression par une consonante, ou disjoints, doivent infailliblement vous faire reconnoître le lieu qu'occupe cette *Notte* dans le *Ton* où vous êtes, ou dans celui que vous pouvez luy subroger. Il est vrai, que l'Intervale consonant qui précède le Diatonique, détermine moins que celui qui suit ce diatonique, comme le prouve le dernier Exemple de l'Article précédent; mais d'ailleurs les Tons & les semi-Tons qui composent chaque Intervale d'une progression diatonique, suffisent seuls pour vous mettre au fait. Il est donc à propos de bien remarquer le lieu qu'occupent dans chaque *Mode* les semi-Tons, tant en montant qu'en descendant, & de se souvenir que la progression diatonique ne s'interrompt ordinairement qu'après une *Notte tonique*, une *Modiante*, ou une *Dominante*; & quand même cela seroit autrement, comme il arrive quelquefois que cette interruption se fait après toute autre *Notte*, la progression consonante qui suit, ne détermine-t-elle pas; & les Regles prescrites sur ce sujet, ne suffisent-elles pas pour ne pouvoir s'y tromper? L'on sçait ce que demande une progression de Tierce, de Quarte, ou de Quinte, tant en montant qu'en descendant, & la représentation d'un même Accord qui se fait souvent dans deux *Nottes* par Tierces consécutives ou autrement, selon la progression qui suit; en un mot, si l'on fait un peu d'attention sur tout ce que nous avons dit à cet égard; si l'on s'attache à la *Modulation*, qui doit être toujours nôtre premier objet; si l'on remarque le rapport des Accords avec la progression de la Basse; si l'on confronte le tout avec une Basse-fondamentale, & si l'on prend garde à la *Notte sensible*, qui est d'un grand secours

par tout où elle a lieu , il est difficile de pouvoir se tromper , puisque dès que vous avez reconnu l'Accord que doit porter une certaine Note , il n'y a qu'à suivre l'ordre de l'Octave depuis cette Note jusqu'à celle où la progression diatonique s'interrompt ; (Voyez le Chapitre XI.) la variété d'Harmonie qu'on peut y introduire d'ailleurs , s'apprendra par la suite.

CHAPITRE VINGT-SIXIÈME.

De la maniere de pratiquer la Septième sur toutes les Notes d'un Ton en Progression diatonique.

IL n'y a que la *Note tonique* qui doit paroître toujours avec l'*Accord parfait*, au lieu que celui de la *Septième* peut être approprié à toutes les autres Notes, avec cette différence, que dans une progression de *Quarte* en montant sur un *Accord parfait* ou de *Septième*, toutes les Notes doivent être regardées comme *Dominantes*, & peuvent porter, en ce cas, l'Accord de la *Septième*; mais dans une progression diatonique, il faut que la Note qui porte cet Accord de *Septième*, puisse se partager en deux Temps, ou qu'elle soit répétée deux fois (ce qui est à peu près la même chose) pour que dans son second Temps elle puisse porter l'Accord de *Sixte* qui luy convient, selon la Note qui la suit; & pour lors la *Septième* doit être toujours *préparée*, excepté la première qui peut ne pas l'être, selon la progression de la Basse.

E X E M P L E.

The musical example shows a diatonic progression of notes on a single staff. The notes are G, A, B, C, D, E, F, G. Above the staff, figured bass figures are written: 7 6 4 7, 6 7 8 6, 4 7, 6 7 6 4 7. Below the staff, the figures 7 6 7 6, 7 6 7 6, 7 6 7 6 are written. The progression is marked with A, B, and C.

A, B. J'aurois pû conformer les Accords de ces Notes en progression diatonique au *Ton* qui nous est déclaré par la conclusion qui suit; mais l'on peut aussi continuer dans le *Ton* qui a précédé, dont la *Note tonique* B, prend dans son second Temps, l'Accord qui convient au *Ton* qui suit.

La Note C, devrait porter naturellement l'Accord de la *grande Sixte*, qui peut être entendu après celui de la *Septième* que nous luy donnons; mais au lieu de sauver cette *Septième* sur la *Sixte*

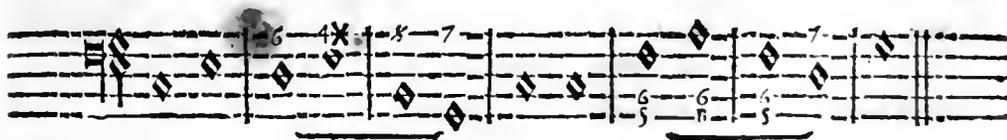
de la même Note, nous la *sauvons* sur la Quarte de la Note qui suit immédiatement, parce que l'Accord de *petite Sixte* que porte cette dernière Note, & celui de la *grande Sixte* que doit porter la Note C, ne font qu'un même Accord dans le fond. De-là vient que lorsqu'on entend une Dissonance, on ne doit pas la quitter qu'elle ne puisse être *sauvée*; & comme la Note de la Basse, sur laquelle cette Dissonance devoit être *sauvée* naturellement, ne paroît pas toujours, il faut voir si la Note qui suit dans cette Basse ne pourroit pas porter un Accord composé des mêmes Sons, qui devoient former l'Accord dont la Dissonance devoit être *sauvée*, ce qui va être expliqué.

CHAPITRE VINGT-SEPTIÈME.

Comment la même Dissonance peut avoir lieu dans plusieurs Accords consecutifs sur des Notes différentes; Et comment elle peut être sauvée sur des Notes qui nous paroissent étrangères.

IL faut remarquer que l'Accord de la Septième est composé de quatre Notes différentes, qui peuvent précéder la même Note, & que ces Notes peuvent être arrangées consécutivement dans la Basse; de sorte qu'elles porteront chacune un Accord différent en apparence, & qui sera toujours le même dans le fond, comme il est spécifié au Chap. XII; si-bien qu'ayant entendu une certaine Dissonance dans un Accord, qui ne peut être *sauvée* dans l'Accord suivant, il faut voir si cette même Dissonance ne peut pas servir à l'Accord de la Note suivante, & ainsi jusqu'à ce que l'on voye qu'elle peut être *sauvée*.

E X E M P L E.



La différence des Exemples A, & B, consiste en ce que la *Dissonance majeure* se trouve dans le premier, & que la *mineure* est seule dans l'autre. Dans l'Accord de la *petite Sixte*, A, qui est naturel à la *seconde Note*, il se trouve une Dissonance entre la Tierce & la Quarte, qui doit être *sauvée* en faisant descendre la Tierce, ce qui ne se peut sur la Note suivante; mais le même Accord fait celui

du *Tri-Ton* de cette dernière Note, où la Dissonance ne peut encore être *sauvée*, ainsi jusqu'à la Note *Ut*, où la Dissonance se sauve en descendant sur la Tierce de cette Note *Ut*, & où l'on peut remarquer que la Note *Sol*, qui porte l'Accord de la Septième, sert de fondement à ces quatre différens Accords ; de sorte que quand l'on trouve une Dissonance dans un Accord, il faut toujours rapporter cet Accord à son fondement, & chercher ensuite dans la Basse la Note sur laquelle on peut sauver cette Dissonance ; car tant qu'il ne paroît dans la Basse que les mêmes Notes comprises dans l'Accord où cette Dissonance a lieu, il est certain que cette Dissonance ne peut y être *sauvée*, & il faut qu'il paroisse absolument dans la Basse une des Notes de l'Accord où la Dissonance puisse se sauver en descendant si elle est *mineure*, ou en montant si elle est *majeure*; cette Note se distinguant facilement, lorsqu'après avoir rapporté l'Accord dissonant à son fondement, l'on dit, la Note fondamentale de cet Accord fondamentale domine une telle Note qui est une Quarte au-dessus, donc il faut que je trouve cette Note dans la Basse, ou du moins l'une de celles qui composent son *Accord parfait*, ou celui de sa Septième, supposé que le Chant ne se repose pas en cet endroit ; si l'on ne trouve que la *Dominante* de cette Note pour *sauver* l'Accord dissonant, cette Dominante étant la fondamentale de l'Accord dissonant qui paroît, il faut qu'elle puisse se partager au moins en deux Temps, si elle n'est pas répétée, pour que dans son second Temps elle puisse porter l'Accord dérivé de la Note qu'elle domine. Cette dernière Règle souffre quelques petites exceptions, qui se trouvent expliquées au Chap. XX des *Licences*.

De ce que nous venons de dire, il s'en suit que si l'on a fait entendre une Septième sur une Note qui doit naturellement porter un autre Accord par rapport à celle qui la suit, où selon l'ordre de l'Octave, & que cette Note n'ait pas une valeur compétente pour y faire entendre cet Accord qui luy convient ; il faut que la Note qui la suit puisse porter le même Accord, selon le fondement, c'est-à-dire, que les Notes contenues dans l'Accord de cette Note suivante soient celles dont l'Accord naturel à la première Note, devoit être composé.

Voyez l'Exemple qui suit.



EXEMPLE.

BASSE-CONTINUE.

BASSE-FONDAIMENTALE

L'Accord de la *petite Sixte* que doit porter naturellement la *seconde Note du Ton A*, & D, se trouve dans celuy du *Tri-Ton* qui suit la Note A, & dans celuy de la *Septième* qui suit la Note D.

L'Accord de la *petite Sixte* que la *sixième Note B*, doit porter naturellement en descendant, se trouve dans celuy de la *grande Sixte* de la Note qui suit.

La *Septième* qui s'entend sur la *Dominante* est *sauvée* par la *Sixte* de cette même *Dominante* qui repete à C. C'est de-là d'où vient qu'une *Dissonance* peut être *sauvée* par différentes *Consonances*; parce qu'elle est toujours bien *sauvée* pourvû que ce soit en descendant sur une *Consonance* de la même Note qui a porté la *Dissonance*, ou de la Note suivante, si cette *Dissonance* est *mineure*; car si elle est *majeure*, elle se sauvera en montant sur une *Consonance*.

Il y a encore une petite attention à faire, qui est, que si selon la suite naturelle des Accords, l'on se sentoit obligé de donner à une Note un Accord dérivé de celuy de la Note qui la suit, il faut voir si cette première Note ne pourroit pas porter l'Accord qui domine celuy qui suit, & pour lors on feroit beaucoup mieux de luy donner cet Accord dominant, que celuy qui n'est dans le fond que le même Accord qui doit paroître ensuite; sur tout, lorsque la *Dissonance* qui doit être entenduë dans ce premier Accord dominant, peut être *préparée* par une *Consonance* de l'Accord précédent.

La suite de l'Harmonie n'est autre chose qu'un enchaînement de *Notes toniques* & de *Dominantes*, dont il faut bien connoître les dérivez, pour faire en sorte qu'un Accord domine toujours celuy qui le suit; ainsi l'Accord parfait & ses dérivez ne diminuent rien, après eux l'on passe à tel Accord que l'on veut, pourvû que l'on se con-

forme aux Regles de la *Modulation* ; mais un Accord dissonant quelconque domine touÿours celuy qui le suit, conformément aux Exemples des 7, 7 & 6, 2, 4*, 5, & 4 ; & c'est-là où nous avons besoin de tout nôtre discernement pour connoître les Accords dérivez & pour leur donner une suite convenable, quoique toutes les différentes Regles que nous avons données de chaque Accord & de chaque progression de la Basse, nous suffisent pour venir à bout de ces difficultez.

Exemple de la préférence que l'on doit donner à un Accord, par rapport à celuy qui le suit.

La *seconde Note* A, devroit porter naturellement l'Accord de la *petite Sixte* dérivé de celuy de la *Septième* de la *Dominante tonique* qui paroît d'abord après elle; mais pour varier davantage, nous remarquerons que cette *seconde Note* domine la *Dominante*, qu'ainsi elle doit porter plutôt l'Accord déterminé en pareil cas; & quoique cette *Dominante* ne paroisse pas d'abord après B, l'on voit que la Note qui se trouve entre celles-cy, ne peut porter qu'un Accord dérivé de celuy de la *Septième* de la Note B; qu'ainsi cette Note B, doit porter l'Accord de la *Septième*, d'autant plus que la *Septième* y est préparée par une Consonance de l'Accord précédent.

Remarquez que toutes nos Regles n'ont encore regardé que l'Harmonie, & que le Chant de chaque Partie y est limité, excepté celuy de la Basse sur laquelle nous fondons cette Harmonie; ainsi attendez que vous en possediez à fond la connoissance, avant que de songer à la Melodie, dont nous parlerons après avoir expliqué les Licences, qui peuvent orner encore l'Harmonie par la variété qu'elles y introduisent.

CHAPITRE VINGT-HUITIÈME.

De toutes les Licences ; & premierement de la Cadence rompue.

ON appelle *Cadence rompue*, une certaine progression de la Basse, qui interrompt la conclusion d'une *Cadence parfaite*; car après avoir fait entendre l'Accord de la *Septième* sur une *Dominante tonique*; si au lieu de tomber naturellement sur la *Note tonique*, vous ne faites monter vôtre Basse que d'un Ton ou d'un semi-Ton, pour lors la *Cadence parfaite* est rompue, & la *Septième* y est sauvée par la *Quinte* de cette Note montée, qui dans les *Tons majeurs* monte d'un Ton,

& dans les mineurs d'un semi-Ton. (Voyez ce que nous disons de la Cadence rompuë au Second Livre, Chap. VI.)

E X E M P L E.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music consists of several measures with notes and rests. Below the staves, there are numbers: '4' and '7' under the first measure, and '4' and '7' under the second measure. The text 'Cadence rompuë dans le Ton majeur.' is written below the first staff, and 'Dans le Ton mineur.' is written below the second staff.

Dans l'Accord parfait qui termine cette Cadence, on entend l'Octave de la Tierce preferablement à celle de la Basse, ce qui est contre l'ordre naturel ; mais cela provient plutôt de la fausse progression de la Basse, que de celle des Parties, où l'on voit que la *Dissonance mineure* est toujours sauvee en descendant, & la majeure en montant ; & que cette Tierce doublée nous represente le Son fondamental qui devroit être entendu naturellement ; ce n'est pas que dans les Tons majeurs, on ne puisse descendre sur l'Octave de la Basse, au lieu de monter sur la Tierce, comme nous l'avons marqué d'un Guidon ; mais dans les mineurs il faut se conformer absolument à l'Exemple.

Il faut renverser à present les Accords qui composent cette Cadence rompuë, pour voir les avantages que nous pouvons en tirer.

E X E M P L E.

The image shows five staves of musical notation, each representing a different voice part. The notation includes notes and rests. Below the staves, there are numbers: '6 6 6 6', '4x 4 4x 4', '8 6 5 6', '7 7', and '6 7 6'. The text 'Basse-Fondamentale.' is written below the first staff. The text 'Ton majeur. | Ton mineur.' is written below the fifth staff.

Chacune de ces Basses étant mise au-dessous des autres, l'on y entendra les differens Accords qui y sont chiffréz ; d'où l'on peut tirer une suite agréable d'Harmonie & de Melodie dans une progression diatonique de la Basse en descendant ou en montant.

Voyez l'Exemple suivant.

Ton majeur. | Ton mineur.

E X E M P L E.

The musical score consists of five systems of staves. The first system is a single staff with notes and figured bass: 7-2-4x-6. The second system, labeled 'D.', has notes and figured bass: 6-6-5-6-4x-6. The third system, labeled 'F.', has notes and figured bass: 6 8 5 6 6. The fourth system, labeled 'G.', has notes and figured bass: 7-7-4x-6-6. The fifth system, labeled 'BASSE-FONDAIMENTALE.', has notes and figured bass: 7-6-7-5. Below the fifth system, the notes A, B, and C are marked under the notes A, B, and C respectively.

BASSE-CONTINUE.

BASSE-FONDAIMENTALE.

Lorsque cette Partie sert de Basse, la Partie D, doit en être retranchée, & la Partie F, doit être changée dans les deux dernières Nottes, devant en faire autant de celle-cy, lorsque cette Partie F, sert de Basse,

Cette Partie ne peut servir de Basse.

Lorsque cette Partie sert de Basse, sa progression doit être diatonique jusqu'à la fin, & plutôt en montant qu'en descendant.

La Partie D, doit être retranchée, lorsque celle-cy sert de Basse; parce que la *Cadence irreguliere* que cette Partie D, fait entendre contre les Nottes B, C, de la Basse-fondamentale, ne peut se renverser par un Accord de Septième ou de Seconde sur la première des deux Nottes qui la forment.

Cadence parfaite évitée d'A, à B, par la Sixte ajoutée à l'Accord parfait de la Note B, ce qui prepare une *Cadence irreguliere*, évitée à C, par la Septième ajoutée, pour faire entendre la *Cadence parfaite* à la fin.

Voyez le Second Livre sur ce sujet, Chapitre IX. & X.

Si l'on retranche la Quinte de l'Accord de la Note B, l'on entendra pour lors une *Cadence rompue* d'A, à B, de même que dans les Nottes H, J, de la Partie G.

La progression des Parties superieures est limitée par celle de la Basse-Continue; mais lorsqu'on voudra les faire servir de Basse à leur tour, on pourra leur donner telle progression que l'on voudra; c'est-à-dire seulement, que l'on pourra y changer les progressions consonantes en diatoniques, sans changer néanmoins le fond de l'Harmonie,

l'Harmonie, & l'on y conformera pour lors la progression des autres Parties, qui serviront de Dessus.

L'on peut faire entendre la Sixte sur la seconde des deux Nottes qui montent d'un Ton ou d'un semi-Ton dans la Cadence rompuë ; mais pour lors l'Accord de la Septième ne doit pas être employé sur la premiere de ces deux Nottes, parce que cette Septième ne pourroit y être sauvée.

L'on peut, comme l'on voit, interrompre la conclusion de chaque Cadence par une Dissonance ajoutée à la Note qui termine ces Cadences, pourvû que cette Dissonance soit préparée, & sauvée selon la progression de la Basse-fondamentale, sur laquelle il faut se regler toujours, crainte de se tromper ; car l'on voit que cette Dissonance ne peut être préparée à C, bien que cela soit bon ; parce que la Basse-fondamentale y descend de Quarte, ou y monte de Quinte, ce qui est la même chose.

L'on doit mettre au nombre des Licences la *Cadence irreguliere* & les Dissonances qui ne peuvent être préparées, comme quand la Basse-fondamentale monte de Tierce, de Quinte ou de Septième, avec tout ce qui provient du renversement de ces différentes progressions, quoique ce que nous appellons *Licence* en ce cas, soit inseparable du corps de la bonne Harmonie ; ce qui fait que nous en avons parlé dans l'ordre que nous avons crû devoir tenir, pour l'intelligence des Commençaans.

CHAPITRE VINGT-NEUVIÈME.

De l'Accord de la Quinte-superfluë.

Nous avons encore à parler de certains Accords qui sont introduits par la *Licence* ; & en commençant par celui de la *Quinte-superfluë*, nous dirons qu'il ne peut se faire jamais que sur la *Mediante* des *Tons mineurs*.

Cet Accord n'est, à proprement parler, que celui de la Septième d'une *Dominante tonique*, au-dessous duquel on ajoute un cinquième Son, à la distance d'une Tierce.

E X E M P L E.

Accord de Septième	7	9	v	Dominante tonique. Son ajouté.
	5	7	v	
	3	5	v	
	1	3	v	
	1	1	v	
Accord de Quinte-superfluë.				

Ce n'est point dans le Son ajouté qu'il faut chercher le fondement de cet Accord, mais dans celui qui est formé de la *Dominante tonique* ; & de cette maniere, nos premieres Regles de Septième qui a pour fonde-

subsisteront toujours. Cet Accord

ment la *Dominante tonique*, suivra toujours sa progression ordinaire, la *Dissonance majeure* montera, & la *mineure* descendra, le tout étant *sauvé* sur l'*Accord parfait* de la *Notte tonique*, pendant que le Son ajouté formera ensuite luy-même une partie de cet *Accord parfait*, ou descendra sur cette *Notte tonique*.

E X E M P L E.



Cet Accord doit être *préparé* par celui de la Septième de la *Notte* qui domine la *Dominante tonique*, où l'on voit que la seconde *Notte*, qui en est en ce cas la *Dominante*, ne monte que d'un *semi-Ton*, au lieu de monter de *Quarte* sur cette *Dominante tonique*, pendant que l'on n'entend dans les autres Parties que l'*Accord* de la Septième de cette *Dominante tonique*,

qui est *sauvé* ensuite, comme nous avons toujours dit qu'il devoit l'être.

Cet Accord sert quelquefois à rompre la *Cadence*, en faisant monter d'un *semi-Ton* la *Dominante tonique* sur ce Son ajouté, qui de *septième Notte* devient *Mediante*, en ce que le *Ton* change par le moyen de la nouvelle *Notte sensible* qui fait la *Quinte-superflüe*.

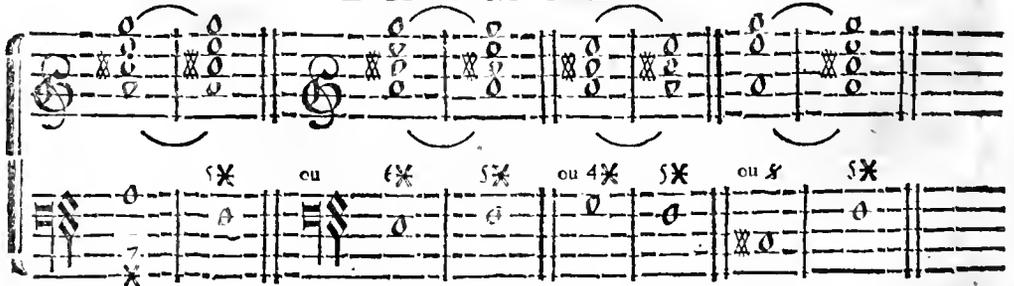
E X E M P L E.



Lorsque l'on ne compose qu'à quatre Parties, l'on est libre de mettre dans le Dessus les *Nottes* marquées d'un *Guidon*, au lieu de l'une de celles qui leur répond dans les autres Parties.

Cet Accord se prépare encore par celui dont il est dérivé.

E X E M P L E.



D'autres le préparent quelquefois par la *Quinte* de la même *Notte*,

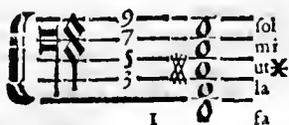
ou par la Sixte mineure de la Note, qui est un semi-Ton au-dessous, ou encore par les Accords dérivez de celui de la Septième de la Note qui est un semi-Ton au-dessous ; mais cela est un peu hardi.

CHAPITRE TRENTIÈME.

De l'Accord de la Neuvième.

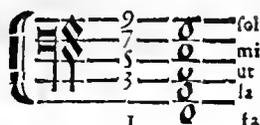
Cet Accord ne diffère du précédent que dans la Quinte qui étoit *superflüe*, & qui doit être juste icy, ou plutôt dans la Tierce du Son fondamentale, qui est *mineure* icy, au lieu qu'elle étoit *majeure* ; de sorte que si nous prenons un Accord de Septième d'une *Dominante*, dont la Tierce sera *mineure*, nous en formerons celui de la Neuvième, en ajoutant une Note, une Tierce au-dessous de cette *Dominante*.

E X E M P L E.



Dominante.
Son ajouté.

Accord de Quinte-superflüe.



Dominante.
Son ajouté.

Accord de Neuvième.

Ce n'est pas sans raison que nous vous faisons appercevoir que tout Accord *par supposition*, tels sont celui-cy, celui de la *Quinte superflüe*, celui de la *Onzième* & celui de la *Septième superflüe*, (Nous parlerons de ces deux derniers Accords dans les Chap. suivans) dérive de l'Accord de la Septième d'une *Dominante* ; parce que de cette manière l'on connoît d'abord comment ces Accords doivent être *preparés* & *sauvés* ; de sorte que par le moyen d'une Basse-fondamentale, l'on verra que le tout se rapporte à nos Regles des Septièmes.

Voyez l'Exemple suivant.



TRAITE' DE L'HARMONIE,

E X E M P L E.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is labeled "BASSE-CONTINUE." and contains a series of chords with figured bass notation: 7, 9, 8/6, 9, 6, 7, 9, 8/6, 5, and 5 6*. The lower staff is labeled "BASSE-FONDAIMENTALE." and contains a series of chords with figured bass notation: 7-7, 7-7, 7, 7, 7-7, and 7-7. The notes in the Basse-fundamentale staff are positioned below the notes in the Basse-continue staff.

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff is labeled "BASSE-CONTINUE." and contains a series of chords with figured bass notation: 5* 6-6, 4, 5* 6, and 5* 6. The lower staff is labeled "BASSE-FONDAIMENTALE." and contains a series of chords with figured bass notation: 7, 7, 4, 7, and 7. The notes in the Basse-fundamentale staff are positioned below the notes in the Basse-continue staff.

Toutes les Nottes de la Basse-continuë qui portent des Neuvièmes ou des Quintes Dieze , doivent être retranchées , si-tôt que l'on veut entendre la Basse-fundamentale au-dessous ; sinon , il faudroit que les Nottes de cette Basse-fundamentale se trouvassent au-dessus de celles qui sont chiffrées d'un 9 , ou d'un 5 ♯ ; parce que le Son de la Basse-fundamentale , qui est pour lors *supposé* , ne peut être entendu qu'au-dessus de celui qui le *suppose*.

Les Nottes qui portent des 9 & des 5 ♯ , peuvent descendre d'une Tierce , comme il est marqué par les Guidons , de même qu'elles

restent sur le même degré, ce qui fait que la Neuvième se *sauve* de deux manières, de l'Octave lorsque la Bassé reste sur le même degré, & de la Tierce lorsqu'elle descend de Tierce; où l'on peut remarquer que la Septième seroit sauvée pour lors de l'Octave, c'est ce que nous verrons ailleurs.

L'on veut encore que la Neuvième puisse être sauvée de la Quinte, en faisant monter la Bassé de Quarte; mais l'Harmonie qui en provient est impropre, ainsi nous laissons cela à la discretion des gens de bon goût.

Exemple de la Neuvième sauvée de la Quinte.

Elle pourroit plû-tôt se sauver de la Sixte, en faisant monter la Bassé de Tierce; parce qu'en ce cas le fond de l'Harmonie ne changeroit point; Voyez les Guidons de l'autre Exemple.

Toute *Dissonance mineure par supposition*, veut être absolument *préparée*; de sorte que dès que l'on voit que la Neuvième peut être *préparée* par une Consonance de l'Accord précédent, pourvû que la Bassé monte, en ce cas, d'une Seconde ou d'une Quarte, l'on peut mettre cette Dissonance en pratique, en la *sauvant* ensuite selon l'ordre prescrit dans l'Exemple, & sans s'écarter de la bonne *Modulation*.

La Septième qui peut accompagner toujours la Neuvième, ne doit jamais y être jointe, si elle ne s'y trouve pas *préparée* par une Consonance de l'Accord précédent; Voyez cependant ce que nous disons sur ce sujet au Chap. XVII. du Second Livre.

Remarquez encore icy que les *Dissonances mineures par supposition*, telles sont celle-cy & la Onzième, dont nous parlerons au Chap. suivant, peuvent être *préparées* par une autre Dissonance ordinaire, comme par la *Septième*, ou par la *fausse-Quinte*, bien que la Septième ne convienne que dans la *preparation* de la Onzième *hétéroclite*; & cela vient de ce que ces dernières Dissonances se trouvent dans le même Accord fondamentale, ayant déjà fait remarquer au Chapitre XII. qu'une même Note pouvoit former plusieurs Dissonances de suite, lorsqu'elles provenoient du même Accord-fondamental.

Tournez pour l'Exemple suivants.

TRAITE' DE L'HARMONIE,

EXEMPLE.

BASSE-CONTINUE.

BASSE-FONDA MENTALE.

Les Nottes A , de la Basse-continüë portent les Accords dérivez des fondamentaux , qui sont chiffrez sur la Basse-fondamentale ; ainsi des Nottes B. Or, si l'on peut entendre les *Dissonances par supposition* après une autre Dissonance ; & s'il est certain que la Dissonance doit être précédée & suivie d'une Consonance , il faut donc absolument, pour que cette dernière Regle ne soit point détruite, que les différentes Dissonances qui s'entendent consecutivement sur le même degré, ne soient point telles en effet, & qu'elles proviennent toutes d'une première dissonance qui est la Septième, dont l'Accord-fondamental ne change point jusqu'à l'expiration de ces différentes dissonances en apparence sur une Consonance, comme cela se voit dans l'Exemple, & comme cela est effectivement.

L'on peut voir au Chap. XV. comment la *Onzième heteroclitè* se prepare encore par la *fausse-Quinte*, &c.

C H A P I T R E T R E N T E - U N I È M E .

De l' Accord de la Onzième , dite Quarte.

L' Accord de la Onzième est composé de cinq Sons, ainsi, Ré, La Ut, Mi, Sol.

i. 5. 7. 9. 11. où l'on voit que le Son ajouté est une Quinte au-dessous de celuy qui sert de fondement à l' Accord de la Septième;

{	La, Ut, Mi, Sol.
	5. 7. 9. 11.
	i. 3. 5. 7.

Cet Accord est peu usité, parce qu'il est extrêmement dur, se

trouvant trois *Dissonances mineures* dans sa construction, comme on le voit par les nombres 7. 9. 11. cependant la pratique en est aisée, en ce que les trois Consonances de l'Accord précédent *preparent* ces trois Dissonances en restant sur le même degré; mais il ne faut pas

E X E M P L E.

BASSE-FONDA M E N T A L E.

les sauver toutes trois à la fois; parce qu'étant *mineures*, & devant descendre, on ne pourroit éviter deux Quintes de suite dans les Parties; de sorte qu'il faut donc sauver les plus dures les premières, qui sont la Onzième & la Neuvième, puis on sauve la Septième ensuite.

L'on voit que la progression de la Basse continue est pareille à celle où se fait la Neuvième, pour ce qui est de *preparer* cette Neuvième & la Onzième; mais pour sauver la Onzième, on fera toujours bien de laisser la Basse sur le même degré, pour y faire entendre ensuite l'Accord de la Septième, quoiqu'on puisse la faire monter d'une Tierce, comme il est marqué par le Guidon de la Basse, où l'on entendroit pour lors l'Accord de la *grande Sixte* dérivé de celui de la Septième de la Note qui reste sur le même degré.

Les Guidons mis dans le Dessus, font voir les cinquièmes Sons dont cet Accord de Onzième n'est pas toujours rempli, sur tout lorsque l'on ne compose qu'à quatre Parties, étant libre de faire entendre ce cinquième Son à la place de l'un des autres, pourvu qu'il ne soit pas dissonant; ou s'il est tel, qu'il soit au moins *preparé*.

Nous parlons icy du véritable Accord de Onzième dans toute sa construction; mais sa grande dureté nous oblige d'en retrancher la meilleure partie des Sons qui le composent, conformément à celui dont nous avons parlé au Chapitre XV. & que l'on peut appeler *heteroclitite* pour cette raison. Cette réforme le rend bien plus supportable, aussi ne le pratique-t-on que rarement dans toute son étendue, quoiqu'il nous fournisse quelquefois des suspensions agréables d'Harmonie & de Melodie, lorsqu'il est employé à propos.

E X E M P L E.

The musical score consists of four staves. The top staff is in treble clef and contains a sequence of notes with letters 'A' and 'B' above them, indicating specific chords. The second staff is in bass clef. The third staff, labeled 'BASSE-CONTINUE:', contains figured bass notation with figures: 9, 7, 9, 6, 6, 4, 7. The bottom staff, labeled 'BASSE-FONDAIMENTALE.', contains figured bass notation with figures: 7, 7, 7, 7, 4, 7.

BASSE-FONDAIMENTALE.

Pour suivre l'usage, nous chiffrons cet Accord simplement d'un 4 lorsqu'il est *heteroclitite*, & lorsqu'il est rempli de tous ses Sons, nous y joignons un 9, ainsi, ^{4.} 9. ou ^{9.} 4. Cet Accord quand il est *heteroclitite*, s'accompagne encore quelquefois de la Septième, & on le chiffre pour lors ainsi, ^{7.} 4. ou ^{4.} 7.

Il est certain que les *Accords par supposition* ne servent qu'à suspendre les Sons qui devoient être entendus naturellement ; & ce que vous pouvez remarquer entre A, & B, où les Sons A, suspendent ceux de B, qui devoient être entendus naturellement, vous le trouverez par tout où ces Accords ont lieu, en les confrontant avec la Basse-continuë, & non pas avec la Fondamentale, qui nous représente toujours l'Harmonie parfaite.



CHAPITRE TRENTEDU XIÈME.

De l'Accord de la Septième superflüe.

L'Accord de la *Septième superflüe* ne diffère de celui de la *Onzième* que dans la Tierce du Son fondamentale qui est majeure icy, au lieu qu'elle étoit mineure.

EXEMPLE.

Accord de Septième superflüe.	Accord de Onzième.

Cet Accord qui ne se fait jamais que sur la *Notte tonique*, doit être précédé & suivi de l'*Accord parfait* de cette même *Notte tonique*.

EXEMPLE.

BASSE-CONTINUE.

BASSE-FONDAIMENTALE.

Les Sons A, suspendent les Sons B, & ces marques \sphericalangle désignent la progression naturelle des Sons A.

L'on retranche souvent de cet Accord le Son qui fait la *Septième superflüe*, lorsque la Basse descend d'un Ton ou d'un semi-Ton.

TRAITE' DE L'HARMONIE, E X E M P L E.

BASSE-CONTINUE. B-C.

BASSE-FONDAIMENTALE. B-F.

Cet Accord se chiffre avec un 2, parce qu'il se prépare de même que la Deuxième; mais comme la Cinquième & la Quarte s'y rencontrent, cette Quarte ne peut plus être prise que comme une *Dissonnance par supposition*, & l'on voit en effet que cet Accord nous représente celui de la *Onzième* ou de la *Septième superflüe*, dont on retranche le Son qui paroît immédiatement après dans la Basse à D; parce que ce Son n'aime pas sa replique.

CHAPITRE TRENTÉ-TROISIE'ME.

De l' Accord de la Seconde superflüe, & de ses dérivez.

Nous disons que l' Accord de la *Seconde superflüe* & ses dérivez sont des Accords par emprunt, en ce que la *Dominante sonique* cede son fondement à la *Sixième des Tons mineurs* seulement, dont cet Accord de *Seconde superflüe* & ses dérivez proviennent: Ainsi,

au lieu de Accord de Septième.

Nous trouverons Accord de Seconde superflüe.

Ce n'est pas sans raison que nous disons, que l' Accord de la *Seconde superflüe* tire son origine par emprunt de celui de la *Septième* d'une

Dominante tonique, puisque le lieu que la *sixième Note* occupe en ce cas, est celui où devoit être placée cette *Dominante tonique*; les Sons affectez à l'Accord de la Septième de cette *Dominante* n'y étant aucunement alterez, & leur progression, tant à l'égard de la *Dissonance majeure*, qu'à l'égard de la *mineure*, étant toujours conforme à celle qui leur est déterminée naturellement. De plus, si le choix de l'une de ces deux Notes est arbitraire dans le milieu d'une Piece, lorsque l'on veut faire entendre avec l'une d'elles les Sons affectez à l'Accord de la Septième de la *Dominante tonique*, l'on n'est cependant plus le maître de la suite de l'Harmonie, qui doit être conforme en tout à celle de cet Accord de la Septième; ainsi l'*Accord parfait* de la *Note tonique* doit suivre également l'un & l'autre Accord.

E X E M P L E S.

The image contains two columns of musical notation, each enclosed in a large bracket. Each column shows a sequence of chords labeled A through G, with various dissonances and resolutions.

Left Column:

- C:** Disson. mineure. Tierce. (4x, 6)
- B:** Disson. majeure, ou Note sensible. Note tonique. (5, 6)
- D:** (6x, 6)
- A:** Dominantes toniques. (7, 6)
- F:** Mediantes. (5x, 6)
- G:** Notes toniques. (7x, 8)

Right Column:

- C:** Disson. mineure. Tierce. (4x, 6)
- B:** Disson. majeure, ou Note sensible. Note tonique. (7, 6)
- D:** (6x, 8)
- A:** Sixième Note. Dominante tonique. (x, 6)
- F:** Mediantes. (5x, 6)
- G:** Notes toniques. (7x, 8)

Il se trouve dans ces *Accords par emprunt* deux *Dissonances majeures*, & deux *mineures*, dont celles qui sont étrangères proviennent du

changement de la *Dominante tonique* en la *fixième Note*, où l'on voit que les *mineures* descendent toujours, mais que la *majeure étrangère* ne monte pas toujours, comme cela se devoit si elle étoit *Note sensible*; Voyez le Guidon H, où l'on peut faire monter cette *Dissonance majeure*, & où on le doit même, lorsque la *Dissonance mineure C*, ou A, se rencontre dans la Basse.

Remarquez que la différence de ces deux Exemples ne consiste que dans la *fixième Note*, au lieu de la *Dominante tonique A*, & que la fuite des Dissonances qui se trouvent dans l'un & l'autre Exemples est toujours la même, sans que la Modulation en soit aucunement altérée.

De cet Accord de *Seconde-superflüé* formée du changement de la *Dominante* en la *fixième Note*, provient une pareille différence dans tous les Accords dérivés de celui de la *Septième* d'une *Dominante tonique*.

Si la *Note sensible* doit porter l'Accord de la *fausse-Quinte*, celui de la *Septième diminuée* qui s'y trouve ne provient que de ce changement, en y joignant cette 7^e, au lieu de la 6^e. Basse.

Pareillement la *Tierce mineure* se joint à l'Accord du *Tri-Ton* d'une *quatrième Note*, au lieu de la *Seconde C*.

La *fausse-Quinte* se joint à l'Accord de la *petite Sixte* d'une *seconde Note*, au lieu de la *Quarte D*.

La *Quarte* se joint à l'Accord de la *Quinte-superflüé* de la *Mediante*, au lieu de la *Tierce F*.

La *Sixte mineure* se joint à l'Accord de la *Septième-superflüé* de la *Note tonique*, au lieu de la *Quinte G*.

Pour mieux connoître cette différence, il faut prendre à part les quatre Basses supérieures, pour les faire servir de Basse chacune à leur tour, pendant que les autres serviront de Dessus.

Pour ce qui est des deux Basses inférieures, l'on sçait que les *Accords par supposition* qu'elles portent, les empêchent de pouvoir servir de Dessus, chacune devant être entendüe en particulier avec les quatre supérieures; car elles ne feroient pas un bon effet l'une avec l'autre.

L'on peut faire descendre seule la nouvelle *Dissonance mineure* introduite par ce changement, où pour lors l'Accord de la *Septième* de la *Dominante tonique* subsiste ensuite dans sa composition naturelle.



E X E M P L E.

7^o 6
5 5

2* 7
* *

4* 4*
* 2

6* 6*
5 4

5* 5*
4 3

7* 7*
6^o 5

L'on peut faire encore monter seule la *Notte sensible* dans les Accords seulement qui peuvent se renverser, & non pas dans les deux derniers qui sont *par supposition*; mais après l'avoir fait monter, elle doit reprendre sa place dans l'Accord de la *Septième* de la *Dominante tonique*.

E X E M P L E.

7^o 2 5

2* 6 7
* *

4* 6 4*
* 5

6* 7 6*
5

Tous ces Accords *par emprunt*, & celui de la *Quinte-superflüe* ne peuvent se pratiquer que dans les *Tons mineurs*, comme nous l'avons déjà dit, chacun de ces Accords ayant une *Notte* particulière affectée dans la Basse qui ne change jamais; ce que nous expliquons plus amplement au Chap. XXXV. Il y a encore quelques *Licences* dont on peut s'instruire au second Livre, Chap. XIII. & XVIII.



CHAPITRE TRENTE-QUATRIÈME.

Du Chromatique.

Dans la Mélodie, le *Chromatique* consiste en une suite de Chant qui procède par semi-Tons, tant en montant qu'en descendant; ce qui produit un effet merveilleux dans l'Harmonie, parce que la plupart de ces semi-Tons, qui ne sont pas dans l'ordre diatonique, causent à tout moment des Dissonances qui suspendent ou qui interrompent les conclusions, & donnent même de la facilité à remplir les Accords de tous les Sons qui les composent, sans déranger l'ordre diatonique des Parties supérieures.

Le *Chromatique* n'est en usage que dans les Tons mineurs; il est plus difficile à comprendre lorsque les Parties descendent, que lorsqu'elles montent.

ARTICLE PREMIER.

Du Chromatique en descendant.

Lorsqu'on a donné commencement au *Chromatique* dans un certain *Ton*, en faisant descendre une Partie quelconque par semi-Tons, on peut le poursuivre consécutivement dans ce même *Ton*, dans celui de sa *Dominante*, & plus précisément dans celui de sa *quatrième Note*. La *Note tonique* de ce premier *Ton* devenant pour lors *Dominante*; ainsi par enchaînement chaque *Note tonique* peut devenir *Dominante* du *Ton* dans lequel on entre, sans trop s'écarter néanmoins de celui par lequel on a commencé; car dès que l'on trouve jour à y rentrer, il faut en profiter.

C'est d'abord par le moyen des *Notes toniques* qui deviennent consécutivement *Dominantes*, que l'on peut prendre une intelligence sensible du *Chromatique*.

Après avoir passé de la *Note tonique* à sa *Dominante*, l'on revient ensuite à cette *Note tonique* en la rendant *Dominante*; & ainsi en suivant la règle des Septièmes, Chap. XXI. & faisant procéder les Parties supérieures en descendant par autant de semi-Tons qu'il sera possible, chacun de ces semi-Tons formant avec la Basse-fondamentale la *Tierce* ou la *Septième*, ou quelquefois la *fausse-Quinte* de la Note qui porte néanmoins un Accord de Septième; l'on ne trouvera de différence entre le *Chromatique* & nos règles ordinaires, qu'en ce que la *Note sensible* peut descendre ici d'un semi-Ton, au lieu qu'elle doit toujours monter; mais le Son où elle doit monter est toujours sous-entendu dans l'Accord, & ce n'est qu'en conséquence du *Chromatique*, que l'on peut prendre cette liberté.

E X E M P L E.

The image shows five staves of musical notation for a bass instrument. Each staff begins with a treble clef and a '2' indicating a second finger position. The notation consists of diamond-shaped notes on the staff lines, with various accidentals and fingerings indicated above them. The notes are arranged in a sequence that demonstrates chromatic movement and intervallic relationships. The first staff shows notes on lines 1, 2, 3, 4, and 5. The second staff shows notes on lines 2, 3, 4, 5, and 6. The third staff shows notes on lines 3, 4, 5, 6, and 7. The fourth staff shows notes on lines 4, 5, 6, 7, and 8. The fifth staff shows notes on lines 5, 6, 7, 8, and 9. The notation includes various accidentals such as flats and naturals, and fingerings like '4x', '5', '6', '7', and '7H'. The piece concludes with a double bar line.

Basse-fondamentale des Septièmes.

Les ♯ quarrés que nous joignons ici aux 7, servent à rendre mineur l'Intervale qui se trouvoit auparavant majeur, comme on peut le remarquer dans les Parties.

Si l'on fait servir chaque partie de Basse à son tour, en retranchant pour lors la Fondamentale, l'on trouvera d'abord une suite de 7, & de 6, pareille à celle qui dérive de la Progression fondamentale des 7; avec la différence du *Chromatique* que nous y observons. L'on verra ensuite comment les *Tri-Tons* & les *fausses-Quintes* tiennent lieu de 2, & de 6, & comment ces Intervales servent à se sauver les uns les autres par le moyen du *Chromatique*; La *Notte sensible* descendant par tout, excepté à la fin, au lieu de monter.

Voici une autre maniere de pratiquer le *Chromatique* sur une *Notte tonique* qui tient ferme, ou qui reste sur le même degré dans la Basse.

E X E M P L E.

L'on peut appeller ceci , *Points d'Orgue*.

La *Note sensible* a presque toujôurs lieu dans le *Chromatique* ; ainsi l'on peut y employer tous les Accords où la *Dissonance majeure* se fait entendre , comme ceux que nous venons de voir ; de plus celui de la *Seconde-superflûe* , ses dérivez , & sur tout celui de la *Quinte-superflûe* , lorsqu'on veut rompre une *Cadence* , selon ce qu'on a pû remarquer dans l'Exemple que nous en avons donné au Ch. XXXI. où la *Note sensible* descend d'un semi-Ton. Sçachant donc à present la composition de tous les Accords *superflûs* ou *diminuez* , par *emprunt* ou par *supposition* , l'on pourra les employer par tout où l'on sentira que la *Note sensible* pourra avoir lieu , sans éviter cependant de faire entendre l'*Accord parfait* , ou celui de la *Septième* & leur dérivez , lorsqu'on les trouve sous ses pas , en observant encore , autant qu'il sera possible , un ordre diatonique dans les Parties superieures.

ARTICLE SECOND.

Du Chromatique en montant.

Le *Chromatique* peut encore se pratiquer en montant ; mais il n'a pas pour lors la tristesse du premier , & l'Harmonie qui en provient , s'unit parfaitement avec la Fondamentale.

EXEMPLE.

EXEMPLE.

BASSE-FONDAMENTALE.

B. Cette Note , quoique fondamentale , ne peut avoir lieu pendant que la Note C , en emprunte le fondement.

A. *Cadence rompue.*

EXEMPLE

De deux Parties qui montent & qui descendent en même temps, par semi-Tons.

Tournez pour voir l'Exemple.



*Les trois Parties superieures peuvent se renverser entr'elles,
& se servir de Basse reciproquement.*

BASSE-CONTINUE.

BASSE-FONDAIMENTALE.

Remarquez bien que tous ces semi-Tons que nous employons dans le *Chromatique*, ne consistent que dans la *Sixième* & la *Septième* Note du Ton que l'on traite, en ce que dans les Tons mineurs la Note sensible devant être diminuée d'un semi-Ton pour descendre, & la sixième Note devant être augmentée pareillement d'un semi-Ton pour monter, l'on peut faire passer ces Nottes sur l'un & l'autre Intervale, tant en montant qu'en descendant.

Pour achever de se convaincre sur la vérité des Regles contenuës dans ce Livre, il est à propos d'en confronter le détail avec la recapitulation que nous en donnons au second Livre, Chap. XVIII. où l'on trouve tous les Accords avec leurs différentes suites, & tous les différens Chants qui peuvent être mis en usage.

Voyez encore les observations que nous faisons sur l'établissement des Regles, elles ne peuvent être que tres-utiles.

L'on trouvera dans le Chap XLIV. un Exemple du Chromatique, avec des Accords par supposition & par emprunt qui font un fort bon effet.

CHAPITRE TRENTE-CINQUIÈME.

De la maniere de pratiquer tout ce qui a été dit jusqu'à présent.

ARTICLE PREMIER.

De la Progression de la Basse.

IL faut d'abord composer une Basse avec le plus beau Chant que l'on puisse s'imaginer, dans un *Ton* qui soit familier, duquel on puisse passer à plusieurs autres qui soient également familiers, selon ce qui en a été dit au Chap. XXIV. Cette Basse doit être remplie de *Cadences parfaites* aussi souvent que l'on peut; car c'est la Progression naturelle à une Basse, qui doit procéder par des Intervalles consonans, plutôt que par des diatoniques; les *Cadences rompues & irrégulières* ne devant y être admises qu'autant que l'on sçait les distinguer, & que l'on sent qu'elles peuvent être employées, soit pour éviter de trop fréquentes *Cadences parfaites* dans un même *Ton*, par le moyen de la *rompue* (diversité tres-agreable en ce cas) soit encore pour faire reposer le Chant sur une *Dominante tonique*, ou même sur la *Notte tonique*, par le moyen de la *Cadence irrégulière*, (autre diversité qui entretient l'Auditeur dans des suspensions agreables.) L'on ne doit pas moins essayer de faire entrer dans cette Basse, de ces Progressions sur lesquelles on peut faire entendre une suite d'Harmonie dérivée de celle des différentes *Cadences*, selon les Exemples que nous en avons donné, sans oublier les Progressions de 7, 7 & 6, 2 & 6, 8, 4✱, 2✱, 9, 11, 8✱, & 7✱.

Chaque *Notte* de la Basse doit nous représenter un *Temps*, & chaque *Accord* de même; de sorte qu'une *Ronde* peut se partager en quatre *Noires* pour en former quatre *Temps*, supposant que la mesure sera pour lors à quatre *Temps*.

Comme il peut se trouver des Personnes, qui, se méfiant de leur force, craindront de ne pouvoir composer une bonne Basse; il est à propos de les avertir (si elles n'ont pas ce goût naturel qui nous fait inventer divers Chants qui sont toujours agreables) qu'elles ne pourront se tromper en faisant procéder la Basse indifferemment sur toutes les *Nottes* d'un *Ton*, en préférant les plus petits Intervalles aux plus grands, comme monter de 3, plutôt que descendre de 6, &c. en se souvenant que la *Notte* sensible veut être suivie de la *Tonique*, au *Chromatique* près; qu'il faut faire entendre une *Cadence finale* avant

que de passer dans un autre *Ton*, & proceder dans ce *Ton* à peu-près comme dans l'autre, ainsi de *Ton* en *Ton*, selon ce qui en a été dit aux Chapitres XIII. XIV. XV. XVI. XXIV. & XXV. De plus, comme la Note qui termine les *Cadences parfaites*, rompuës ou *irregulieres*, doit être entenduë dans le premier *Temps* de la mesure, il faut composer la Basse, de façon que cette regularité y soit observée; & au cas que le contraire se rencontre dans la premiere *Cadence*, & que l'on ne veuille pas changer le Chant de la Basse, il n'y a qu'à la faire commencer par un autre *Temps* que par celui où elle aura commencé; c'est à dire, que si elle a commencé par le premier *Temps*, il n'y a qu'à la faire commencer par le second, ou par le troisieme *Temps*; ou bien si elle a commencé par le second ou par le troisieme, il n'y a qu'à la faire commencer par le premier, &c. & si cela se trouve au milieu de la Piece, il faut pour lors ajoûter ou retrancher une ou deux Notes, selon le cas; en observant encore que les *Cadences* se fassent sentir de deux en deux mesures, ou de quatre en quatre; bien que l'on puisse transgresser cette derniere Regle, lorsque le bon goût nous le diète, ou lorsque nous y sommes forcez par des paroles, sur lesquelles nous nous guidons pour lors.

ARTICLE SECOND.

De l'usage des Accords consonans & dissonans.

L'*Accord parfait* doit servir pour commencer, pour finir, & pour toutes les *Cadences* qui se trouvent au milieu d'une Piece, il peut encore avoir lieu dans une Progression diatonique de la Basse, aussi-bien que ses dérivez, qui sont l'Accord de 6, & celui de 6-4, en remarquant que dans de pareilles Progressions, les Accords consonans & les dissonans sont entre-lassez. Voyez l'Exemple de l'Octave, Chapitre XI. & celui des 6^{es}, Chapitre XVI. Il faut faire en sorte que toutes les Dissonances soient *preparées* & *sauvées* selon les regles; ce qui ne demande pas une grande attention, lorsque l'on possède parfaitement la suite des Accords. L'on sçait d'ailleurs qu'elles peuvent n'être pas *preparées* après l'*Accord parfait* de la Note tonique seulement, sur elle ou sur ses dérivez; pourvû que le *Ton* ne change pas, bien qu'il puisse changer, lorsque la Basse monte de 3. pour descendre ensuite de 5.

EXEMPLE.



Lorsque la Basse monte de 3. pour descendre ensuite de 5, & que le *Ton* change, si le premier est *majeur*, celui où l'on passe est *mineur* A; Ou au contraire, si le premier est *mineur*, celui où l'on passe est *majeur* B, les lignes qui traversent d'une *Notte* à l'autre;

Ainsi,  font voir que la *Dissonance* formée de la *Notte* qui est à la droite de la ligne, n'est point *préparée*, & la *Progression* que le *Dessus* doit tenir en ce cas.

L'on peut user à discrétion du renversement de ces *Progressions* fondamentales.

Il ne faut point encore déranger l'ordre diatonique des *Parties* supérieures, hors que ce ne soit pour rendre un *Accord* plus complet, ou pour remettre une *Partie* au dessus de la *Basse*, ou dans sa portée naturelle; & il faut éviter, en ce cas, de faire entendre deux *Octaves* ou deux *Quintes* de suite, excepté qu'elles ne soient renversées.

Les *Parties* qui montent ou qui descendent ensemble doivent être disposées par *Tierce* ou par *Sixte*, & le moins qu'il se peut par *Quarte*, jamais par *Octave*, ni par *Quinte*; c'est à dire, que deux *Parties* quelconques qui feront *Tierce* ou *Sixte* ensemble, pourront les faire encore dans l'*Accord* suivant, & ainsi de suite.

Quand une *Partie* monte ou descend diatoniquement, pendant qu'une autre procède par un *Intervale* consonant, cela est toujours bon, en attendant une explication plus juste.

Souvenez-vous que la suite des *Accords* qui est contenuë dans un *Ton*, est la même dans tous les autres *Tons*, n'y ayant pour cela qu'à distinguer celui dans lequel on est, pour donner à chaque *Notte* l'*Accord* qui lui convient selon le rang qu'elle tient dans ce *Ton*; puisque la *seconde Notte*, la *Mediante*, la *Dominante*, &c. tiennent toujours le même rang dans chaque *Ton*, & portent toujours le même *Accord*.

ARTICLE TROISIÈME.

*Des Dissonances majeures causées par la Note sensible,
& des Nottes sur lesquelles elles se font.*

1°. Le *Tri-Ton* ne se fait que sur la *quatrième Note*, lorsque cette Note descend ensuite sur la *Mediante* ou sur la *Note tonique*.

2°. La *fausse-Quinte* ne se fait que sur la *Note sensible*, lorsque cette Note monte ensuite sur celle du *Ton*, ou quelquefois sur la *Mediante*.

3°. La *petite Sixte majeure* ne se fait que sur la *seconde Note du Ton*, & lorsque la *Sixte* est *mineure*, c'est ordinairement sur la *sixième Note*.

4°. La *Tierce majeure* ne peut se rencontrer avec la *septième*, formant ensemble un Intervale de *Tri-Ton* ou de *fausse-Quinte*, que sur la *Dominante tonique*. Ces quatre Dissonances sont les plus usitées.

5°. La *septième superflüe* ne se fait que sur la *Note tonique*, qui reste sur le même degré, pour préparer & sauver cette Dissonance.

6°. La *cinquième superflüe* ne se fait que sur la *Mediante des Tons mineurs*, comme il a été dit ailleurs.

7°. La *seconde superflüe* ne se fait que sur la *sixième Note des Tons mineurs*, & cette Note doit descendre ensuite.

8°. La *septième diminuée* ne se fait que sur la *Note sensible*; après quoi cette Note doit monter.

9°. Les autres Dissonances dérivées de ces deux dernières se font sur les mêmes Nottes, que celles dont l'Accord ne diffère que de la *Dominante* à la *sixième Note*, dans les *Tons mineurs* seulement.

ARTICLE QUATRIÈME.

Des Dissonances mineures.

1°. La *onzième heteroclite*, dite *Quarte*, peut se faire sur toutes les Nottes qui doivent porter des *Accords parfaits* ou de *Septième*, pourvu que ceux-ci suivent immédiatement après, en exceptant de cette Règle la première & la dernière Note d'une Piece; & de cette manière, elle se trouvera toujours *préparée*, en remarquant deux choses.

La première, que si l'on tombe sur un *Accord parfait* après l'un de ses dérivez, ces deux Accords n'étant qu'un même, la *Onzième* ne peut y être entenduë.

La seconde est, de donner toujours la *Sixte* à la *Notte* qui monte de *Tierce* sur celle où l'on veut faire cette *Onzième*.

2°. La *Septième* où la *Dissonance majeure* ne se fait point entendre, aime à être préparée par l'*Octave*, par la *Quinte*, par la *Sixte*, par la *Tierce* ou par la *Sixte*, & même par la *Quarte*; Consonance provenant de l'Accord de *Sixte-Quarte* d'une *Dominante tonique*, selon les différentes progressions de la *Basse*.

3°. La *Neuvième* doit être toujours préparée par la *Tierce* ou par la *Quinte*, selon la différente progression de la *Basse*; elle peut l'être encore par la *fausse-Quinte*.

4°. La *Onzième* doit l'être aussi par la *Quinte*, & quelquefois par la *Septième*, mais rarement; quand elle est *heteroclite*, elle peut l'être par toutes les Consonances, & encore par la *Septième* & par la *fausse-Quinte*.

5°. La *Seconde* qui est préparée dans la *Basse*, peut être précédée dans le *Dessus*, d'une Consonance quelconque, pendant que la *Basse* tient & reste sur le même degré. Au reste, toutes les *Dissonances* doivent être sauvées, comme il a été dit.

L'on peut retrancher de tous les Accords dissonans l'un des deux Sons qui forment ensemble la *Dissonance*, & n'y faire que l'*Accord parfait*; ou l'un de ses dérivez.

ARTICLE CINQUIÈME.

Des Consonances qui doivent être préférées, lorsqu'il s'agit de les doubler.

Il n'y a qu'à compter les Consonances par ordre, ainsi l'*Octave*, la *Quinte*, la *Quarte*, la *Tierce* & la *Sixte*, pour sçavoir distinguer que l'on doit préférer l'*Octave* à la *Quinte*, & ainsi de suite; en remarquant que l'*Octave* est déjà une réplique, & que dans l'Accord consonant de la *Sixte*, l'*Octave* de la *Tierce* ou de la *Sixte* est aussi bonne que celle de la *Basse*.

ARTICLE SIXIÈME.

De la Mesure & du Temps.

Une Musique sans mouvement perd toute sa grace, on ne peut même inventer de beaux Chants sans ce mouvement; il ne faut donc pas seulement s'attacher à faire des Accords, il faut de plus que le Chant des Parties, dont ces Accords sont composés, ait un cer-

tain mouvement où l'on puisse distinguer une Cefure, une Section, une Cadence, une Syllabe longue d'une breve, & les *Temps* où la Diffonance doit être employée; le tout devant se faire sentir dans le premier instant du premier *Temps* d'une *Mesure*. Voyez le premier Chap. & dans le second Livre, les Chap. XXVI. XXVII. XXVIII. & XXIX.

A R T I C L E S E P T I È M E .

De la Syncope.

Pour suivre l'ordre naturel de la *Mesure*, il faut que la valeur de chaque Note commence & finisse dans l'espace de chaque *Temps*. Cependant une Note qui aura commencé dans le premier instant du *Temps bon*, pourra rester sur le même degré autant de temps que le goût le permettra, que le Son en soit permanent, ou non; mais dès qu'une Note commence dans un autre temps, & que la moitié de sa valeur se fait entendre dans le *Temps bon* suivant, cela heurte l'oreille, & l'on dit pour lors qu'elle est *syncopée*. Or cette Note syncopée peut se distinguer de quatre façons.

La première, lorsque la Note se trouve partagée en deux valeurs égales par la barre qui separe les *Mesures*; Ainsi.



La seconde, lorsque deux Notes d'une égale valeur qui se suivent en même degré sont liées par un demi cercle fait ainsi, \frown ou ainsi \smile ; ce qui marque que le Son de ces deux Notes doit être permanent.

E X E M P L E .



La troisième, lorsqu'une Note est précédée d'une autre qui ne vaut que la moitié du premier *Temps*, ou lorsqu'elle est précédée d'un caractère qui marque un silence de pareille valeur; supposé que cette Note précédée ainsi, anticipe dans le *Temps* suivant.

E X E M P L E .

E X E M P L E.



Les Nottes A. B. C. D. F. G. H. & J. font *syncopées*.

La quatrième, lorsqu'on fait repeter deux Nottes en même degré, dont la valeur est égale, & dont la première frappe dans le *Temps mauvais*, & la seconde dans le *Temps bon*, au lieu de les lier, soit pour l'application des paroles, soit pour rendre l'*Air* plus vif ou plus gay.

E X E M P L E.



Pour qu'une Notte soit *syncopée*, il faut non seulement qu'elle commence dans un *Temps mauvais*, ou dans la seconde moitié du premier *Temps*; mais il faut encore que sa valeur puisse se partager en deux parties égales, dont l'une frappe dans le premier *Temps*, & l'autre dans le *Temps* suivant; & au lieu de ne se servir que d'une Notte pour la *syncope*, l'on peut en prendre deux, dont chacune représente la moitié de cette Notte *syncopée*, pouvant les faire repeter, ou en rendre le Son permanent, en les liant avec le demi cercle; ce qui fait qu'elles ne s'expriment pour lors que comme une Notte, dont la valeur égaleroit celle de ces deux Nottes.

On doit laisser au Compositeur la liberté de se servir de ces différentes manieres de *syncoper*; (c'est le sentiment des plus habiles Maîtres,) elles sont également en usage dans l'Harmonie & dans la Melodie; dans l'Harmonie pour faire entendre les *Dissonances préparées*; & dans la Melodie pour rendre le Chant plus expressif, sans changer l'espece de l'Intervale entendu dans l'une & dans l'autre Notte de la *syncope*, ou dans la même Notte *syncopée*.



TRAITE' DE L'HARMONIE, E X E M P L E.

Les chiffres qui ne marquent que des Consonances, ainsi 3. 6. &c. font voir que la *Syncope* n'est employée que pour le goût du Chant; & ceux qui marquent une Dissonance après la Consonance, font voir que cette *Syncope* sert à l'Harmonie.

L'on peut faire *syncoper* la Basse de même que le Dessus, ensemble ou séparément quant à la Melodie; mais quant à l'Harmonie cette Basse ne peut *syncoper* que dans les Accords de 2, ou de 4x, ou encore de *septième-superflüe*.

Pour que la *Syncope* soit observée exactement dans l'Harmonie, il faut que la valeur de la Consonance qui *prepare* & qui *sauve*, & que la Dissonance *préparée* soit égale, autant que cela se peut, ceci ne souffrant d'exceptions que dans la mesure à *trois Temps*, où il se trouve deux *Temps mauvais*; de sorte que la Consonance qui *prepare* ou qui *sauve* peut contenir, en ce cas, le double ou la moitié de la valeur de la Dissonance *préparée*.

Lorsqu'il se trouve plusieurs Dissonances de suite, il n'y a que la première qui puisse s'assujettir à la règle d'être *préparée* dans les *Temps mauvais*, & d'être entendue dans le *bon*.

Dés qu'une Dissonance ne peut être *préparée*, la *Syncope* n'y a plus de part; mais il faut y observer, autant que cela se peut, une Progression diatonique depuis la Consonance qui précède la Dissonance jusqu'à la Consonance qui *sauve*, & une égalité de valeur

dans chacune des Nottes qui les forment, bien que cette égalité ne soit pas si nécessaire ici que dans la *Syncope*, & que la Progression diatonique de la Consonance qui passe à la Dissonance non préparée ne doive pas servir de règle générale, sur tout à l'égard de la *septième*, de la *fausse-Quinte*, & de toutes les *Dissonances majeures*.

CHAPITRE TRENTESIXIÈME.

De la Composition à deux Parties.

MOins il y a de Parties dans une Pièce de Musique, plus les Règles en sont rigoureuses; de sorte que certaines *Licences* permises dans les quatre Parties peuvent devenir fautes, lorsqu'on diminue le nombre de ces Parties.

1°. Il faut distinguer à présent les Consonances en *parfaites* & en *imparfaites*.

Les *parfaites* sont l'Octave & la Quinte, n'étant pas permis ici de faire deux Octaves ni deux Quintes de suite, quand même elles seroient renversées.

La Quarte est aussi une Consonance *parfaite*; mais comme elle ne convient gueres dans une composition à deux, nous nous contenterons de prescrire la manière dont elle doit y être employée.

Les *imparfaites* sont la Tierce & la Sixte, pouvant en faire plusieurs de suite, & les entre-mêler, sans craindre de manquer; pourvu qu'on ne s'écarte pas de la bonne *Modulation*.

Quand on passe d'une Tierce à une Sixte, ou d'une Sixte à une Tierce, & que la progression des Parties est consonante, il faut faire en sorte qu'elle soit contraire ou renversée; c'est à dire, que l'une monte, pendant que l'autre descend.

Il est bon de passer, autant que l'on peut, d'une *Consonance parfaite* une *imparfaite*, & de celle-ci à l'autre.

L'on ne peut gueres passer d'une *Consonance parfaite* à une autre, ou à une *imparfaite*, ou encore de celle-ci à une *parfaite*, que lorsqu'une Partie procède diatoniquement, pendant que l'autre fait un Intervale consonant; & il est bon même que la progression des Parties soit contraire en ce cas.



E X E M P L E

De la suite des Consonances parfaites.

Douce.

The musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves contain diamond-shaped notes. The lower staff has a sequence of intervals written below it: 5 8 5 8 3 5 5 8 8 5 8 5 5 8 8 5 8 5 5 8 8 5. The word 'Douce.' is written in the top right corner.

A. B. B. A.

Toute autre Progression de deux Consonances parfaites de suite, ne vaut rien.

Les mesures marquées d'un A, se ressemblent, aussi-bien que celles qui sont marquées d'un B.

2°. L'on peut faire passer une Partie par autant d'Intervalles consonans que l'on veut, pendant que l'autre reste sur le même degré; bien entendu que les deux Parties s'accorderont toujours ensemble.

3°. L'on peut dire que tous les passages de l'Octave à la Tierce, de la Quinte à la Tierce, & à la Sixte, de la Sixte à la Tierce, & de la Tierce à la Sixte, sont bons.

4°. Les passages de l'Octave à la Quinte sont bons, pourvû que la progression des Parties soit contraire; cependant celui où la Basse descend diatoniquement, ne vaut rien.

5°. Ceux de l'Octave à la Sixte sont bons, pourvû que la progression des Parties soit contraire, lorsqu'elles font chacune un Intervale consonant, bien que tout soit bon quand la Basse descend de Tierce.

6°. Ceux de la Sixte à l'Octave sont bons, excepté lorsque la Basse monte diatoniquement, lorsque le Dessus descend de même, ou lorsque les deux Parties font chacune un Intervale consonant.

7°. Ceux de la Sixte à la Quinte sont bons, excepté lorsque le Dessus monte diatoniquement, lorsque la Basse descend de même, ou lorsque les deux Parties font chacune un Intervale consonant.

8°. Ceux de la Quinte à l'Octave sont bons, excepté lorsque la Basse monte diatoniquement, ou lorsque les deux parties font chacune un Intervale consonant.

9°. Ceux de la Tierce à l'Octave sont bons, excepté lorsque la Basse descend diatoniquement; en observant encore que la progression des Parties soit contraire, lorsque la Basse monte de Quinte.

10°. Ceux de la Tierce à la Quinte sont encore bons, pourvû que la progression des Parties soit contraire aux endroits où la Basse monte de Seconde, de Tierce & de Quarte; & il faut même la faire monter de Quarte, plutôt que de la faire descendre de Quinte, autrement cette progression ne vaudroit rien.

11°. Pour ce qui est de la Quarte; voici un Exemple de toutes les Consonances qui peuvent la précéder, & la suivre.

The musical notation consists of two staves, Soprano (top) and Bass (bottom), with various chords and intervals marked with numbers and letters A and B. The Soprano staff has a treble clef and the Bass staff has a bass clef. The notation includes notes, rests, and accidentals. Numbers are placed below the notes to indicate intervals or chord qualities. Letters A and B are placed above the notes to indicate specific examples. The Bass staff has a 6-6-6 marking below the first measure.

Les Guidons marquent les différentes Consonances, & même les Dissonances qui peuvent suivre cette Quarte; les chiffres qui sont entre les deux Parties marquent la même chose, & ceux qui sont au dessous de la Basse marquent les Accords qui doivent être employez en ce cas.

Prenez garde que les Guidons des Exemples A, & B, marquent deux Accords différens, celui du *Tri-Ton* ou celui de la *grande Sixte*, l'un ne pouvant être employé, quand l'autre a lieu.

Toute autre progression que celles qui viennent d'être prescrites, n'est point bonne; & sur tout, remarquez qu'elles sont fondées sur la préférence que l'on doit donner naturellement aux plus petits Intervalles, c'est à dire, que comme monter de Sixte ou descendre de Tierce, c'est la même chose, l'on doit préférer la progression de Tierce en descendant, ainsi des autres progressions qui ont un même rapport, excepté que le bon goût ne demandât le contraire aux endroits où l'on appercevroit que cela n'attaqueroit point le fond de nos Regles.

Ces Regles sont également justes pour tous les Tons, soit qu'une Tierce ou une Sixte se trouvent majeures ou mineures.

Les autres Regles qui concernent les quatre Parties, tant à l'égard de la progression naturelle aux Tierces majeures & mineures, que de celles des Dissonances, doivent être également observées par tout.

Quand on possède une fois la connoissance de la bonne Modulation, l'on observe presque toutes ces Regles, sans être obligé d'y donner une grande attention.



CHAPITRE TRENTE-SEPTIÈME.

Des fausses Relations.

Pour éviter les *fausses Relations* dans la progression d'une seule Partie, il n'y a qu'à la faire proceder par des Intervalles diatoniques ou consonans ; ceux de fausse-Quinte, de Septième diminuée, & de Quarte diminuée étant encore permis en descendant, mais non pas en montant ; cependant la bonne Modulation étant une fois observée, l'on peut se servir de tous les Intervalles connus, pourvû qu'ils n'excedent point l'étenduë de l'Octave, mais avec un peu plus de circonspection à l'égard de ceux que nous n'avons pas nommez, qu'à l'égard des autres ; les Italiens y ajoutent encore la Tierce diminuée en descendant, comme de *Mi* à *U* \times , ce que nous laisserons à la discretion des Compositeurs.

A l'égard des *fausses Relations* qui peuvent se rencontrer entre-deux Parties, il est impossible d'y tomber, quand on possède parfaitement la Modulation.

E X E M P L E.

The example consists of two staves of music. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves contain a sequence of notes with diamond-shaped markers above them, representing modes A and B. The notes are: G4 (A), A4 (B), B4 (B), A4 (A), G4 (B), F#4 (A), E4 (B), D4 (A). The bottom staff contains: G3 (A), F#3 (B), E3 (B), D3 (A), C3 (B), B2 (A), A2 (B), G2 (A). The diamond markers are placed above the notes to indicate their mode classification.

L'on voit que les Nottes A, nous representent un Mode majeur; & que les Nottes B, nous en representent un mineur ; de sorte que l'on ne peut pas moduler dans un Ton moitié majeur moitié mineur, ni passer du majeur au mineur, ou de celui-ci à l'autre sur une même Notte tonique, qu'après une Cadence parfaite dans le Ton majeur ou mineur, par lequel on a commencé, encore même cela ne se fait-il qu'avec beaucoup de prudence ; ainsi la connoissance de la Modulation, nous met au dessus de ces regles qui sont presque inutiles, quand on la possède bien ; c'est pourquoi nous n'en disons pas davantage là-dessus.

CHAPITRE TRENTE-HUITIÈME.

De la maniere de faire un Chant au-dessus d'une Basse.

POUR faire un Chant au-dessus d'une Basse, il ne faut la composer d'abord que dans un seul *Ton*, dont on sçait déjà la *Modulation*: Sçachant de plus la suite des Consonances & des Dissonances, (la maniere de *preparer* & de *sauver* ces Dissonances ayant été expliquée) il ne sera pas difficile de faire sans faute un Chant au-dessus de cette Basse composée.

Cependant pour donner un plus grand effort à son genie, lorsque l'on sçait les Accords que chaque Note d'une Basse doit porter, l'on peut choisir dans chaque Accord l'un des Sons dont il est composé, pour en former un Chant à son gré. Ainsi dans l'*Accord parfait*, je choisiss la Tierce, la Quinte ou l'Octave; & dans celui de la Septième, je la choisiss parmi les autres, si je veux, & si je puis; car je ne puis choisir cette Septième qu'elle ne soit *preparée*, excepté lorsque la Basse monte de Tierce ou de Quinte, pendant que le Dessus descend diatoniquement, ou monte & descend ensuite diatoniquement. (Voyez l'Exemple du Chap. XIX.) Si même la Septième ne pouvoit être *sauvée* en descendant diatoniquement sur une Consonance de l'Accord suivant, il faudroit ou ne pas s'en servir, ou changer la Basse, excepté que l'on ne reconnut que les Nottes de la Basse, qui suivent, sont comprises dans l'Accord de la Septième que l'on fait entendre, & qu'après elles suit une Note où cette Septième sera *sauvée* sur l'une des Consonances de son Accord; & pour lors cette Septième avant que d'être *sauvée*, reste toujours sur le même degré, au cas que l'une de ces Nottes comprises dans le même Accord, & qui se trouve dans la suite de la Basse, ne fasse point Octave avec cette Septième que l'on entend; car il faudroit pour lors faire descendre cette Septième d'une Tierce, en faisant monter ensuite cette dernière Note sur la Consonance qui devoit suivre naturellement la Septième; l'on pourroit encore faire descendre en pareil cas la Septième sur la *Note sensible*, supposé que cette *Note sensible* soit comprise dans le même Accord; de sorte que la Note où l'on pourra descendre de Tierce après la Septième, fera la Sixte de celle qui dans la Basse fera l'Octave de cette Septième, & la *Note sensible* en formera le *Tri-Ton*.

Lorsque le goût n'est pas bien formé, & que l'on sçait les Accords que doit porter chaque Note de la Basse, il n'y a qu'à les chiffrer, & choisir dans l'Accord la Note que l'on voudra, pour en former un Chant dans le Dessus, sans s'écarter néanmoins des regles prescrites, parce que ces regles nous obligent souvent à preferer certaines Notes d'un Accord, par rapport à celles qui les précédent ou qui les suivent.

Lorsque l'on compose à deux Parties seulement, le Dessus doit toujours finir par l'Octave, rarement par la Tierce, & jamais par la Quinte.

EXEMPLE GENERAL.

A. B. C. D. E. F. G. H. J. K. L. N. O. P. Q. R. S. T. U. X. Y. Z. a. b.

BASSE-CONTINUE.

Basse-Fondamentale pour la preuve de l'Harmonie.

Cadence irreguliere.

Imitation d'une Cadence rompuë.

d. f. g. h. i. l. m. n. o. p. q. r. s. u. j. j. j. j.

Le Dessus que nous n'avons composé que sur la Basse-continue

est rempli de fautes à l'égard de la Basse fondamentale; fautes qui ne sont pas contre le fond de l'Harmonie, mais seulement contre la progression des Parties. Cette Basse-fondamentale n'étant ici que pour preuve de la parfaite Harmonie, dont on tire les Sons convenables aux Chants que l'on veut faire entendre.

A. Je passe à mon gré par tous les Sons de l'Accord.

De la Quinte je passe à la Sixte B, quoique j'eusse pû rester sur la Quarte, sans changer de lieu la Quinte qui précède, parce que cette Quarte fait partie de l'Accord de la *petite Sixte* B; j'aurois pû passer aussi sur la Tierce.

B. C. D. E. Je fais passer quatre Sixtes de suite, parce qu'elles font partie des Accords, quoique j'eusse pû me servir de l'un des autres Intervalles compris dans chacun des ces Accords.

F. G. Au lieu de passer de la *Notte sensible* à la *Tonique*, je passe à la *Mediante*, parce que cela n'est pas contre les regles de la Progression des Consonances, outre que la *Mediante* represente la *Notte tonique*, & fait partie de son Accord.

H. Je fais entendre la Quarte, qui fait partie de l'Accord de la Seconde; je passe ensuite à la Sixte J, & je tombe sur la Seconde, qui fait partie de l'Accord du *Tri-Ton*. K.

La Sixte que je fais entendre à L, *prepare* la Septième à M, qui est *sauvée* en descendant sur la Sixte N. Cette Sixte qui est la *Notte sensible*, montant comme elle le doit sur la *Notte tonique* O; je passe ensuite sur la Tierce de cette même *Notte tonique* P, pour faire entendre la Seconde à Q.

Les Secondes qui sont *préparées* & *sauvées* dans la Basse P, Q, R, S, T, sont précédées dans le Dessus de la Tierce à P, & de la Sixte à R; elles pourroient l'être également de l'Octave, de la Quinte ou de la Quarte, parce que la Seconde peut être précédée & suivie indifféremment d'une Consonance quelconque, dont un Accord est composé; car nous voyons qu'elle est suivie de la Quarte à T, qui fait partie de l'Accord de la *petite Sixte*; bien entendu que la progression limitée à la Basse, ne change point en pareil cas.

Comme la Tierce est la Consonance la plus propre à *preparer* & à *sauver* la Seconde, il est bon de la faire entendre pour lors le plus souvent que l'on peut; la Quarte que nous mettons en sa place à T, & qui forme une Dissonance avec elle devant tomber sur la Note où cette Tierce auroit dû tomber en descendant, si elle eût frappé avec cette Quarte, comme nous le faisons à V; car ce doit être pour nous une regle generale, que quand au lieu d'une Note qui doit naturellement *sauver* une Dissonance dans le Dessus, on lui en substitue une autre, qui fait avec elle une Septième ou une Seconde,

pour lors on doit faire passer la Note substituée sur la Note qui auroit dû suivre celle qui ne paroît point, & qui auroit formé une *Dissonance mineure* avec cette Note substituée à sa place; ce qui peut se rencontrer dans l'Accord de la *petite Sixte*, entre la Tierce & la Quarte, & dans ceux de *grande Sixte*, & de *fausse-Quinte* entre la Quinte & la Sixte; de sorte que si dans ces Accords, la Tierce ou la Quinte doivent servir à *sauver* une Dissonance, & si elles doivent descendre ensuite diatoniquement, la Quarte ou la Sixte qu'on leur substitue, doivent passer sur les Nottes qui auroient dû suivre naturellement cette Tierce ou cette Quinte.

Vous trouverez dans le reste une suite de tout ce que nous venons de dire, en remarquant que le *Ton* change à M, où nous donnons la Septième à la *Note tonique*, au lieu de faire monter sur son Octave sa *Note sensible*, qui luy sert pour lors de Septième; cette *Note tonique* devenant *quatrième Note* par les Accords de *grande Sixte* & de *Tri-Ton* qu'elle porte ensuite à N, & à O; puis nous reprenons le *Ton* d'Ut à J, par rapport à la progression consonante de la Basse qui se termine à U, d'où nous connoissons que la *Note tonique* est Ut; ce qui nous oblige de préparer ce *Ton* en quittant le * de Fa à Ré; ensuite de quoi le † qui se trouve sur la Note Si, nous annonce le *Ton* de Fa, après lequel celui d'Ut se declare par le Dieze qui remet cette Note Si dans son naturel.

Ces observations que nous faisons par rapport à la Basse-continuë, peuvent s'éclaircir, en comparant l'un après l'autre le Dessus & cette Basse-continuë à la Basse-fondamentale; où l'on trouvera que de chaque Accord parfait ou de Septième, que portent les Nottes de cette Basse fondamentale, l'on choisit pour la Basse-continuë & pour le Dessus, la Tierce, la Quinte, l'Octave ou la Septième; en conformant ensuite la progression de ces deux Parties à nos Regles precedentes: Remarquez bien que quand la progression de la Basse-continue est diatonique, comme entre G. H. T. K. L, &c. celle du Dessus est souvent pareille à celle de la Basse-fondamentale; d'où nous concluons, que la progression consonante d'une Partie, oblige souvent l'autre à en suivre une diatonique, de même que la progression diatonique d'une Partie en impose souvent une consonante à l'autre.



CHAPITRE TRENTENEUVIE' ME.

Du Chant-figuré ou de la Supposition.

Nous appellons *Chant figuré*, ce qu'on a appelé jusqu'à présent *Supposition*; & voici en quoi consistent les regles de ce Chant-figuré ou de cette *Supposition*.

Etant d'une necessité absolue que la perfection de l'Harmonie se manifeste dans chaque *Temps* de la mesure, ces *Temps* n'étant sensibles que dans le moment que l'on y tombe, soit en frappant, soit en levant; l'on peut, entre le moment d'un *Temps*, & celui du *Temps* qui suit, faire passer autant de Nottes que le genie & le goût le permettent.

ARTICLE PREMIER.

Du Chant-figuré par des Intervalles Consonans.

Lorsque l'on veut faire passer des Nottes entre les *Temps* par des Intervalles consonans, on ne peut en faire entendre d'autres que celles qui sont comprises dans l'Accord du premier *Temps*, pour tomber ensuite sur une Note de l'Accord du *Temps* qui vient immédiatement après, & ainsi d'un *Temps* à l'autre, jusqu'à la fin.

E X E M P L E d'un Dessus figuré.

The musical score consists of two systems. Each system has a vocal line (treble clef) and a figured bass line (bass clef). The time signature is 2/4. The first system contains six measures, and the second system contains four measures. The bass line features figures: 6, 6, 6, 7, 6, 4, 6, 7, 4, 7. The final measure of the second system ends with a double bar line.

L'on voit dans le Dessus, que toutes les Nottes ne passent que

sur des Sons convenables aux Accords chiffréz dans la Basse.

Une mesure à deux *Temps* peut se partager en quatre *Temps*, au gré du Compositeur; ce qui s'apperçoit dans la Note A, dont la valeur est partagée en deux *Temps* par les deux différens Accords qu'elle porte; de sorte que l'on peut faire entendre plusieurs Accords différens sur chaque *Temps*, à proportion de la lenteur ou de la vitesse du mouvement; de même que l'on peut n'en faire entendre qu'un dans une ou dans plusieurs mesures consécutives.

EXEMPLE d'une Basse-figurée.

The image shows two systems of musical notation. The first system, labeled 'BASSE-FIGURÉE', consists of three staves. The top staff is a treble clef with a 2/2 time signature, showing a melodic line with slurs and a fermata. The middle staff is a bass clef with a 2/2 time signature, showing a figured bass line with various numbers (6, 4, 6, 6, 6, 6, 7, 6, 6, 7, 6, 4, 6, 6, 4, 6, 6) placed above the notes. Below this staff is the text 'BASSE-FIGURÉE.' and a sequence of numbers: 8 3 5 8 3 5 8 3 8 3 3 5 8 5 7 5 3 5 8 3 3 5 8 3. The bottom staff is a bass clef with a 2/2 time signature, showing a simpler bass line with slurs and a fermata, labeled 'BASSE-FONDAMENTALE.' below it.

The second system of musical notation also consists of three staves. The top staff is a treble clef with a 2/2 time signature, showing a melodic line with slurs and a fermata, labeled 'D' above it. The middle staff is a bass clef with a 2/2 time signature, showing a figured bass line with numbers (5, 7, 6, 6, 4, 7) placed above the notes. Below this staff is the text 'BASSE-FIGURÉE.' and a sequence of numbers: 3 8 8 3 5 3 8. The bottom staff is a bass clef with a 2/2 time signature, showing a simpler bass line with slurs and a fermata, labeled 'BASSE-FONDAMENTALE.' below it.

Les chiffres qui sont au-dessus des Nottes de la *Basse figurée* marquent les Intervalles qu'elle forme avec la Basse-fondamentale; & ceux qui sont au-dessus marquent les Accords que ces Nottes portent en pareil cas.

Pour faire une Basse figurée, l'on peut d'abord en composer une Fondamentale, au-dessus de laquelle l'on compose cette Basse figurée, à peu-près de même que l'on compose un Dessus figuré sur une Basse, je dis à peu-près, parce que loin d'éviter de se servir des mêmes Nottes dans l'une & dans l'autre Basse, l'on doit au contraire, faire entendre dans cette Basse figurée, autant que l'on peut, les Sons fondamentaux de la Basse-fondamentale, même dans le premier moment du *Temps*.

Il faut toujors conformer le Dessus à la Partie qui doit être entenduë avec elle; & si ce Dessus devoit être entendu avec les deux Basses, il faudroit pour lors qu'il fut dans les regles avec l'une & l'autre Basses; ainsi il faudroit changer ce Dessus à C, D, où il fait deux Quintes avec la Basse-fondamentale, & mettre des Nottes où sont les Guidons.

L'on peut encore composer la *Basse figurée* la premiere; & après en avoir distingué les temps, l'on doit mettre au-dessous, une Basse-fondamentale qui puisse se rapporter entierement aux regles prescrites pour la progression de cette derniere Basse, & pour les Accords qu'elle doit porter; de sorte qu'après cela, l'on peut composer un Dessus plus ou moins figuré que cette *Basse figurée*.

Il se trouve souvent dans une *Basse figurée* des Nottes qui peuvent servir à deux Accords differens, & l'on ne peut se déterminer pour lors que par le *Temps* qui suit celui où l'on est incertain du choix de l'Accord; la Basse-fondamentale pouvant nous servir encore de guide en cette occasion.

Il faut chercher la diversité autant que l'on peut, en évitant de faire entendre trop souvent les mêmes passages.

On est libre de figurer, ou non, tous les *Temps* d'une mesure; on ne figure quelquefois que la moitié d'un *Temps*, tantôt dans la Basse, tantôt dans le Dessus, ou le tout ensemble, en suivant toujors les Regles.

E X E M P L E.

L'on peut faire commencer l'une des Parties la premiere, & faire

entrer l'autre, deux ou trois Temps après, & même une ou deux Mesures après, selon qu'il est dicté par le goût, ainsi des autres Parties, s'il y en avoit davantage.

L'on peut commencer par telle partie de la mesure que l'on veut, même par le dernier quart de *Temps*; l'on peut encore faire cesser l'une des Parties pendant quelque temps, mais si c'est la Basse, ce ne peut être que pendant une ou deux mesures au plus; car la Basse-continuë doit toujours être sous-entenduë, quoique l'on ne veuille faire entendre qu'une seule Partie.

Tous ces silences se marquent avec des *soupirs* & autres caractères de cette nature, que nous avons expliqués au premier Chapitre.

Au reste, le *Point* mis après une Note, lequel doit être pris pour cette Note même, forme ordinairement Accord avec les autres Parties, parce qu'il se trouve presque toujours dans un *Temps bon*, & comme il vaut la moitié de la Note qui le précède, si par hazard sa valeur ne contient qu'un *demi Temps*, ou moins, la Note qui le suit n'est admise pour lors que pour le goût du Chant.

ARTICLE SECOND.

Du Chant-figuré par des Intervalles diatoniques.

L'on peut faire passer autant de Notes que l'on veut entre les *Temps* & si-tôt qu'elles procedent par des Intervalles diatoniques, il n'importe pas qu'elles soient du nombre de celles qui composent l'Accord, pourvu que la première en soit; mais si après plusieurs Notes en pareille progression, l'on procede par un Intervale consonant de la dernière Note d'un *Temps* à la première du *Temps* qui suit, il faut que cette dernière Note soit aussi comprise dans l'Accord qui subsiste pendant la valeur du *Temps* où elle a lieu.

Si les *Temps* entre lesquels on fait passer plusieurs Notes, sont assez lents pour qu'ils puissent se partager en deux *Temps* égaux, on fera toujours bien de partager aussi en valeur égale les Notes qui passent dans un même *Temps*, en observant que la première Note de chaque valeur soit du nombre de celles qui composent l'Accord pendant lequel on fait ce passage.

Le goût nous oblige quelquefois à transgresser ces règles, en ce que dans une progression diatonique, la première Note d'un *Temps* n'est pas toujours comprise dans l'Accord qui doit être entendu; mais l'on peut remarquer que cette première Note n'est admise pour lors dans le Chant, que comme une espèce de *coulé*, qui vous conduit immédiatement après, sur la Note comprise dans l'Accord, avant que la valeur du *Temps* où cet Accord a lieu, soit expirée.

E X E M P L E.

Cette mesure, quoi qu'à deux *Temps*, est partagée en quatre, presque par tout, où l'on voit que la première des deux Croches est toujours comprise dans l'Accord.

Dans le *Temps* A, la première des deux dernières Croches n'est point comprise dans l'Accord, parce que le Chant est conduit en progression diatonique d'un *Temps* à l'autre, où l'on voit que les deux premières Croches qui ne participent point de cette progression sont comprises dans l'Accord.

Chaque Note du *Temps* B, doit porter un Accord, en partageant ce *Temps* en quatre, parce que dès que la *Note tonique* paroît après sa *sensible*,

sensible , elle doit porter son *Accord naturel*. Si cette *Notte tonique* paroïssoit incontinent dans la mesure suivante , & que le Chant s'y reposât , le *Temps B*, ne devroit point être partagé ; mais le Chant qui va se reposer sur la *Dominante* , nous fait sentir pour lors une *Cadence irreguliere* de la dernière Croche du *Temps B* , à la *Notte* qui suit.

La première & la troisième Croche du *Temps C*, ne sont point du nombre de l'Accord , parce qu'elles y forment une espèce de coulé , en tombant sur la seconde & sur la quatrième Croche , qui sont comprises dans l'Accord ; car il falloit que cette quatrième Croche fut comprise dans l'Accord , puisqu'elle passe à l'autre *Temps* par un Intervalle consonant ; l'on trouvera de pareils coulez dans les *Temps F*, & *D*.

Le *Point D*, représente la *Notte* qui le précède ; & l'Accord du *Tri-Ton* qui y est chiffré , a lieu jusqu'à l'expiration de la valeur de ce *point* , ainsi le *Tri-Ton* ne se sauve que dans le *Temps* qui suit ce *point*.

Voilà comme nous avons crû devoir expliquer ce qui n'a paru jusqu'à présent que sous des regles fort abstraites.

C'est de cette facilité de figurer le Chant , & du renversement des Accords que provient cette diversité incompréhensible dans la Musique.

CHAPITRE QUARANTIÈME.

De la maniere de faire une Basse-fondamentale sous un Dessus.

LA Basse-fondamentale est le plus sûr moyen pour trouver celle qui convient à un Dessus déjà composé , quand on n'a pas le goût assez formé , pour sentir cette Basse en même temps que l'on compose le Dessus ; car un Chant quelconque a toujours sa Basse naturelle , qui lui convient mieux qu'aucune autre , & qui nous prévient ; pour peu que nous soyons sensibles à la parfaite Harmonie , nous chantons naturellement la Basse de toutes les *Cadences* quand nous en entendons le Dessus ; ce qui doit nous faire connoître déjà le *Ton* dans lequel nous chantons , ainsi de *Cadence* en *Cadence* , soit parfaite ou irreguliere (car la rompuë n'est point différente dans le Dessus , de la parfaite) nous connoissons les changemens de *Tons* ; & la Basse fondamentale , qui ne peut souffrir que des *Accords parfaits* ou de *Septième* , nous détermine encore plus vite.

E X E M P L E S.

Des différentes Progressions d'un Dessus dans les Cadences.

The musical notation consists of two staves. The first staff contains cadences A through H. Cadences A and B are labeled 'Cadences parfaites dans les Tons maj. & mineurs'. Cadences C, D, F, G, and H are labeled 'Cadences parfaites, ou irregulieres.'. Above the staff, the tones are indicated: A (Ton majeur), B (Ton mineur), C (Ton majeur), D (Ton mineur), F (Ton mineur), G (Ton majeur), and H (Ton majeur). The second staff contains cadences J, L, and M, labeled 'Cadences irregulieres.'. Above this staff, the tones are indicated: J (Ton mineur), L (Ton majeur), and M (Ton mineur).

Toutes ces Cadences sont établies sur le *Ton d'Ut*, seulement ; quoiqu'elles ayent rapport à d'autres *Tons*.

La *Cadence parfaite A*, monte de la *Notte sensible* à la *Tonique* dans les *Tons majeurs & mineurs*, quoiqu'elle pût monter de la *seconde Notte* à la *Mediante* dans les *Tons mineurs*, conformément à l'Exemple F.

La *Cadence parfaite B*, descend de la *seconde Notte* sur la *Tonique* dans les *Tons majeurs & mineurs*, quoique dans les *mineurs* elle pût descendre de la *quatrième Notte* à la *Mediante*, conformément à l'Exemple G, ainsi le *Ton majeur d'UT*, & le *mineur de LA*, ont beaucoup de rapport dans ces deux premières *Cadences* ; & pour parler plus en general, ces deux *Cadences* ont également lieu dans un *Ton majeur* & dans un *mineur*, dont la distance n'est que d'une *Tierce mineure*, conformément à la distance d'*UT Ton majeur*, à *LA Ton mineur*, de *FA Ton majeur*, à *RE Ton mineur*, de *SOL Ton majeur*, à *MI Ton mineur*, &c.

Les *Cadences C, D, F, G*, qui sont arbitraires entre les *Parfaites & les Irregulieres*, ne se distinguent que par la différente progression que l'on est libre d'y donner à la *Basse*, soit en montant de quarte sur la *Notte tonique* pour former une *Cadence parfaite*, soit en descendant de quarte sur cette même *Notte*, ou sur la *Dominante*, pour former une *Cadence irreguliere* : Quand nous disons, ou sur la *Dominante*, c'est en supposant que ces *Cadences* peuvent nous représenter un autre *Ton* que celui d'*Ut* ; car celles de C, & de D, peuvent être prises pour *irregulieres* dans le *Ton de Ré*, & celle de D, peut être prise encore de

même dans le *Ton* de *Fa* ; celles d'*F*, & de *G*, peuvent être prises pour *parfaites* dans le *Ton* de *Mi* $\frac{1}{2}$; & celle de *G*, peut être prise encore pour *irreguliere* dans le *Ton* de *La* $\frac{1}{2}$; mais les véritables *Cadences irregulieres* sur la *Dominante* d'*Ut*, sont celles des Exemples H, I, L, M, quoique l'Exemple H, puisse nous représenter une *Cadence parfaite* ou *irreguliere* dans le *Ton* de *Si* $\frac{1}{2}$; que celui d'I, puisse nous en représenter une *irreguliere* dans le *Ton mineur* de *La*, que celui d'L, puisse nous en représenter une *parfaite* dans le *Ton* de *Ré* ; & qu'enfin celui d'M, puisse nous en représenter une *irreguliere* dans le *Ton majeur*, de *Si* $\frac{1}{2}$, dans le *mineur* de *Sol*, & dans l'un & l'autre de *Mi* $\frac{1}{2}$. Or voici le fruit que nous pouvons tirer de ces *Cadences* arbitraires dans le Dessus.

1°. Il ne faut composer vôtre Dessus que dans le *Ton majeur* d'*Ut*, ou dans le *mineur* de *Ré*, supposé que la connoissance des autres *Tons* ne vous soit pas aussi familiere ; & pour connoître si ce Dessus est véritablement composé dans l'un de ces deux *Tons*, ne pouvant le faire commencer que par l'Octave, la Tierce, ou la Quinte ; vous remarquerez où va se terminer la premiere *Cadence*, qui se trouve ordinairement dans la seconde ou dans la quatrième Mesure : Ayant donc commencé par *Ut*, par *Mi* ou par *Sol*, qui sont l'Octave, la Tierce, & la Quinte d'*Ut*, si vôtre premiere *Cadence* se termine en *Ré*, vous ne ferez pas pour cela dans le *Ton* de *Ré*, car il faudroit avoir commencé par *Ré*, *Fa* ou *La*, qui sont l'Octave, la Tierce & la Quinte de ce *Ré*. De plus, si vous êtes obligé d'ajouter quelques \times , ou quelques $\frac{1}{2}$ aux Nottes, par rapport à certains semi-Tons, où le goût du Chant vous conduit, ces signes vous déterminent d'abord le *Ton*, conformément à l'explication que nous en avons donnée. (Chap. XXV. & XXVI.) Car si vous avez commencé par *Ut*, cet *Ut* fait la Tierce mineure de *La*, & la Quinte de *Fa*, de même qu'il fait l'Octave d'*Ut* ; & ce ne peut être que par les \times ou les $\frac{1}{2}$, ou encore par les *Cadences* que l'on distingue le *Ton* ; quoique si l'Air est composé dans le goût naturel, il n'y a qu'à s'en rapporter à la dernière Note, qui doit être naturellement la *Tonique*.

2°. Si-tôt que vous êtes certain du *Ton* que vous traitez, il faut lui approprier toutes les *Cadences* qui peuvent lui convenir ; & quand il s'en trouve quelques-unes d'étrangères, il faut les rapporter à celles de l'Exemple précédent, en remarquant ce qui suit.

1°. Le Dessus doit toujours faire la Tierce, la Quinte, l'Octave, ou la Septième avec la Bassè-fondamentale.

2°. Dans la Bassè-fondamentale, il faut toujours donner la preference aux Progressions les plus parfaites ; ainsi celle de la Quinte en descendant doit être preferée à celle de la Quarte, celle-ci à celle

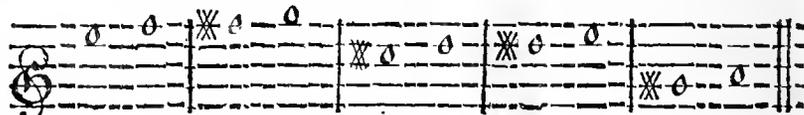
de la Tierce, & celle-ci à celle de la Septième, en se souvenant que monter de Deuxième est de même que descendre de Septième, &c. Cependant si le Dessus ne pouvoit s'accorder avec la Basse, en la faisant descendre de Quinte, il faudroit chercher cet Accord dans une Progression de Quarte, de Tierce ou de Septième, en préférant toujours la plus parfaite.

3°. Il ne faut point figurer le Dessus, lorsque l'on veut se stiler parfaitement sur la Basse-fondamentale, parce que le *Chant figuré* ne peut qu'embarasser les Commencans; de sorte qu'il faut que chaque Note du Dessus vaille au moins un Ton.

4°. Il faut s'attacher d'abord à composer des *Airs* de caractère, comme *Gavottes*, *Sarabandes*, &c. parce que les *Cadences* s'y apperçoivent presque toujours de 2. en 2. Mesures; ce qui détermine plus vite. Voyez le second Livre, Chap. XXV. XXVI. XXVII & XXVIII. où vous trouverez le mouvement de ces *Airs*, la quantité des Mesures dont ils doivent être composez, les sortes de Vers qui leur sont propres, & ce que l'on doit observer pour mettre des Paroles en chant.

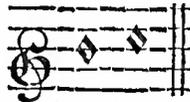
5°. Si vous appercevez dans vos *Airs* quelques *Cadences* étrangères au *Ton* que vous traitez, il faut remarquer si elles terminent le Chant, ou non; ce que vous connoîtrez plus facilement par le sens des Paroles. Si elles terminent le Chant, le Ton change pour lors, & il passe ordinairement dans celui de la *Dominante*, de la *Mediante*, de la quatrième ou de la sixième *Note* du *Ton* que vous quittez immédiatement; ce qui se distingue, en rapportant ces *Cadences* à celles de l'Exemple précédent, où vous remarquerez que, si l'une de ces *Cadences* se termine;

Ainsi,



Ton de FA. de SOL. de RE. de MI. de LA.

Elle nous représente une *Cadence parfaite* dans l'un de ces *Tons*, de même que celle-ci,



nous en représente une dans le *Ton d'Ut*, ainsi des autres *Cadences* qui ont un même rap-

port à proportion; mais si le Chant n'est point absolument terminé, il faut laisser suivre à la Basse sa route naturelle, en préférant (comme nous l'avons dit;) les Progressions les plus parfaites aux autres, autant que cela se peut.

6°. Tant que le Dessus fait la Tierce, la Quinte ou l'Octave d'une Note déjà placée dans la Basse, l'on peut ne point changer cette Note, excepté que l'on ne voie que cela peut se faire sans interrompre la

Progression naturelle de la Basse ; & pour lors la variété, qui fait une des principales parties de la beauté de l'Harmonie, le demande.

7°. Il faut toujours regarder le premier Temps de chaque Mesure comme le principal ; de sorte que si l'on apperçoit que la Note de la Basse, que l'on peut mettre dans un autre *Temps*, convient dans le premier *Temps* qui précède, ou qui suit, il vaut mieux faire avancer ou faire retarder cette Note, pour qu'elle soit entendue dans le premier *Temps*, en remarquant deux choses : La première, si la Note qui suit le premier *Temps* peut être la même dans ce premier *Temps*, c'est pour lors qu'il faut faire entendre dans le premier *Temps* cette Note que vous ne vouliez mettre qu'après : La seconde, si la Note que vous mettez dans un *Temps faux* est la même que celle qui se fait entendre dans le premier *Temps* suivant, sans que vous puissiez mettre une ou plusieurs autres Notes entre deux, il vaut mieux laisser à la Basse la Note qui a été entendue dans le premier *Temps* précédent, si cela se peut, ou en chercher une autre qui ne soit point la même, que celle qui doit paroître immédiatement dans le premier *Temps* suivant.

E X E M P L E.

The musical example consists of two staves, treble and bass clef, with a 2/4 time signature. The first measure is marked 'H' and the second 'J'. The bass line in the first measure has a note that could be moved to the first beat of the second measure.

L'Exemple H, est le meilleur, parce que la Note que l'on entend dans le second *Temps* de la seconde Mesure pouvant servir au premier *Temps* de la même Mesure, doit y être préférée.

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

The musical example consists of two staves, treble and bass clef, with a 3/4 time signature. The first measure is marked 'A' and the second 'B'. The bass line in the first measure has a note that could be moved to the first beat of the second measure.

Je ne puis faire tenir la même Note de la Basse dans la première

Mesure de l'Exemple A, quoique je puisse la changer, comme dans l'Exemple B ; parce que je puis mettre une autre Note entre celle du second *Temps* de la premiere Mesure & celle du premier *Temps* de la seconde Mesure ; au lieu que dans les Exemples C, & F, je ne dois pas me servir de la seconde Note de la premiere Mesure dans la Basse, parce qu'elle doit être entenduë immédiatement dans le premier *Temps* de la Mesure suivante : Ainsi je me fers de la Note qui a déjà été entenduë dans le premier *Temps* de la premiere Mesure D, parce qu'elle s'accorde toujours avec le second *Temps* ; & j'en choisís une autre à G, parce que cette premiere ne peut s'accorder icy avec le second *Temps*.

8°. Il est souvent necessaire de partager une Note du Dessus, en deux valeurs égales, pour faire entendre avec elle deux differentes Nottes dans la Basse, qui puissent s'accorder toujours avec cette même Note du Dessus ; & cela, pour conserver la progression consonante dans la Basse, & pour que la plus parfaite progression se fasse entendre entre la derniere de ces deux Nottes de la Basse & celle qui les suit.

E X E M P L E.

Ce partage se fait encore pour faire entendre dans les *Temps* principaux de la Basse-fondamente les Nottes les plus convenables au *Ton* que l'on traite ; & ces Nottes sont la *Tonique*, la *Dominante*, la *quatrieme*, la *sixieme*, & quelquefois la *seconde*, ainsi par ordre de perfection. On se sert rarement de la *Mediante*, & jamais de la *Septieme* dans quelque *Temps* de la Mesure que ce soit ; car lorsqu'on ne peut s'en dispenser, il est certain que le *Ton* change, comme on peut le connoître par quelques % ou ♯, ou par quelques *Cadeneces* étrangères.

9°. Les *Temps* principaux de la Mesure sont ceux où la premiere Dissonance doit être entenduë lorsqu'elle est *preparée* ; car s'il s'en trouve plusieurs de suite, on ne doit avoir égard qu'à la premiere ; & l'on ne peut faire entendre une Dissonance sans être *preparée*, que dans une progression diatonique du Dessus, en descendant de

trois degrez, ou en montant & descendant immediatement après, pendant que la Basse monte de Tierce ou de Quinte, pour descendre ensuite de Quinte; & la Dissonance se trouve pour lors au milieu de ces trois degrez.

E X E M P L E.

Au lieu de faire monter d'abord la Basse de Quinte en cet endroit, on peut ne la faire monter que de Quarte, où pour lors la dissonance n'a point lieu; & c'est de cette façon que l'on peut transposer une *Cadence parfaite en irreguliere*; & une *irreguliere en parfaite*. Voyez les Nottes A, B, où l'on peut mettre une autre Note sur le Guidon ♯, au lieu de celle qui est marquée par un A, les Nottes A, B, formant une *Cadence parfaite*, & la Note A, mise à la place du Guidon formant une *Cadence irreguliere* avec le B.

Les Guidons mis au-dessus de la premiere Note de la Basse, font voir la progression que cette Basse pourroit encore tenir en pareille occasion, en mettant cette premiere Note à la place où est l'un des Guidons.

Souvenez-vous qu'il n'y a de dissonance que la Septième à l'égard de la Basse-fondamentale, & que les autres Dissonances n'ont lieu que dans le renversement, c'est-à-dire, en prenant pour Basse l'une des Nottes qui sert à l'Accord de Septième, que la Basse-fondamentale doit porter; où il faut observer tout ce que nous en avons dit aux Chap. XVII. XVIII. XX. XXI. XXII. & XXVI.

Il y a des occasions où la Septième fait un bon effet contre la Basse-fondamentale; sans être preparée, pendant même que le Dessus fait un Intervale disjoint; mais pour lors la Note de cette Basse qui a été entenduë avant la Septième, reste sur le même degré; de sorte que l'on fera toujourns bien de faire entendre ainsi la Septième, pourvû que le Dessus descende diatoniquement, immediatement après, & que la Basse puisse monter en cet endroit de Quarte, pour faite la Tierce avec le Dessus après cette Septième.

Tournez, pour en voir l'Exemple.

TRAITE' DE L'HARMONIE, E X E M P L E.

Le Dessus procede par degrez disjoints entre les Nottes A, & B, où la Septième se feroit entendre sur la Notte B, si l'on vouloit faire rester la premiere Notte de la Basse sur le même degre; mais comme le Dessus ne descend point après cette Notte B, & que si la premiere Notte de la Basse eût resté, elle n'auroit pû faire la Tierce avec la Notte J, en montant de Quarte; il faut changer la Basse, comme nous l'avons fait, en donnant la préférence à sa progression la plus parfaite; & ce que vous ne trouverez point entre ces Nottes A, B, J, vous le trouverez entre les Nottes C, D, F, selon l'explication que nous venons d'en donner; c'est ce que l'on appelloit encore *supposition*, ou *Dissonance pour le goût du Chant*; mais cette dissonance a lieu dès la premiere Notte du Dessus, pendant que celle de la Basse reste sur le même degre, pour recevoir cette dissonance, qui ne paroît qu'après, comme on peut le remarquer, en faisant entendre tous les Sons de l'Accord de la Septième sur la premiere Notte de la Basse qui frappe avec la Notte C; par conséquent le Dessus peut passer encore après cette Septième sur d'autres Nottes du même Accord, mais il retournera toujours sur une Notte qui devra faire la Tierce de celle que l'on fera monter de Quarte dans la Basse G, ou du moins sur une Notte qui en fera l'Octave.

E X E M P L E.

Au lieu de faire monter la Basse de Quarte, on pourroit ne la faire

faire monter que d'un degré, pour en former une *Cadence rompue*; mais cela ne peut avoir lieu que dans une Basse empruntée, ou renverlée de la Fondamentale; ce qui dépend pour lors du goût du Compositeur dans le milieu d'une Piece seulement, pourvû que cette Basse ne formât pas deux Quintes de suite avec le Dessus.

10°. Lorsque vous appercevez plusieurs *Cadences* de même espèce dans un même Ton, il faut chercher si l'une de celles qui se trouvent dans le milieu de l'*Air*, & qui ne détermine pas une conclusion absolue, n'auroit pas du rapport avec une *Cadence* d'un autre Ton, où pour lors il seroit à propos de faire entendre cette *Cadence* étrangere, pour donner plus de variété à l'Harmonie; car un *Air* devient languissant lorsqu'on y entend toujours les mêmes *Cadences*; & quand le goût ne nous permet pas de les diversifier dans le Dessus, du moins il faut tâcher de le faire dans la Basse au milieu de l'*Air*, comme nous venons de le dire, & sur tout dans ces *Cadences* qui ne déterminent pas absolument la conclusion.

Si vous êtes dans un Ton majeur, les *Cadences* étrangères qui y ont du rapport; ne peuvent se prendre que dans un Ton mineur, dont la *Note tonique* se trouve une *Tierce mineure* au-dessous de celle de ce Ton majeur où vous êtes; & si vous êtes dans un Ton mineur, elles ne peuvent se prendre que dans un Ton majeur, dont la *Note tonique* se trouve une *Tierce mineure* au-dessus de celle de ce Ton mineur où vous êtes; en remarquant que cette différence ne peut paroître que dans la Basse, puisque le Chant du Dessus peut ne pas changer pour cela.

E X E M P L E.

A.	B.	A.	B.	C.	D.	C.	D.
Cadences parfaites dans le Ton majeur d'Us.				Cadences irregulieres dans le Ton majeur d'Us.			
Dans le Ton mineur de La.	Dans le Ton majeur d'Us.	Dans le Ton mineur de La.	Dans le Ton mineur de La.	Dans le Ton mineur de La.	Dans le Ton majeur d'Us.	Dans le Ton majeur d'Us.	Dans le Ton mineur de La.

Les *Cadences parfaites* A, & B, & les *irregulieres* C, & D, du Dessus, peuvent se trouver naturellement dans le Ton majeur d'Us, ou dans le Ton mineur de La; de sorte que si vous êtes dans l'un de ces deux Tons, il vous est libre de faire servir l'une de ces *Cadences* pour l'autre Ton; si vous êtes dans le Ton majeur d'Us, la même Ca-

dence peut servir pour le *Ton mineur* de *La* ; & si vous êtes dans celui-cy, la même *Cadence* peut servir pour l'autre ; ainsi des autres *Tons* en même rapport, comme le *Ton mineur* de *Ré* avec le *majeur* de *Fa*, le *Ton majeur* de *Sol* avec le *mineur* de *Mi*.

Cette maniere de transposer ainsi la *Cadence* d'un *Ton* dans un autre, est encore très-favorable, lorsque l'on veut changer absolument de *Ton*.

On peut se servir encore de la *Cadence rompue* dans l'un & l'autre cas.

11°. Les *Cadences irregulieres* sont excellentes dans le milieu d'un *Air* ; & quand l'*Air* est divisé en deux Parties, elles peuvent servir souvent à terminer la premiere Partie, mais il ne faut pas en faire une habitude ; elles doivent être employées plutôt dans les secondes, sixièmes & dixièmes Mesures, que dans les quatrièmes, huitièmes & douzièmes, où les *parfaites* conviennent mieux ; & lorsqu'une *Cadence parfaite* se trouve dans une sixième, ou dans une dixième Mesure, on peut luy supposer la *rompue*.

12°. Lorsque l'on transpose une *Cadence* d'un *Ton* dans un autre, il est quelquefois à propos de preferer les progressions les moins parfaites de la Basse-fondamentale aux plus parfaites ; mais le tout doit se faire avec jugement & discretion.

13°. Tous ceux qui composent un Chant à leur fantaisie, ne font point attention s'il est figuré, s'il est lié, ou s'il procede toujours par degrez conjoints ; de sorte que s'il est figuré, ils ne font pas quelquefois assez habiles pour distinguer les Nottes qui forment Harmonie avec la Basse, de celles qui ne servent qu'au goût du Chant ; & s'il procede par degrez disjoints, ils craignent de faire entendre deux Quintes ou deux Octaves de suite avec la Basse-fondamentale, ne scachant pas que pour lors ce Chant tient la route que la Basse-fondamentale doit tenir naturellement, & que c'est pour cette raison que l'on est obligé de composer une Basse differente de la Fondamentale, qui puisse s'accorder en tout avec cette Partie déjà composée : Ainsi par la Basse-fondamentale connoissant les Accords qui doivent être employez dans la suite de l'*Air*, il n'est pas difficile de choisir dans ces Accords l'une des Nottes dont ils sont formez, pour les approprier à une autre Basse, qui s'accorde harmoniquement & mélodieusement avec cette Partie déjà composée ; car il est bon de scavoir que les deux Octaves ou Quintes consecutives ne détruisent point le fond de l'Harmonie, & qu'elles ne sont défenduës que pour ne point tomber dans une Monotonie sèche & ennuyeuse dans une suite d'Accords ; qu'ainsi après avoir établi les Regles de l'Harmonie sur la progression la plus naturelle à la Basse

& au Dessus, voyant l'impossibilité qu'il y a d'entretenir cette progression naturelle dans la Basse, si-tôt qu'il est permis de l'emprunter pour le Dessus, nous sommes obligez d'établir d'autres Regles pour la progression reciproque des Parties qui doivent être entendues ensemble, pour conformer la Partie que l'on compose en second lieu à celle qui est déjà composée. Cependant l'établissement de ces nouvelles Regles est toujours fondé sur les premières, où, selon l'ordre naturel des Parties, nous ne trouvons point deux Octaves ni deux Quintes de suite; & nous trouvons encore toutes les dissonances sauvées comme elles doivent l'être, & préparées ou non, selon la plus parfaite progression de la Basse.

L'on s'écarte encore souvent de la progression naturelle à la Basse, pour éviter les fréquentes conclusions qu'elle nous fait sentir dans sa progression la plus parfaite, en tirant de chaque Accord qui forme les conclusions, l'une des Nottes qui y sont comprises, pour la mettre à la Basse, au lieu de celles qui lui sont naturelles; par ce moyen l'on entretient dans le Chant & dans l'Harmonie la suspension que demande le sujet; car la conclusion absoluë ne convient qu'aux sens terminez; le Chapitre suivant va nous éclaircir là-dessus.

CHAPITRE QUARANTE-UNIÈME.

La maniere de composer une Basse-Continuë sous un Dessus.

LA véritable *Basse-continuë* devrait être la *fondamentale*; mais par rapport à l'habitude où l'on est d'appeller ainsi celle qui nous est dictée par le bon goût, à proportion des routes que tiennent les autres Parties, au-dessous desquelles on compose cette Basse; nous la distinguons de la *Fondamentale* par l'épithete de *Continuë*.

Nous avons déjà dit au commencement du Chapitre précédent, que les personnes dont le goût étoit formé, sentoient naturellement la Basse qui convenoit le mieux à toutes sortes d'*Airs*; mais malgré ce don naturel, il est difficile de ne pas s'écarter de la vérité, quand il n'est pas soutenu par la connoissance; & la connoissance ne suffit pas pour la perfection, si le bon goût ne vient à son secours; car la liberté que l'on a de choisir parmi les Sons d'un Accord, ceux que l'on veut, pour en former une Basse sous un Dessus, ne nous détermine pas pour cela ceux qui conviennent le mieux, & nous n'avons point d'autres Regles pour le bon goût que la variété dans la Composition; c'est donc à quoi il faut s'attacher, en remarquant ce qui suit.

1^o. C'est à présent qu'il faut songer à éviter les deux Octaves & les deux Quintes consécutives, en observant exactement les Regles que nous avons données Chap. XIV. XVIII. XX. XXI. & XXX. pour la fuite des Consonances & des Dissonances.

2^o. La Basse-fondamentale étant composée, vous remarquez le *dessein* de votre Dessus, l'*Air* qu'il exprime, son *mouvement*, & tout ce qu'il a de particulier; puis vous tâchez de rendre les mêmes expressions dans la nouvelle Basse que vous composez; vous évitez les *Cadences finales* où le Chant ne les demande pas, en tirant de votre Accord-fondamental les Sons que vous jugez à propos; de sorte qu'ils s'accordent en tout avec le Dessus, selon la fuite des Consonances & des Dissonances. Si vous faites entendre quelques Dissonances, prenez garde à ce qu'elles soient *préparées* lorsqu'elles doivent l'être, & *sauvées* soigneusement selon la progression déterminée à chaque Son dont un Accord de Septième est formée; ensuite pour diversifier, vous tâchez de faire entendre entre vos Parties, des Consonances ou des Dissonances différentes; car le Dessus étant composé d'une certaine façon, & pouvant prendre pour votre Basse tel autre Son de l'Accord que vous jugez à propos; vous remarquez qu'ici vous avez fait la Sixte suivie d'une autre Consonance ou d'une Dissonance; & que là, quoique vous puissiez faire la même chose, vous pouvez tourner votre Basse d'une autre façon, en faisant entendre tantôt le *Tri-Ton*, sauvé de la Sixte, tantôt la *fausse-Quinte*, sauvée de la Tierce, tantôt la Septième sauvée de la Sixte, de la Tierce, ou de la Quinte, selon la différente progression que vous pouvez donner à votre Basse; ou bien vous pouvez ne faire entendre entre les Parties que les Consonances, dont un Accord de Septième est composé, comme l'Octave, la Quinte, ou la Tierce, ou par renversement la Sixte, ou la Quarte; vous pouvez encore vous servir des *Accords par supposition* ou *par emprunt*, quand vous sentez que la progression diatonique de votre Basse vous y conduit; car cette progression est toujours la plus chantante, & doit être employée autant que l'on peut, sur tout, lorsqu'il ne paroît aucune conclusion; & souvenez-vous que toutes les *Dissonances mineures* d'un Accord *par supposition*, doivent être *préparées* par le Dessus qui *syncope*, pendant que la Basse monte; ou si elle descend, ce ne peut être que par degrés disjoints, que tout Accord où la *Dissonance majeure* a lieu, demande la précaution que nous lui avons déterminée, soit dans la fuite de l'Octave; soit où nous avons parlé, Chap. XI. XXII. XXXI. XXXIV & XXXV. de la *Quinte superflüe*, de la *Septième superflüe*, du *Tri-Ton*, & de la *Seconde superflüe*; & que la Seconde veut être préparée par la Basse qui *syncope*; puis

quand vous appercevez que le Chant peut se terminer dans un certain endroit, suivez pour lors la progression de la Basse-fondamentale ; ainsi vôtre Basse fera composée avec art & avec goût.

E X E M P L E.

The musical score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 5, and the second system contains measures 6 through 8. Each system includes a vocal line (treble clef), a Basse-continue line (bass clef), and a Basse-fondamentale line (bass clef). The vocal line consists of quarter notes. The Basse-continue line features various chords and figures, with some notes marked with an 'x' to indicate specific fingerings. The Basse-fondamentale line shows the root notes of the chords, with some notes marked with an 'x'.

M. 1. 2. 3. 4. 5.

BASSE-CONTINUE.

BASSE-FONDAIMENTALE.

6. 7. 8.

Remarquez d'abord que dans la quatrième mesure j'aurois pu transposer la *Cadence parfaite* du *Ton d'UT* en une *Cadence irreguliere* dans celui de *LA*, comme cela paroît par les Guidons de la Basse-continue, & la diversité le demande même en ce cas.

Dans la première & dans la seconde mesure de la Basse-fonda-

mentale, j'apperçois deux progressions égales A, B; ainsi je reserve celle qui a le plus de rapport à la *Cadence* pour la seconde mesure; parce que c'est le lieu où la *Cadence* se fait sentir ordinairement, en remarquant qu'elle est *irreguliere* ici, & que dans la quatrième elle est *parfaite*. Pour revenir à la premiere mesure, j'y donne une progression diatonique à ma Basse-continuë, qui s'accorde en tout avec le Dessus; & pour suivre cette même progression dans la seconde mesure, je fais passer le second *Temps* sur une Note qui fait la Septième contre la Basse-fondamentale, & qui se sauve par la Tierce de cette même Basse, ce qui s'accorde toujourns avec le Dessus; ainsi je continuë cette progression diatonique jusqu'à l'endroit où la *Cadence parfaite* se fait sentir, & où je suy pour lors la progression de ma Basse-fondamentale; je cherche encore cette progression diatonique dans les mesures suivantes, où je trouve que la Note finale de la quatrième mesure peut rester sur le même degré, pour former la Tierce avec la Basse-fondamentale, & l'Octave avec le Dessus; ensuite la Sixte dans la cinquième mesure avec ce même Dessus, & la Septième avec la Basse-fondamentale; enfin, je trouve la Neuvième dans la sixième mesure, & je ne suy la progression de ma Basse-fondamentale qu'à la conclusion finale. De plus, ce qui me fait connoître les Accords que doivent porter les Notes de la Basse-continuë, ce sont les Intervalles qu'elle forme avec la fondamentale, parce que je sçais que celle-ci ne pouvant porter que des *Accords parfaits*, ou de *Septième*, lorsqu'elle est bien composée, les Notes qui font la Tierce, la Quinte ou la Septième, de celles qui sont dans cette Basse-fondamentale, ne peuvent porter par consequent que de tels, ou tels Accords; ainsi je pourrois chiffrer également le Dessus, si je voulois le faire servir de Basse; c'est encore cette même raison qui me fait chiffrer la Neuvième sur la premiere Note de la sixième mesure, parce que cette Note se trouve une Tierce au-dessous, ou une Sixte au-dessus de la Note qui est à la Basse-fondamentale, ne pouvant être admise par consequent dans l'Harmonie, que *par supposition*; si bien que par l'Accord de la Septième que porte la Note de la Basse-fondamentale, je vois que celle-là ne peut porter que celui de la Neuvième, quoique cette Neuvième ne paroisse pas dans le Dessus; mais vous remarquerez que la Quinte qui s'y trouve fait partie de l'Accord de la Neuvième, & que cette Neuvième supposée y est *preparée & sauvée* dans toutes les regles.

On n'auroit jamais fait s'il falloit raisonner de la sorte sur toutes les différentes manieres dont on peut diversifier une Basse-continuë; mais si l'on fait à propos toutes les remarques necessaires sur les dif-

ferens Exemples qui sont contenus dans ce Traité, en appropriant à chacun de ces Exemples les choses dont on voudra s'éclaircir ; & si l'on veut encore pour cet effet consulter les Ouvrages des habiles Maîtres, l'on se mettra bien-tôt au-dessus de toutes les difficultez.

CHAPITRE QUARANTE-DEUXIÈME.

Remarques utiles sur le Chapitre précédent.

1°. **L'**On peut composer une Basse sous une autre Partie, sans le secours de la Fondamentale, par la connoissance de la suite des Consonances, suite que nous avons déterminée d'une manière assez précise, pour que l'on ne puisse en douter, pourvû que l'on se souvienne de passer, autant que l'on pourra, d'une *Consonance parfaite* à une *imparfaite*, & de celle-ci à l'autre, d'éviter les deux *Consonances parfaites* de suite, lorsqu'on peut s'en dispenser, au lieu que les *imparfaites* peuvent s'entre-suivre, sans trop abuser cependant de cette liberté, parce que ce seroit pécher pour lors contre la diversité ; & de donner à cette Basse une progression diatonique autant que cela se peut, quoique la consonante doive s'y rencontrer de temps en temps, sur tout dans les *Cadences* principales où elle est absolument nécessaire.

2°. L'on peut composer une Basse sur la suite des Accords déterminée dans les Regles de l'8, des 7, & 6, des 2 & 3, des 9, & autres, où l'on voit qu'après un certain Accord, il en doit suivre un autre, & ainsi de suite. (Voyez les Chap. XI. XXI. XXII. XXVII. XXVIII. & XXIX.)

3°. Pour diversifier, l'on peut se servir des Exemples où les différentes manières de faire proceder la Basse sous un même Dessus sont déterminées : (Voyez le Chap. XVII.) en remarquant que des quatre Parties qui sont contenues dans ces Exemples, il peut s'en trouver toujours une conforme à celle que vous aurez composé, c'est-à-dire, que vous trouverez dans l'une de ces Parties deux Notes qui se suivront, de même que celles qui seront dans vôtre Dessus ; & dans l'autre, deux autres, ainsi consécutivement ; mais pour ne pas vous y tromper, il faut bien prendre garde si ces progressions se font dans un même *Mode* ou *Ton* ; & pour cela, il ne faut pas consulter les Notes par leur nom, mais par le rang qu'elles tiennent dans le *Ton* où vous êtes, & dans celui où les Exemples sont composez ; ainsi ces Exemples étant composez dans le *Ton d'UT*, vous trouverez qu'une progression de la *Mediante* à la *Domi-*

nante, ou de la *sixième* Note à la *quatrième*, &c. pourra toujours souffrir les mêmes Accords dans un *Ton* quelconque.

Voyez ensuite Chap. XIV. & XVIII. la maniere dont on doit *preparer* & *sauver* les Dissonances, afin de n'en point pratiquer sans connoissance.

Voyez encore Chap. XXIV. & XXVI. Art. I. II. & III. la maniere de passer d'un *Ton* à un autre; comment on peut les distinguer, & comment on peut connoître les Accords qu'il faut donner aux Notes d'une Basse dans une progression quelconque; parce que toutes ces connoissances réunies, vous relevent d'une infinité de doutes qui se presentent à tout moment.

Quand on se sent un peu fort sur tous ces articles, on voit ensuite la maniere dont on peut pratiquer les *Licences*, pour les mettre en usage en temps & lieu; on *figure* le Chant du Dessus, & celui de la Basse si l'on veut, en remarquant toujours les *Temps* principaux, & la Note qui doit former Accord dans chaque *Temps*, afin de pouvoir chiffrer exactement la Basse; & quand on doute du fond des Accords, on rapporte une Basse-fondamentale au-dessous de ces deux Parties composées, où l'on voit si l'on a manqué, ou non, & quels Accords doivent porter les Notes placées dans la Basse-continue; en se souvenant que la Note qui fait la Tierce, la Quinte ou la Septième de celle qui est à la Basse-fondamentale, ne peut porter qu'un tel Accord; ou bien si cette Note de la Basse-continue se trouve une Tierce, ou une Quinte au-dessous de celle de la Basse-fondamentale, l'Accord sera pour lors *supposé*, & il faut voir s'il est employé selon les Regles.

Si-tôt que votre Basse est bien chiffrée, rien n'est plus facile que d'y ajouter deux ou trois Parties, excepté que le Chant un peu trop recherché dans le Dessus ou dans la Basse, n'empêche d'arranger ces autres Parties dans toute la regularité; ce qui fait que plus il y a de Parties, plus on est obligé de conformer la progression de la Basse à celle de la fondamentale. Quoique nous ayons donné plusieurs differentes façons de faire proceder une Basse par degrez joints à quatre & à cinq Parties dans une progression de l'Octave, tant en montant qu'en descendant, soit par les Accords ordinaires, soit par les differens Accords de 6, par ceux des 7 & 6, des 2 & 3, des 9, &c. mais nous allons voir ce que l'on doit observer dans une Composition à plusieurs Parties.



CHAPITRE QUARANTE-TROISIÈME.

*Ce que l'on doit observer dans une Composition à deux ,
à trois & à quatre Parties.*

IL est difficile de réussir parfaitement dans les Pièces à deux & à trois Parties, si l'on ne compose toutes les parties ensemble; parce que chaque partie doit avoir un Chant coulant & gracieux; & l'habile homme ne compose guères une partie, qu'il ne sente en même temps l'effet des autres parties qui doivent l'accompagner.

1^o. Quoique l'on se propose ordinairement une Partie où l'on veuille renfermer tout le beau Chant que l'imagination puisse fournir, ce qui s'appelle le *Sujet*, si les autres parties en sont dénuées à proportion, cela diminue la beauté du sujet; & il n'y a que dans ce qu'on appelle *Recitatif*, où la Basse & les autres Parties doivent seulement faire entendre le fond de l'Harmonie; mais autrement, le Chant de deux ou de trois parties doit être presque égale; d'où l'on dit fort à propos, *qu'une Basse bien chantante, nous annonce une belle Musique.*

Moins il y a de Parties, plus les Accords doivent être diversifiés; c'est donc pour les Pièces à deux parties que cette Règle demande le plus de régularité.

2^o. Quand on compose à trois Parties, il faut y rendre les Accords complets, autant qu'il se peut; & la meilleure règle pour cet effet, est d'y faire entendre toujours des Tierces ou des Sixtes, au moins entre deux Parties, l'Octave ne devant y être employée que rarement, excepté que le *Dessain*, * la *Fugue*, ou le *beau Chant* ne nous y conduise, sur tout dans les *Cadences parfaites*, où chaque Partie se termine ordinairement sur la *Note tonique*.

* Nous parlons du *Dessain* & de la *Fugue* au dernier Chapitre.



E X E M P L E.

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. All three staves are in 3/4 time. The music features a sequence of chords and melodic lines. The bass staff includes fingerings: 7, 6, 5, 6, 5, 4, 2, 8, 7.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. All three staves are in 3/4 time. The music continues with various chords and melodic lines. The bass staff includes fingerings: 6, 7, 6, 5, 6, 9, 7.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. All three staves are in 3/4 time. The music concludes with a final chord and melodic line. The bass staff includes fingerings: 7, 5, 4, 7.

Pour ce qui est des Pièces à quatre & à plus de Parties, on en forme ou des *Chœurs de Musique*, ou des *Quatuor*, des *Quinques*, &c. (L'on trouvera un *Quinque* ou *Canon* dans le dernier Chapitre.) Les Voix se multiplient autant que l'on veut dans chaque partie, pour ce qui est des *Chœurs*; au lieu qu'on n'emploie ordinairement qu'une voix pour chaque Partie dans les *Quatuor* ou *Quinque*. Or comme il est assez difficile de donner un beau Chant naturel à chacune de ces Parties entendues ensemble, il faut du moins qu'il règne dans la *Basse* & dans le *Dessus*, sur tout dans les *Chœurs*; l'on peut néanmoins donner ce beau Chant à telle Partie que l'on veut, ou encore l'entremêler tantôt dans une Partie, tantôt dans une autre, en préférant toujours celle qui se trouve au plus haut degré de la Voix ou de l'Instrument, supposé qu'il n'y ait point de Voix; car l'attention se porte naturellement vers les Sons les plus perçants. Aurreste, nous ne prétendons pas confondre ici la *Basse*, qui doit primer en ce cas, & sur laquelle nous devons toujours nous régler dans ces sortes de Pièces.

Quelques difficultez qu'il y ait à remplir d'un beau Chant toutes les Parties d'un *Quatuor*, ou d'un *Quinque*, il faut cependant faire tous ses efforts pour y réussir; & c'est peut-être principalement en faveur de ces sortes de Pièces, que la *Fugue* a été inventée; car outre qu'elles n'ont guères d'agrément sans ce secours, c'est que la *Fugue* qui renait tantôt dans une partie, tantôt dans une autre, surprenant agréablement l'Auditeur, le force en quelques façon de détourner son attention des parties qui pourroient pour lors être dénuées de Chant, pour la donner entierement à celle qui reprend cette *Fugue*; c'est aussi par ce moyen que l'on peut adroitement attirer l'Auditeur, en fixant son attention sur l'objet qui le frappe le plus. D'ailleurs le Chant de la *Fugue*, & celui des Parties qui doivent l'accompagner, outre les silences que l'on peut y introduire, lorsque l'on sent que le Chant n'en seroit point assez gracieux, dépendant absolument de nôtre goût, c'est à nous de sçavoir faire un bon choix, pour que le succès en soit favorable. (C'est le sujet du Chapitre suivant.) Il n'y a que les *Chœurs* qui puissent plaire sans *Fugues*, en ce que le beau Chant qui doit y régner pour lors dans les Parties dominantes, occupe suffisamment; il en est de même des *Duo* & des *Trio*.

L'on peut excéder le nombre de cinq Parties dans la Composition; mais cela n'appartient qu'aux grands Maîtres de l'Art, qui sçavent doubler à propos les Consonances, en leur donnant pour lors des progressions opposées, & en diversifiant le tout par des Chants plus ou moins figurez.

CHAPITRE QUARANTE-QUATRIÈME.

Du Dessen, de l'Imitation, & de la Fugue.

DANS la Musique, le *Dessen* est en general le sujet de tout ce que l'on se propose; car un habile Compositeur doit se proposer d'abord un *Mouvement*, un *Ton*, ou un *Mode*, un *Chant* & une *Harmonie* conforme au sujet qu'il veut traiter; (Voyez, Livre Second Chap. XXX.) mais ce terme doit s'appliquer plus précisément ici à un certain *Chant* que l'on veut faire regner dans la suite d'une *Piece*, soit pour se conformer au sens des *Paroles*, soit que le bon goût ou la fantaisie nous y détermine; pour lors on distingue le *Dessen* en *Imitation* & en *Fugue*.

L'*Imitation* n'a rien de particuliere qui merite attention; elle consiste seulement à faire repeter à son gré, & dans telle *Partie* que l'on veut, une certaine suite de *Chant*, sans autre regularité.

La *Fugue* de même que l'*Imitation*, consiste en une certaine suite de *Chant*, que l'on fait repeter à son gré, & dans telle *Partie* que l'on veut, mais avec plus de circonspection, selon les *Regles* suivantes.

Si dans l'*Imitation* l'on peut faire repeter le *Chant* d'une ou de plusieurs *Mesures*, & même de tout l'*Air* dans une seule, ou dans toutes les *Parties*, & sur telles *Cordes* que l'on veut; dans la *Fugue* au contraire, il faut que ce *Chant* soit entendu alternativement dans les deux principales *Parties*, qui sont le *Dessus* & la *Basse*, ou bien au lieu du *Dessus*, l'on prend telle autre *Partie* que l'on s'imagine, pour y faire regner le sujet; & si la *Piece* contient plusieurs *Parties*, elle en est encore plus parfaite, lorsque la *Fugue* est entendue alternativement dans chaque *Partie*. De plus, les *Cordes* qu'il faut y employer, ne dépendent point de nôtre choix; & voici comme il faut en user.

1°. L'on doit choisir la *Note tonique* & la *Dominante* pour premiere & pour dernière *Notes* de la *Fugue*, préferablement à toutes autres, lorsque l'on n'est pas encore bien assuré de ce que l'on fait; & le *Chant* de cette *Fugue* doit être renfermé dans l'étendue de l'*Octave* du *Ton* que l'on traite; car, supposé qu'il en excède les bornes, les *Notes* qui se trouvent au-dessus, ou au-dessous de l'*Octave*, ne doivent pas être regardées différemment de celles qui sont contenues entre cette *Octave*.

2°. Si une *Partie* commence ou finit par la *Note tonique*, l'autre

doit commencer ou finir par la *Dominante* ; & ainsi de chaque Note qui se répond dans l'étendue de l'Octave du *Ton* que l'on traite, faisant en sorte que les Notes qui se trouvent entre la *Tonique* & la *Dominante* se répondent également dans chaque Partie, c'est-à-dire, que la *seconde Note* qui est immédiatement au-dessus de la *Tonique*, doit répondre à la *sixième*, qui est immédiatement au-dessus de la *Dominante* ; & ainsi réciproquement de celle qui est une Tierce, une Quarte ou une Quinte au-dessus, ou au-dessous de la *Tonique*, avec celle qui est en même degré au-dessus ou au-dessous de la *Dominante*, selon le progrès du Chant, qui peut monter ou descendre ; car la conformité que nous prétendons devoir être observée dans les Notes qui commencent & terminent, la *Fugue* doit être également observée dans toute la suite du Chant dont cette *Fugue* est composée.

3°. Comme dans la Progression diatonique en montant, ou en descendant d'une *Note tonique* à sa *Dominante*, & de celle-ci à l'autre, il se trouve une Note de plus ou de moins, il faut remarquer que l'on peut faire rapporter indifféremment, & principalement dans le milieu du Chant qui compose la *Fugue*, l'une des deux Notes en degrés conjoints, qui sont comprises dans la Progression où il y en a une de plus, à celle que l'on ne peut se dispenser d'employer dans la Progression où il y en a une de moins ; Par exemple, si le Chant de la *Fugue* procède en descendant de la *Note tonique* à sa *Dominante*, je ne puis y employer que la *sixième* & la *septième* Notes ; au lieu que pour conformer le même Chant en descendant de la *Dominante* à la *Tonique*, je pourrai passer sur la quatrième, sur la troisième & sur la seconde Note ; si bien que je dois choisir celles de ces trois dernières qui approchent le plus de la *Tonique*, sur laquelle le Chant de la *Fugue* se termine, pour qu'elles nous rendent un Chant à peu près conforme à celui qui a été entendu en premier lieu. Pareillement, si j'ai commencé par la Progression qui contient le plus grand nombre de Notes, j'y conforme celle qui contient le moindre nombre, en m'attachant toujours à ce que la conformité du Chant soit plutôt observée vers la fin, que vers le commencement ; mais un Exemple nous mettra mieux au fait.

Premier Exemple.

Deuxième Exemple.

Troisième Exemple.

The image displays three musical examples on a single staff, illustrating diatonic progressions. The first example, labeled 'Premier Exemple', shows a progression from A to C. The second example, labeled 'Deuxième Exemple', shows a progression from C to A. The third example, labeled 'Troisième Exemple', shows a progression from A to C. Each example is marked with its respective letter (A, C, or D) above the staff.

Quatrième Exemple

Cinquième Exemple.

Sixième Exemple.

Notes labeled in the examples: B, F, R, F, J, M, N, L, J, M, P, Q, R, T, R, J, N, P, Q, R, T, R, J.

Dans le premier Exemple, la *sixième* ou la *septième* Note répondent à la *Mediante* A.

Dans le second, la *sixième* répond à la *Mediante* C.

Dans le troisième, la *septième* répond à la *Mediante* D.

Dans le quatrième, la *Dominante* B, ou la *quatrième* Note F, répondent à la *Tonique* B, F.

Dans le cinquième, la *Mediante* répond à la *septième* G, ou à la *sixième* H.

Dans le sixième, la *Mediante* répond à la *septième* L, ou à la

sixième N, la *seconde* répond à la *sixième* J, ou à la *Dominante* P; la *Dominante* répond à la *seconde* M, ou à la *Tonique* Q; & la *Tonique* répond à la *quatrième* R.

Il y a bien des choses à observer pour ne pas se tromper dans le choix qui (comme l'on voit) est arbitraire entre chacune des cinq Nottes comprises depuis la *Tonique* jusqu'à la *Dominante* en montant, pour en composer un Chant conforme à celui qui aura été entendu entre les quatre Nottes comprises depuis la *Dominante* jusqu'à la *Tonique* en montant, que le Chant de la *Fugue* monte ou descende; car il se trouvera toujours cinq Nottes d'un côté, & quatre de l'autre; étant même obligé quelquefois d'emprunter la *seconde Notte* ou la *quatrième*, pour en faire rencontrer cinq depuis cette *Dominante* jusqu'à la *Tonique* en montant, ou depuis la *Tonique* jusqu'à la *Dominante* en descendant, ce qui est la même chose; de sorte que les Auteurs qui ont écrit de la *Fugue*, ayant négligé ces observations, il ne sera pas hors de propos d'en dire ce que l'expérience nous apprend sur ce sujet.

1°. La *Dominante* doit toujours répondre à la *Tonique*, & celle-ci à l'autre dans la première & dans la dernière Notte de la *Fugue*; & l'on ne peut transgresser cette règle que dans le milieu du Chant, où il est permis de subroger la *quatrième Notte*, à la *Dominante*, & la *seconde Notte* à la *Tonique*, pour y faire rencontrer une suite de Chant plus conforme; ne se trouvant par ce moyen que quatre degrez depuis la *seconde Notte* jusqu'à la *Dominante* en montant, ou depuis la *quatrième Notte* jusqu'à la *Tonique* en descendant, dont on pourra composer un Chant à peu près pareil à celui qui sera renfermé entre les quatre degrez, compris depuis la *Dominante* jusqu'à la *Tonique* en montant, ou depuis celle-ci à l'autre en descendant: ce même emprunt nous donnant encore cinq degrez depuis la *seconde Notte* jusqu'à la *Dominante* en descendant, & depuis la *quatrième Notte* jusqu'à la *Tonique* en montant, conformément aux cinq degrez qui se trouvent depuis la *Dominante* jusqu'à la *Tonique* en descendant, & depuis celle-ci à l'autre en montant; & quand nous disons que le Chant formé de ces Nottes empruntées, sera à peu près pareil à celui qui aura été entendu entre la *Notte tonique* & la *Dominante*, c'est qu'il ne peut pas être absolument le même, par rapport aux degrez diatoniques de chaque *Mode*, dont on ne peut alterer les Nottes par aucun nouveau *Dieze* ni *B-mol*, excepté dans les *Tons mineurs*, où il faut ajouter un *B-mol* à la *sixième Notte*, lorsqu'elle descend, & un *Dieze* à la *sensible*, lorsqu'elle monte; pouvant même ajouter quelquefois un *Dieze* à la *Mediante* des *Tons mineurs*, & à la *quatrième Notte* de tous les *Tons*, lorsqu'elles répondent à la *sensible*, comme nous l'avons

fait dans le sixième Exemple aux Nottes marquées d'un T, pourvû que ces Nottes fassent Tierce majeure ou Sixte majeure avec la Basse.

L'on ne doit point imaginer de Chants pour en former une *Fugue*, dont on ne se represente en même-temps la Basse & la *Réponse*, car c'est de cette *Réponse* que naît la diversité; de sorte qu'il est libre après cela de commencer par le Chant imaginé, ou par celui qui lui répond.

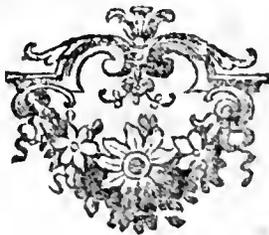
3°. La Basse de la *Fugue* étant trouvée, l'on peut en chercher encore les deux ou trois autres Parties, qui pourroient accompagner le Chant composé & sa Basse; où l'on remarquera que cette Basse & ces autres parties, suivront à peu près la même progression avec le Chant inventé, & avec celui qui répond; & de plus, que cette Basse portera les mêmes Accords de part & d'autre, si elle est bien imitée; si bien que par le moyen de cette Basse & des autres parties, l'on trouve celui de faire entendre plusieurs *Fugues* à la fois, ou de composer une autre espece de *Fugue*, qu'on appelle *Canon* dont nous parlerons dans la suite.

4°. Le Chant d'une *Fugue* peut souffrir plusieurs Basses différentes; il peut même être composé de façon, qu'il conviendrait mieux à la Basse qu'à aucune autre partie; ce qui est indifférent, en ce que le renversement nous fournit plusieurs manieres de composer une Basse, ou de faire servir de Basse une Partie, dont le Chant conviendrait mieux à un Dessus; mais en même temps rien n'est si agréable que de se servir alternativement de ces différentes manieres d'accompagner un Dessus ou une Basse, sur tout dans la *Fugue*, où la diversité ne peut se faire sentir que dans les Parties qui l'accompagnent; & nous avons dit que la Basse d'une *Fugue* pouvoit être toujours à peu près la même, & qu'en ce cas elle devoit toujours porter les mêmes Accords; ce n'est que pour donner une idée plus juste de la maniere dont le Chant de la *Fugue* doit être imité; car ce rapport des Accords, suffit seul pour la preuve.

5°. Pour sçavoir à present le choix que l'on doit faire des Nottes comprises dans l'étendue d'une *Notte tonique* à sa *Dominante* en montant, ou de celle-ci à l'autre en descendant, il faut avoir toujours pour principe cette *Notte tonique* & sa *Dominante*, où le Chant de chaque *Fugue* se termine ordinairement, sans que ces Nottes nous empêchent néanmoins de conformer les Intervalles de la *Réponse* à ceux de la *Fugue* inventée, sur tout dans le milieu du Chant; de sorte qu'ayant fait un Intervalle de Tierce, de Quarte, de Quinte, de Sixte ou Septième dans le milieu du premier Chant imaginé, je dois en faire un pareil dans le même endroit du Chant qui répond à ce premier, ainsi du reste. Cependant cette dernière Regle n'est

n'est pas si generale, qu'il ne faille l'abandonner en faveur d'une progression diatonique, ou encore en faveur des Nottes principales du *Mode*, ayant plutôt égard à ce qui suit qu'à ce qui précède, & à la *Notte tonique* ou à sa *Dominante*, qui commencent & terminent ordinairement la *Fugue*, qu'à cette conformité d'Intervales que nous venons de proposer. Ainsi l'Intervale de Quarte doit répondre souvent à celui de Quinte, & celui-ci à l'autre; mais de plus, si après un Intervale consonant, il en paroît un ou plusieurs diatoniques, il faut avoir recours aux endroits où paroît la *Notte tonique*, pour que la progression diatonique qui se trouve depuis la dernière Note de l'Intervale consonant jusqu'à cette *Notte tonique*, puisse être imitée regulierement dans la Partie qui lui répond jusqu'à la *Dominante*; ou bien si la Progression conduit à la *Dominante*, il faut qu'elle soit imitée dans la Partie qui lui répond en tirant vers la *Notte tonique*, sur tout lorsqu'une Progression quelconque se termine par un acte de *Cadence*; car la *Cadence finale* de la *Fugue* doit se faire toujours sur la *Notte tonique* & sur sa *Dominante*; bien que si cette *Cadence* ne termine pas absolument la *Fugue*, on peut subroger la *quatrième Note* à la *Dominante*, & quelquefois la *seconde Note* à la *Tonique*.

L'on ne commence, ni l'on ne finit guères de *Fugues*, que sur la *Notte tonique*, sur sa *Dominante* & sur sa *Mediante*; la *sixième* ou la *septième Note* devant répondre pour lors à cette *Mediante*, comme on a pû le remarquer dans le cinquième Exemple précédent; ainsi en s'attachant à ce qui suit, plutôt qu'à ce qui précède, & par la conformité des Accords qui doivent se rencontrer au-dessus de la Basse, que l'on fait servir aux Chants qui se repondent en *Fugue*, on ne peut guères se tromper.



quence d'une rime féminine, soit que l'on compose sur des Paroles, soit que l'on s'imagine un Chant où cette rime pourroit avoir lieu, soit que cela dépende de la fantaisie; car pour trouver de la nouveauté, on est obligé quelquefois de transgresser les Regles, qui, comme celles-ci, ne sont fondées que sur le bon goût; & la surprise où nous jette ces especes de *Fugues* terminées contre la Règle, ne peut que plaire, lorsque cela se fait avec jugement & avec discretion; elles peuvent finir pour lors sur d'autres Nottes que la *Tonique* & la *Dominante*.

E X E M P L E S.

Premier Chant.

Réponse.



Premier Chant.

Réponse.



8°. Le Chant de la *Fugue* doit être imité en tout, autant que cela se peut; car la même quantité de *Rondes*, de *Blanches*, &c. qui se trouvent dans un certain *Temps* de la mesure, doit être employée par tout où la *Fugue* se fait entendre.

9°. L'on peut faire commencer chaque Partie à l'Unisson ou à l'Octave de la première; mais quand ces Parties peuvent entrer les unes après les autres à la Quinte ou à la Quarte, l'effet en est encore plus agréable. L'on est libre de faire commencer la *Fugue*, & de la faire repeter par telle partie que l'on veut dans tout le cours de la Piece; & lorsque l'on veut changer de *Ton*; il n'y a qu'à remarquer le lieu que chaque Note de la *Fugue* occupe dans celui que l'on traite, & prendre des Nottes qui soient en même degré dans celui où l'on veut entrer, sans rien changer, ni dans le lieu qu'occupe chaque Note de la *Fugue* par rapport à la *Note tonique*, ni dans la qualité & la quantité des Nottes qui composent cette *Fugue*, ni dans le *Temps* de la mesure où elle commence & finit.

10°. L'on peut attendre que le Chant de la *Fugue* soit entièrement terminé, pour faire entrer chaque Partie l'une après l'autre ; mais il se trouve quelquefois des desseins au milieu desquels chaque partie peut entrer, ce qui fait un fort bon effet, pourvû que l'on ne change rien d'ailleurs, comme nous venons de le dire ; l'on en trouve la preuve dans le sixième Exemple.

11°. Le Renversement qui est le nœud de toute la diversité que l'on peut apporter dans l'Harmonie, donne encore de nouvelles graces à la *Fugue* ; de sorte qu'ayant imaginé un Dessein, on le renverse de façon, que les mêmes Intervalles qui ont été entendus en montant, se font entendre en descendant ; & ceux qui ont été entendus en descendant, se font entendre en montant, sans rien changer d'ailleurs, comme nous venons de le dire à l'Art. IX.

Premier Chant.

E X E M P L E.

FUGUE renversée.

Réponse renversée.

Idem.

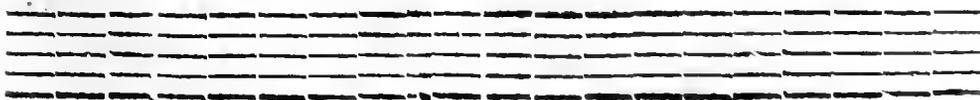
12°. L'on peut faire entendre plusieurs *Fugues* différentes ensemble, ou les unes après les autres ; mais il faut, autant que cela se peut, qu'elles ne commencent pas toujours dans le même *Temps* ou dans la même mesure, sur tout lorsqu'on les entend pour la première fois ; que leur progression soit renversée, qu'elles soient caractérisées différemment, c'est-à-dire, que si l'une contient des *Rondes*, l'autre contienne des *Blanches*, des *Noires*, &c. au gré du Compositeur ; & que si elles ne peuvent pas être entendues ensemble, qu'au moins une portion de l'une s'entende avec une portion de l'autre ; ce qui va s'éclaircir par un Exemple.

QUINQUE.

The musical score consists of several systems of staves. The first system includes a vocal line with the lyrics "Laboravi." and "Ab- ra- vi cla-". The second system has a vocal line with "Laboravi." and a corresponding instrumental line. The third system has a vocal line with "Laboravi." and an instrumental line. The fourth system has a vocal line with "Laboravi." and an instrumental line. The fifth system has a vocal line with "Laboravi." and an instrumental line. The sixth system is labeled "BASSE-CONTINUE." and contains an instrumental line. The seventh system is labeled "BASSE-FONDAIMENTALE." and contains an instrumental line. The score is written in a historical style with various clefs and time signatures.

BASSE-CONTINUE.

BASSE-FONDAIMENTALE.



The first system consists of two staves. The top staff is a treble clef staff with a single note in the first measure. The bottom staff is a guitar-style staff with fret markers and a series of notes, including some with accidentals.

mans, Labora-

The second system consists of two staves. The top staff is a guitar-style staff with fret markers and notes. The bottom staff is a treble clef staff with notes.

L Abora- - - - - vi - - - - - cla-

The third system consists of a single guitar-style staff with fret markers and notes.

The fourth system consists of a single guitar-style staff with fret markers and notes.

The fifth system consists of a single guitar-style staff with fret markers and notes. It includes some specific markings like '5x 6' and '8'.

BASSE-CONTINUE.

The sixth system consists of a single guitar-style staff with fret markers and notes. It includes the number '7' above some notes.

BASSE-FONDA MentALE.

Two empty musical staves at the bottom of the page.

Musical staff with treble clef, containing a series of notes and rests, including a measure with a '+' sign above a note.

Raucæ factæ sunt fauces me- a,

Musical staff with notes and rests, including a measure with a '*' symbol above a note.

vi clamans, Laboravi cla- mans,

Musical staff with notes and rests, including a measure with a '+' sign above a note.

- mans, Labo- ravi, cla- mans, cla- mans,

Musical staff with notes and rests, including a measure with a '*' symbol above a note.

L Abora- vi cla- mans,

Musical staff with notes and rests, including a measure with a '+' sign above a note.

L Abo- ra.

Musical staff with notes and rests, including a measure with a '*' symbol above a note.

BASSE-CONTINUE.

Musical staff with notes and rests, including a measure with a '*' symbol above a note.

BASSE-FONDA MentALE

Four empty musical staves at the bottom of the page.

Factæ sunt fauces meæ, Labora-
 Rau- cæ factæ sunt fauces me- æ. Labo-
 Rau-
 cla- mans, cla- mans, Labo- ra- vi
 vi cla- mans, Labo-
 BASSE-CONTINUE.
 BASSE-FONDAMENTALE pour la Preuve.



vi cla- mans,

ravi cla- mans. Defe-

cæ factæ sunt fauces me- æ, Factæ sunt fauces

cla- mans.

ra- vi cla- mans.

BASSE-CONTINUE.

BASSE-FONDAIMENTALE.

Defecerunt

cerunt oculi mei, Dum spero in Deum meum, dum

fauces, meæ, Labo- ra-

Rau- cæ factæ sunt fauces me- æ, cla-

Rau- cæ factæ sunt fauces me-

BASSE-CONTINUE.

BASSE-FONDAIMENTALE.

oculi mei, dum spe- ro, dum spero in De- um
 spe- ro. Labora- vi cla-
 vi cla- mans, cla- mans,
 mans.
 æ cla- mans. Defecerunt oculi mei, dum

BASSE-CONTINUE.

BASSE-FONDA MENTALE.

me- um.

Rau- cae factae sunt fauces

mans, clamans, clamans, cla-

cla- mans.

Defe- cerunt ocu- li mei, dum

spe- ro, dum spero, spero, spero in Deū meum, dum

BASSE-CONTINUE.

BASSE-FONDA MentALE.

me- a, factæ sunt fau- ces meæ. Defe-

mans. Rau. cæ factæ sunt fauces me.

Defecerunt o- culi mei, dum spe-

spero in Deum me- um, dum spero,

spero, dum spero, spero, spero in Deum meum, dum spero, dum

BASSE-CONTINUE.

BASSE-FONDA MENTALE.

cerunt oculi me- i, dum spero, spero, spero in

a, fau- ces, fauces mea,

ro in De- um me- um, dum spero,

spero in De- um meum, dum spero, spero, spero in

spero, dum spero in Deum meum,

BASSE-CONTINUE.

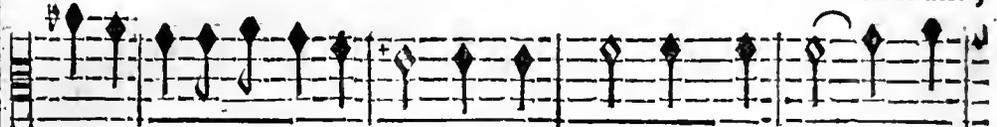
BASSE-FONDALEMENTALE.



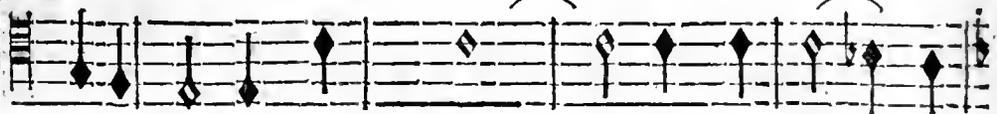
Deum meum, Labora- - vi, Labo- ravi clamans,



Labo- ra- vi clamans,



spero, spero in Deum meum, dum spero in De- um



Deum meum, dum spe- ro in De- um



Labora- - vi clamans,



BASSE-CONTINUE.



BASSE-FONDA MENTALE.



dum spero, spero, spero in Deum, dum spero in

Defecerunt, Defecerunt oculi mei, Dum spe-

mei, dum spero in Deum meum. Raucæ factæ

meum. Rau- cæ factæ sunt fauces me-

Defecerunt oculi mei, dum spero in

BASSE-CONTINUE.

BASSE-FONDA MENTALE.

Deum me- um.

Dum spero , spero , spero ,

ro in Deum meum , dum spero , spero , spero in Deum , spe-

sunt fauces me- a.

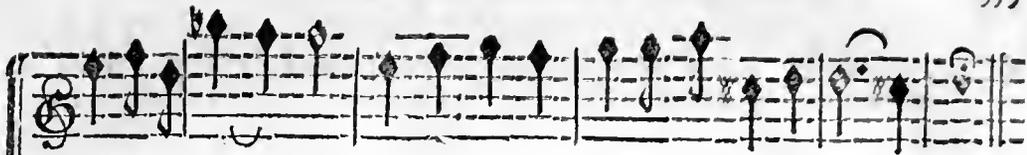
Dum spero ,

a.

Deum me- um.

BASSE-CONTINUE.

BASSE-FONDA MENTALE.



spero in De- um, spe- ro, spero in Deum me- um.



ro, dum spero, spe- ro in De- um me- um.



spero, spe- ro, dum spe- ro, spero in Deum me- um.



Dum spero, spero, spero in Deum meum, in Deum me- um.



Dum spero, spero, spero in Deum me- um.



BASSE-CONTINUE.



BASSE-FONDALENTALE.



Cet Exemple contient quatre *Fugues* différentes ; & il n'y a guères de Musique où il s'en trouve davantage à la fois ; l'on se contente même souvent de n'y en insérer qu'une ou deux , mais avec cela on peut les renverser , ce qui ne contribüé pas peu à la perfection de l'Ouvrage.

La *Fugue* de *Rauce* faite *sunt*, &c. qui, pour *Réponse* à la *Dominante*, se termine presque par tout sur la *seconde Note*, seroit encore plus parfaite, si elle se terminoit sur la *Note tonique*, comme cela se trouve à l'endroit où la *Basse* chante cette *Fugue*. Cependant cette *seconde Note* que nous subrogeons ici à la *Tonique*, peut bien se tolerer, sur tout lorsque l'on y est gené par d'autres *Fugues*, qui en commençant ou finissant avec celle-ci, ne peuvent s'accorder qu'avec cette *seconde Note*. De plus, la suite des Accords où même le bon goût, nous porte quelquefois à interrompre le véritable Chant de la *Fugue* ; ce qui provient souvent de l'adresse de l'Auteur, pour introduire plus de diversité dans le cours de sa Piece, bien que cela ne doive être permis qu'après que les *Entrées* de la *Fugue* ont été suffisamment entendües.

Souvenez-vous de la liberté que l'on a de faire passer entre les *Temps* de la *Mesure*, plusieurs *Notes* pour le goût du Chant ; & pour pouvoir les distinguer, il n'y qu'à examiner la *Basse-fondamentale* qui pour lors ne forme point d'Harmonie avec ces *Notes*.

La *Basse-fondamentale* n'est jointe aux autres Parties, que pour prouver qu'il ne se rencontre dans tout le cours de la Piece que des *Accords parfaits* ou de *Septième*, & que le tout y est tiré des Regles établies sur ces deux Accords ; c'est pourquoi l'on ne doit point l'examiner avec le reste, quant à l'ordre ou au progrès des Consonances & des Dissonances, mais seulement quant au fond des Accords, cet ordre ou ce progrès n'étant observé qu'entre les cinq Parties supérieures & la *Basse-continuë* ; & le fond des Accords se trouvant dans cette *Basse-fondamentale* qui contient presque toutes les différentes progressions d'où nos Regles ont été puisées, pendant que les autres Parties n'en forment jamais que l'Octave, la Quinte, la Tierce ou la Septième, excepté dans les *Cadences irregulieres*, & dans les *Accords par supposition*, ou *par emprunt* ; ce qui a été suffisamment expliqué au Second Livre.

Comme on peut trouver autant de *Fugues* différentes qu'il y a de Chants differens, il nous seroit impossible d'en épuiser le nombre ; ainsi nous devons en abandonner le choix au bon goût, pourvü que l'on observe d'ailleurs ce que nous en avons déjà dit au sujet du commencement, de la fin, & de la *Réponse*. Au reste, il est bon de sçavoir que lorsque l'on veut faire entendre plusieurs *Fugues*

à la fois, il faut qu'il y en ait toujours une qui nous guide, l'on peut choisir, en ce cas, celle que l'on veut; de sorte que quand le Chant d'une *Fugue* plaît, l'on peut y ajoûter trois ou quatre Parties, trouver dans ces Parties ajoûtées les nouvelles *Fugues* que l'on cherche. Cependant comme plusieurs *Fugues* différentes qui commenceroient & finiroient en même temps, & où il se rencontreroit la même quantité & la même valeur de *Notes*, deviendroient insipides, en ne paroissant plus pour lors qu'un accompagnement les unes des autres; il faut tâcher d'éviter ce défaut, en se souvenant des Regles que nous venons de prescrire sur ce sujet à la tête du dernier Exemple. Les Paroles en Prose qui n'observent presque jamais la même quantité entre-elles, nous portent naturellement à cette diversité, que nous devons toujours chercher; mais les Paroles en Vers également mesurez, demandent pour lors le soin de faire commencer ou finir l'une des *Fugues* plutôt ou plus tard que l'autre, & d'insérer quelques roulemens dans celles qui peuvent les souffrir, pour y introduire encore plus de diversité, mais que le tout soit sans confusion; car il faut que les *Entrées* de chaque *Fugue* soient entendues distinctement, sans que l'une offense l'autre, faisant cesser à propos pour quelque temps la Partie qui doit reprendre une *Fugue*, & ce silence ne pouvant se faire que sur une Consonance. La première fois même que l'on entend une *Fugue*, il ne faut pas qu'elle serve de suite au Chant qui la précède, bien que le contraire puisse se pratiquer avec succès, pourvu que cette *Fugue* ait été entendue au moins une fois dans chaque Partie.

L'on peut faire entendre toutes les *Entrées* de la première *Fugue*, sans qu'il soit question des autres; puis on passe à la seconde, à la troisième, &c. où pour lors on entre-mêle les *Fugues* précédentes avec les nouvelles; l'on peut aussi les faire entendre chacune indépendamment les unes des autres, & ne les entre-mêler qu'après. Si l'on veut faire entrer plusieurs *Fugues* à la fois, en mettant l'une de ces *Fugues* dans une Partie, & l'autre dans une autre Partie; c'est-là où la confusion est fort à craindre; souvent un *Dessain* fait oublier l'autre, cependant il faut que l'Auditeur les ait également presens: C'est donc par la diversité des *Dessains*, en leur donnant une progression opposée, en les faisant entrer dans des différens *Tons* de la *Mesure*, &c. que l'on peut rendre sensible chaque *Fugue*. Souvent une même Partie chante successivement deux *Fugues*, qui d'abord ne paroissent qu'une, & qui par la suite se partagent en deux, ce qui produit encore un effet très-agreable; mais il faut pour lors que la seconde Partie, qui reprend ces *Fugues*, entre immédiatement à l'endroit où elles peuvent être partagées, bien que l'on puisse

avancer ou retarder cette *Entrée* de quelques *Temps*, & même de plus d'une *Mesure*.

Il faut que le même nombre de *Soupirs* ou de *Mesures* qui se trouve dans la première Partie, qui reprend une *Fugue*, soit également observé dans celles qui poursuivent la même *Fugue*, c'est-à-dire, que si la première Partie qui reprend la *Fugue* a compté; par exemple, une *Mesure* après celle qui la précède, chacune des autres Parties doit compter le même nombre de *Mesures* après celle qui la précède immédiatement. Cette Règle n'est cependant pas si générale, qu'on ne puisse y contrevenir quelquefois, sur tout quand la *Fugue* a été entendue dans chaque Partie; & nous croyons que l'on peut fort bien faire avancer ou retarder d'une *Mesure*, mais non pas d'un quart ni d'une demie *Mesure*, ni de plus d'une *Mesure* la troisième Partie qui reprend la même *Fugue*; de sorte que si la seconde Partie a compté deux *Mesures*, la troisième peut n'en compter qu'une, ou en compter trois après cette seconde Partie, ainsi des autres qui repètent cette *Fugue* à l'Unisson ou à l'Octave de la troisième après celle qui les précède immédiatement; car il est bon de sçavoir, que comme la *Dominante* doit répondre à la *Notte tonique*, pareillement la *seconde Note* à la *sixième*, &c. ce qui s'accorde d'un côté au bout d'une ou de deux *Mesures*, peut bien ne pas s'accorder de l'autre après un pareil nombre de *Mesures*. Ce seroit donc trop borner le génie d'un Auteur, de le restreindre dans les premières limites; & tel qui ne voudra pas en convenir, trouvera mille *Dessins* sous ses pas, dont peut être aucun ne pourra s'affujettir à cette contrainte.*

Quand on fait cesser toutes les Parties ensemble, pour donner plus de jour à une nouvelle *Fugue*, il ne faut jamais que le Chant en paroisse absolument terminé; car il faut toujours faire souhaiter à l'Auditeur, autant que cela se peut, ce que nous lui préparons; de sorte que ce silence ne doit avoir lieu que dans des *Cadences rompues* ou *irregulières*; & si ces *Cadences* sont parfaites, il faut du moins que ce soit dans un *Ton* étranger à celui que l'on traite, comme nous l'avons observé par tout où se rencontrent de pareils silences.

La *Fugue* est un ornement dans la Musique, qui n'a pour principe que le bon goût; de sorte que les Règles les plus générales que nous venons d'en donner, ne suffisent pas encore pour y réussir parfaitement. Les différens sentimens & les différens événemens que l'on peut exprimer en Musique, sèment à tout moment des nouveautez que l'on ne peut réduire en règles. La parfaite connois-

* Voyez sur ce sujet les *Fugues* de *Rena facta sunt*, & de *Defecerunt oculi mei*, dans l'Exemple précédent.

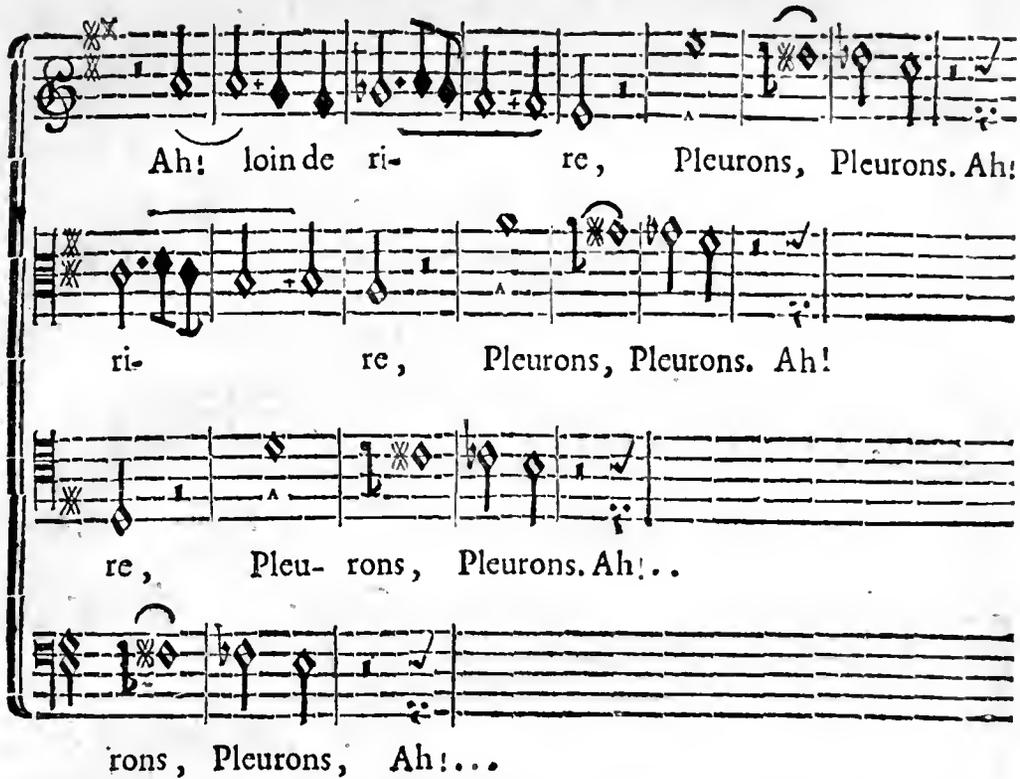
l'Air consécutivement l'une après l'autre, quand celle qui a précédé en est à la Note, ou au Temps marqué ainsi. ¶

L'on peut continuer ce Canon autant que l'on veut, puisqu'il est libre à la Partie qui a commencé de recommencer quand elle en est à la fin, comme cela paroît, & aux autres de la suivre de même.

L'on peut encore prendre cette *Fugue perpétuelle* à la Quinte ou à la Quarte, en observant que chaque Partie fasse entendre le même Chant; mais il faut ici que l'Air soit entierement imaginé, & que l'on ajoute des *Diezes* ou des *B-mols* selon le cas, aux *Notes* dont les degrez naturels empêcheroient aux Parties, qui repètent cet Air, de se conformer en tout au premier Chant composé, sans avoir égard à aucune Modulation, mais seulement au Chant, ce qui en augmente beaucoup la difficulté; car à chaque fois qu'une Partie reprend la *Fugue*, elle entre dans un nouveau *Ton*, qui est à la Quinte, si la *Fugue* se prend à la Quinte; & à la Quarte, si elle se prend à la Quarte. Au reste, si le nombre des Parties n'est point limité dans le *Canon* précédent, nous ne croyons pas que l'on puisse en employer ici plus de quatre, puisque même il n'en a point encore parû de la sorte à quatre Parties.

CANON, A LA QUINTE.

Ah! loin de rire.
 AH! loin de
 AH! loin de ri-
 AH! loin de ri- re, Pleu-



Ah! loin de ri- re, Pleurons, Pleurons. Ah!

ri- re, Pleurons, Pleurons. Ah!

re, Pleurons, Pleurons. Ah!..

rons, Pleurons, Ah!...

Lorsque la Voix ne peut former l'Octave à l'endroit marqué d'un A, il n'y a qu'à prendre l'Unisson de la Note précédente.

Quand on dit un *Canon* à la Quinte, cela doit s'entendre au-dessus; de sorte qu'une Quinte au-dessus, ou une Quarte au-dessous, c'est la même chose; & cela doit se permettre, sur tout pour s'accommoder à la portée des Voix.

Nous avons mis les quatre Parties ensemble, parce qu'il auroit été difficile d'en juger autrement, bien qu'il n'y eût qu'à avertir que chaque Partie doit prendre à la Quinte de celle qui l'a précédée après deux Mesures finies; & quoique les Guidons  qui marquent où il faut recommencer, ne soient pas sur la ligne qui renvoie à l'endroit marqué de ce Signe . Il ne faut pas moins poursuivre sur le même Ton designé par le Guidon, en s'imaginant une nouvelle Clef, ou bien en s'imaginant plutôt que le Ton a changé, comme cela est effectivement, mais que la Modulation du Chant qui se trouve au renvoie, est toujours la même; ainsi l'on peut continuer autant que l'on veut.



TRAITE' DE L'HARMONIE,
CANON A LA QUARTE.

Avec du
Avec du vin, endormōs-nous, endor-
Avec du vin, endormōs-nous, endor- mons- nous, en-
vin, endormons-nous, endor- mons- nous, endormōs-nous.
mons nous, endormons- nous, Avec du...
dormons- nous. . .

L'on ne peut guères réüssir dans ces deux dernieres sortes de *Canon* que par une intelligence parfaite du Renversement; & il faut éviter, autant que l'on peut, d'y faire entendre la Quinte, la Quarte & la Onzième.

Pour réüssir parfaitement & promptement dans la Composition, pour peu que l'on ait le goût formé, il n'y a qu'à se mettre bien au fait de la *Modulation* & de l'*Harmonie fondamentale*, qui sont les principaux & les uniques objets de toute la diversité que l'on peut y apporter par le renversement de cette *Harmonie fondamentale*, dont la *Modulation* ne change jamais.

Fin du Troisième Livre.

LIVRE QUATRIÈME.

Principes d'Accompagnement.

CHAPITRE PREMIER.

*Comment on distingue les Intervalles par
la disposition du Clavier.*



Le premier Chapitre du Livre précédent, est absolument nécessaire pour l'intelligence de ce qui suit, jusqu'à l'endroit où il est parlé des Clefs & de l'étendue des Voix, ce qui est inutile pour l'Accompagnement.

Le Clavecin ou l'Orgue contenant tous les Sons qui peuvent entrer dans la Composition des Ouvrages de Musique, il est aisé d'en remarquer la différence, en touchant chaque Touche l'une après l'autre ; car si l'on commence à gauche en tirant à droite, l'on trouvera que les Sons vont toujours en s'élevant ; & si l'on commence à droite en tirant à gauche, l'on trouvera qu'ils vont en baissant.

En se figurant que chaque Touche du Clavier nous représente un Son différent, l'on remarquera que la plus ou moins grande distance qu'il y a d'une Touche à l'autre, nous donne des Intervalles plus ou moins grands, & que le plus petit de tous, qui s'appelle *semi-Ton*, se trouve entre deux Touches, de la plus basse desquelles on ne peut monter à l'autre, que par une progression indivisible dans l'exécution, comme du *Mi* au *Fa*, entre lesquelles il ne se trouve point d'autre Touche, au lieu qu'entre *Fa* & *Sol* il y a un Ton entier, parce qu'il se trouve un *Dieze* entre l'un & l'autre ; ainsi toutes les Touches du Clavier, blanches & noires, sont éloignées entre-elles, & consécutivement d'un semi-Ton.



Tournez pour voir l'Exemple.

E X E M P L E.

De <i>Ut</i> à son <i>Dieze</i> .	SEMI-TON	D' <i>Ut</i> à <i>Ré</i> .	TON	D' <i>Ut</i> à <i>Mi</i> ♯ . . . un Ton & demi.
Du <i>Dieze d'Ut</i> au <i>Ré</i> .		De <i>Ré</i> à <i>Mi</i> .		D' <i>Ut</i> à <i>Mi</i> . . . deux Tons.
Du <i>Ré</i> au <i>Mi B-mol</i> .		De <i>Mi</i> à <i>Fa Dieze</i> .		D' <i>Ut</i> à <i>Fa</i> . . . deux Tons & demi.
Du <i>Mi B-mol</i> au <i>Mi</i> .		De <i>Fa</i> à <i>Sol</i> .		D' <i>Ut</i> à <i>Fa</i> * . . trois Tons.
Du <i>Mi</i> au <i>Fa</i> .		De <i>Sol</i> à <i>La</i> .		D' <i>Ut</i> à <i>Sol</i> . . . trois Tons & demi.
Du <i>Fa</i> à son <i>Dieze</i> .		De <i>La</i> à <i>Si</i> .		D' <i>Ut</i> à <i>La</i> ♯ . . . quatre Tons.
Du <i>Dieze de Fa</i> au <i>Sol</i> .		De <i>Si B-mol</i> à <i>Ut</i> .		D' <i>Ut</i> à <i>La</i> * . . quatre Tons & demi.
Du <i>Sol</i> à son <i>Dieze</i> .		D' <i>Ut</i> * à <i>Ré</i> *.		D' <i>Ut</i> à <i>Si</i> ♯ . . cinq Tons.
Du <i>Dieze de Sol</i> au <i>La</i> .		De <i>Mi B-mol</i> à <i>Fa</i> *.		D' <i>Ut</i> à <i>Si</i> * . . cinq Tons & demi.
Du <i>La</i> au <i>Si B-mol</i> .		De <i>Fa</i> * à <i>Sol</i> *.		D' <i>Ut</i> à son <i>Octave</i> , six Tons.
Du <i>Si B-mol</i> au <i>Si</i> .		De <i>Sol</i> * à <i>La</i> *.		
Du <i>Si</i> à <i>P'Ut</i> .		De <i>Si</i> à <i>Ut</i> *.		

Ces Tons & semi-Tons sont de différentes espèces, mais cela doit être indifférent à ceux qui ne s'attachent qu'à la pratique.

En prenant pour premier degré la Note *Ré*, ou celle qu'il vous plaira, de même que nous avons pris la Note *Ut*, vous connoîtrez combien il y aura de Tons ou de semi-Tons de cette première Note à celle que vous voudrez lui comparer, en comptant par semi-Tons d'une Note ou d'une Touche à celle qui en est la plus voisine.

Comme la pratique de l'Accompagnement ne s'acquiert que par une grande connoissance du Clavier & de la Musique, nous supposons ces connoissances à ceux qui voudront mettre ces principes en execution; ainsi les Intervalles ne leur seront pas difficiles à distinguer sur le Clavier, en faisant la même opération sur les Touches, que nous la faisons sur la Gamme par le moyen des nombres. Voyez Livre Troisième, Chapitre Premier.

Les sept Notes *Ut*, *Ré*, *Mi*, *Fa*, *Sol*, *La*, *Si*, étant d'un usage incomparablement plus fréquent que les autres, sont considérées dans la Musique comme les seules qui entrent dans la Composition; c'est pourquoi nous établissons toujours nos Regles sur ces sept Notes, qui doivent se prendre sur les Touches naturelles du Clavier; & il ne faut faire attention aux *Diezes* ni aux *B-mols* qui separent ces Touches, que lorsqu'il sont absolument nécessaires pour former l'Intervale que l'on s'est proposé.

Si l'on se propose donc un Intervale de *Seconde*, de *Tierce*, de *Quarte*, de *Quinte*, &c. en supposant que la Touche que l'on prend pour premier degré représente le nombre 1. l'on trouvera que la Touche qui suit la première immédiatement en montant, & qui est par conséquent la seconde Touche, formera avec cette première un Intervale de *Seconde*; ainsi la troisième Touche en fera la *Tierce*, la quatrième la *Quarte*, &c. c'est à quoi il faut bien s'attacher; car

toute la science de l'Accompagnement dépend principalement de la connoissance de ces Intervalles, qui se prennent toujours au-dessus de la Note qui sert de premier degré ou de fondement, & jamais au-dessous.

EXEMPLE.

Chiffres. | Noms des Intervalles.

- 2. . . La Seconde. d'Ut à Ré, de Ré à Mi, de Mi à Fa, &c.
- 3. . . La Tierce. comme.. d'Ut à Mi, de Ré à Fa, de Mi à Sol, &c.
- 4. . . La Quarte. d'Ut à Fa, de Ré à Sol, de Mi à La, &c.
- 5. . . La Quinte. d'Ut à Sol, de Ré à La, de Mi à Si, &c.
- 6. . . La Sixte. comme.. d'Ut à La, de Ré à Si, de Mi à Ut, &c.
- 7. . . La Septième. d'Ut à Si, de Ré à Ut, de Mi à Ré, &c.
- 8. . . L'Octave. d'Ut à un autre Ut plus haut, &c.

Unisson. Seconde. Tierce. Quarte. Quinte. Sixte. Septième. Octave.

premier degré, ou Son fondamental.

Neuvème ou Seconde. Dixié. ou Tierce. Onzié. ou Quart. Douz. ou Quinte. Treiz. ou Sixte. Quator ou Septié. Quinz. ou Octav. Seizié. ou Neuvi. dix-sep. ou dixième. dix-huit. ou Onzié. ou Quart.

L'on peut remarquer que tous les Intervalles harmoniques sont contenus dans l'étendue de l'Octave, & que ceux qui excèdent cette étendue n'en sont que la réplique, comme cela se prouve par le nom des Nottes, qui est le même dans la Dix-septième & dans la Dixième que dans la Tierce, ainsi des autres; c'est pourquoi, lorsque l'on sçait une fois que la Quinte d'Ut est un Sol, il n'importe où l'on touche ce Sol, pourvû que ce soit toujours au-dessus de cet Ut; & la comparaison que nous venons de faire à l'égard de la Touche Ut, doit se faire à l'égard de toute autre Touche, afin que la connoissance de ces Intervalles devienne familiere, quelque Touche que l'on prenne pour premier degré.

CHAPITRE SECON D.

De la difference des Intervalles majeurs, aux mineurs ; & de ceux qui sont justes, aux superflus & diminuez.

LA Tierce & la Sixte se distinguent en majeur & en mineur. La Quinte & la Septième se distinguent en juste, superflu & Diminué.

La Quinte & la Septième se distinguent en juste, superflu & diminué.

La Seconde & la Quarte se distinguent en juste & superflu.

La Quarte diminuée n'a point lieu dans l'Accompagnement ni dans l'Harmonie, non plus que la Seconde diminuée.

Il y a des Auteurs qui distinguent la Seconde, la Septième & la Neuvième en majeures & mineures, mais c'est improprement ; c'est pourquoi si l'on trouve quelquefois de la difference d'un semi-Ton dans la juste proportion qui est affectée à l'un de ces Intervalles, il ne faut y faire encore aucune attention.

Il ne faut s'attacher à present qu'à distinguer les Tierces des Sixtes les majeures des mineures, parce que les Diezes ou les B-mols que l'on joint aux Nottes qui forment les Intervalles superflus ou diminuez, servent à nous les faire connoître ; & quand on scait une fois qu'une telle Touche fait la Tierce, la Quarte, la Quinte ou la Sixte d'une certaine autre Touche, il n'y a plus qu'à compter les Tons ou les semi-Tons qui separent ces Touches, pour connoître si ces Intervalles sont majeures, ou mineures, justes, superflus, ou diminuez.

Exemple des Tons & semi-Tons qui composent chaque Intervale.

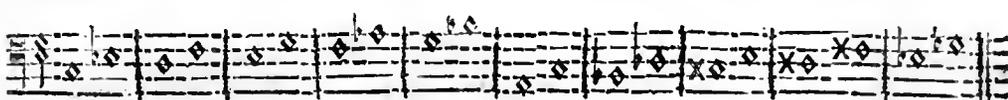
2. . . . La Seconde est composée d'un Ton ou d'un semi-Ton. . . d'Ut à Ré, de Mi à Fa, &c.
Comme
- 2 $\frac{1}{2}$. . . La Seconde superfluë d'un Ton & demi. . . de Si $\frac{1}{2}$ à Ut \times , de Mi $\frac{1}{2}$ à Fa \times , &c.
- 3 $\frac{1}{2}$. . . La Tierce mineure d'un Ton & demi. . . d'Ut à Mi $\frac{1}{2}$, de Ré à Fa, de Mi à Sol, &c.
Comme
- 3 $\frac{2}{2}$. . . La Tierce majeure de deux Tons. . . d'Ut à Mi, de Sol à Si, de Ré à Fa \times , &c.
4. . . . La Quarte de deux Tons & demi. . . d'Ut à Fa, de Ré à Sol, de Fa à Si $\frac{1}{2}$, &c.
Comme
- 4 $\frac{1}{2}$. . . La Quarte superflue, dite Tri-Ton, de trois Tons. . . de Fa $\frac{1}{2}$ à Si, d'Ut à Fa \times , &c.
5. . . . La Quinte diminuée, dite fausse Quinte, de trois Tons. . . de Si à Fa, de Mi à Si $\frac{1}{2}$, &c.
- 5 $\frac{1}{2}$. . . La Quinte de trois Tons & demi. . . d'Ut à Sol, de Si à Fa \times , &c.
- 5 $\frac{2}{2}$. . . La Quinte superfluë de quatre Tons. . . d'Ut à Sol \times , de Ré à La \times , &c.
- 6 $\frac{1}{2}$. . . La Sixte mineure de quatre Tons. . . d'Ut à La $\frac{1}{2}$, de Ré à Si $\frac{1}{2}$, &c.
Comme
- 6 $\frac{2}{2}$. . . La Sixte majeure de quatre Tons & demi. . . de Ré à Si, de Mi à Ut \times , &c.
- 7 $\frac{1}{2}$. . . La Septième diminuée de quatre Tons & demi. . . d'Ut à Si $\frac{1}{2}$, de Sol $\frac{1}{2}$ à Fa, &c.
7. . . . La Septième de cinq Tons. . . d'Ut à Si $\frac{1}{2}$, de Ré à Ut, &c.
Comme
- 7 $\frac{2}{2}$. . . La Septième superfluë de cinq Tons & demi. . . d'Ut à Si, de Ré à Ut \times , &c.
- 8 $\frac{1}{2}$. . . La Neuvième se prend sur les mêmes Touches que la Seconde, excepté qu'elle doit se trouver naturellement une Octave plus haut,

Les Intervalles, qui, quoique differens, font composez ici d'un pareil nombre de Tons, se distinguent autrement dans la Théorie; mais cela est inutile à sçavoir dans la pratique, & nous verrons ailleurs la seule distinction que l'on en fait par rapport à un \times ou à un \dagger .

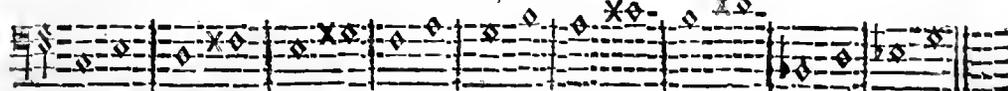
E X E M P L E.

Secondes.

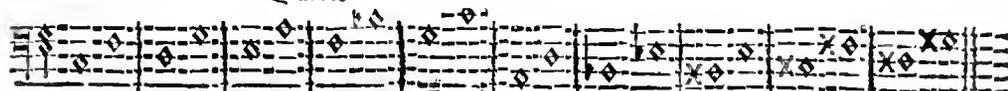
Secondes superflues.



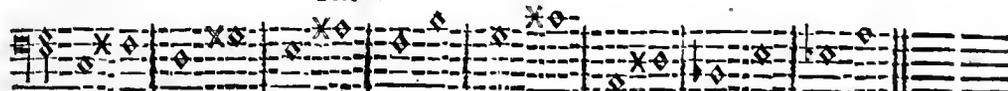
Tierces majeures.



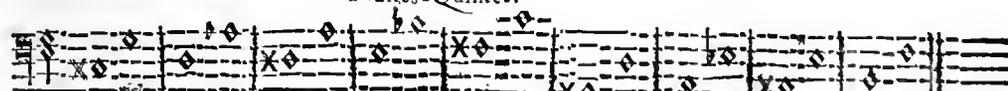
Quartes.



Tritons.



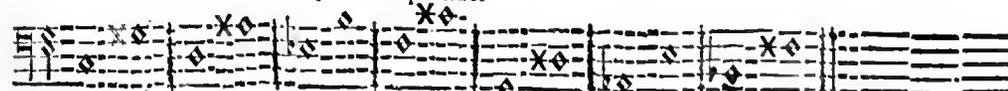
Fausse Quintes.



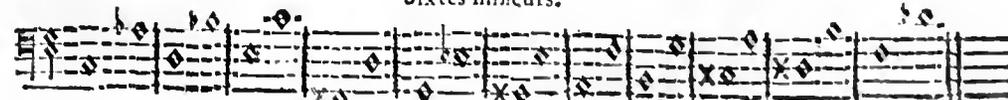
Quintes.



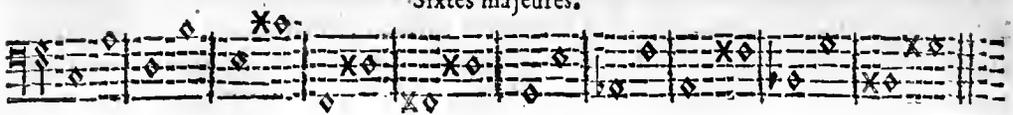
Quintes superflues.



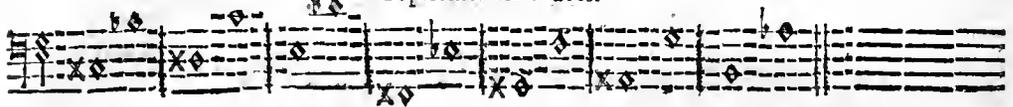
Sixtes mineurs.



Sixtes majeures.



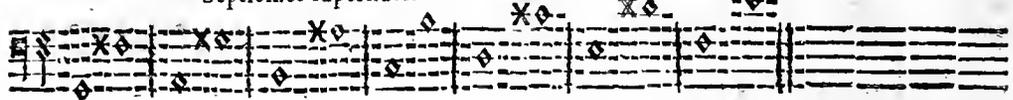
Septièmes diminuées.



Septièmes.



Septièmes superflues.



Neuvièmes.



La nature & les diverses especes de chaque Intervale étant expliquées, il faut que celui qui veut sçavoir l'Accompagnement, s'applique à trouver de lui-même sur le Clavier tous les differens Intervalles de chaque Note, ou Touche, & toutes leurs diverses especes, en se rendant cette connoissance si familiere, que quelque Note ou Touche qu'il s' imagine, il puisse dire & toucher tout d'un coup celle qui en est la Tierce mineure ou majeure, la Sixte, le Tri-Ton, la Quinte juste, diminuée ou superfluë, la Septième, &c.

1°. Pour en venir plus facilement à bout, il faut d'abord s'attacher à connoître les Tierces & les Quintes de chaque Touche; parce que les Quartes & les fausses-Quintes se trouveront entre la Tierce & la Quinte; les Quintes superflues & les Sixtes se trouveront immédiatement au-dessus de la Quinte; les Septièmes au-dessous de l'Octave; les Secondes & les Neuvièmes au-dessus de la Note prise pour premier degré, ou au-dessus de son Octave.

2°. Si dans la disposition du Clavier il se trouve des Touches, qui, quoique éloignées d'une Quarte, d'une Quinte & d'une Septième, ne forment pas toujours ces Intervalles dans la proportion
qui

qui leur est prescrite, il suffit néanmoins que le nom de la Touche s'y trouve, parce qu'il ne s'agira plus que de mettre à sa place son \times ou son \sharp ; Par exemple, la Quinte de *Si* est *Fa*; cependant la quantité des Tons qui composent cette Quinte ne s'y trouvent pas; il faut donc mettre le \times de *Fa* à la place de ce *Fa*, & l'on trouve de cette façon la Quinte que l'on cherche. Pareillement si la Quarte de *Fa* se trouve être *Si* sur le Clavier, il n'y a qu'à prendre le *B-mol* de ce *Si* comme cela se trouvera, en comptant par les Tons qui composent la Quarte, ainsi des autres Intervalles.

3°. Pour lever toute difficulté, il est bon de sçavoir que dans l'Harmonie il y a deux Consonances immuables, qui sont la Quinte & la Quarte, sans parler de l'Octave; de sorte que la Touche que l'on se propose étant *Dieze* ou *B-mol*, il faut que sa Quinte & sa Quarte soient de même; ainsi le *Fa* est censé *B-mol*, puisqu'en termes de Musique, tous les *B-mols* s'appellent *Fa*; & le *Si* est censé *Dieze*, puisque tous les *Diezes* s'appellent *Si*.

Il y a encore trois Dissonances que l'on peut appeler immuables, qui sont la Septième, la Seconde & la Neuvième, la Septième se trouvant naturellement un Ton au-dessous de l'Octave, & la Seconde un Ton au-dessus; ce qui ne souffre d'exception que dans de certaines occasions, dont il n'est pas encore temps de parler.

4°. Le nom de la Note qui doit former un certain Intervalle ne change jamais; Par exemple, si la Tierce majeure de *Fa* est *La*, la Tierce mineure doit être *La B-mol*, & non pas *Sol Dieze*; cette Touche que vous connoissez ordinairement sur le Clavier pour être le *Dieze* de *Sol*, perd ce nom en ce cas, & devient le *B-mol* de *La*; car *Sol* ne peut faire Tierce avec *Fa*.

Nous tirerons de-là une conséquence, que chaque Note a son *Dieze* & son *B-mol*; ainsi la Tierce majeure de *Si* doit être *Ré Dieze*, & non pas *Mi B-mol*, quoique ce soit la même Touche; la Tierce majeure de *Sol Dieze* doit être *Si Dieze*, & non pas *Ut*; la Sixte majeure de *Sol Dieze*, doit être *Mi Dieze*, & non pas *Fa*, ainsi des autres, toutes les Touches du Clavier prenant toujours le nom des Notes qui se trouvent naturellement selon l'ordre des nombres qui composent l'Intervalle que l'on veut toucher; De-là vient qu'une Seconde *Dieze* & une Tierce *B-mol* se forment des mêmes Touches, ainsi de la \sharp avec la \flat ; de la \times avec la \flat ; de la fausse-Quinte avec le Tri-Ton, &c. Par conséquent, si le Tri-Ton de *Ré* est le \times de *Sol*, la fausse-Quinte de ce même *Ré* sera le \sharp de *La*, quoique le \times de *Sol* & le \sharp de *La* ne soient qu'une même Touche; mais pour ne pas s'y tromper, il n'y a qu'à se souvenir que tout ce qui est Quarte, doit

370 **TRAITÉ DE L'HARMONIE,**
 avoir un Intervale de Quarte, comme du Ré au Sol; & que tout
 ce qui est Quinte, doit avoir un Intervale de Quinte, comme du
 Ré au La, ainsi du reste.

E X E M P L E.

Mêmes Touches. | Idem. | Idem.

Tri-Ton ou Quarte superflue. | Fausse-Quinte. | Fausse-Quinte. | Tri-Ton. | Fausse-Quinte. | Tri-Ton.

Mêmes Touches. | Idem. | Idem.

seconde superflue. | Tierce mineure. | Septième diminuée. | Sixte majeure. | Quinte superflue. | Sixte mineure.

Pour trouver facilement un *Intervale diminué*, il faut choisir pour premier degré une Touche qui soit plutôt *Dieze* que *B-mol*, & faire le contraire pour trouver un *Intervale superflu*.

La *fausse-Quinte* & le *Tri-Ton* divident l'Octave en deux parties égales, (selon la pratique) comme on peut le voir par l'Exemple suivant.

Fausse-Quinte. | Tri-Ton.

Cela doit vous servir à trouver l'un de ces Intervales, quand vous avez trouvé l'autre, n'y ayant qu'à prendre indifferemment pour premier degré l'une des Touches qui formeront l'un de ces deux Intervales.

L'on trouve un pareil rapport entre la *Tierce majeure* & la *Sixte mineure*.

Entre la *Tierce mineure* & la *Sixte majeure*.

Entre la *Quarte* & la *Quinte*.

Entre la *Seconde* & la *Septième*.

Et entre la *Seconde superflue* & la *Septième diminuée*.

E X E M P L E.

Tierce majeure. | Sixte min. | Tierce min. | Sixte maj. | Quarte. | Quinte. | Secon- de. | Septiè- me. | Second. superfl. | Septième diminuée.

Remarquez donc bien qu'après avoir trouvé un Intervale quel-

conque, il n'y qu'à porter à son Octave au-dessus la Touche qui aura servi de premier degré, pour trouver l'autre Intervale qui s'y rapporte; & la connoissance de tout ce qui vient d'être dit, vous doit être bien familiere, avant que de passer outre.

CHAPITRE TROISIÈME.

De la Position de la Main, & de l'Arrangement des Doigts.

CE que nous avons appelé premier degré ou *Son fondamental*, est ce qu'on appelle *Basse* dans la pratique; & cette Basse se touche de la main gauche, pendant que les Intervalles que l'on compare à cette Basse, se touchent de la main droite. Comme on touche ordinairement trois ou quatre de ces Intervalles ensemble, nous n'en parlerons plus que sous le nom d'*Accord*; ainsi ce que nous appellerons *Accord* dans la suite, devra être toujours touché de la main droite.

1°. L'on ne touche de la main gauche qu'une Note l'une après l'autre, & il faut bien observer que les doigts passent les uns après les autres, en évitant qu'un même doigt touche des Notes différentes de suite; l'on suivra, pour cet effet, l'arrangement des doigts, que nous avons eu soin de marquer avec des chiffres.

2°. L'on ne doit jamais se servir du pouce de la main droite, qu'en certaines occasions, dont nous parlerons dans la suite; car lorsque nous y sommes obligez par rapport à la petitesse de la main, cela retarde beaucoup l'habitude, qui est aussi necessaire dans la Pratique, que la Science.

3°. L'on touche au moins trois Notes ensemble de la main droite; il faut remarquer que le second doigt touche toujours la Note d'en-bas, & le petit doigt celle d'en-haut, le troisième & le quatrième doigt servant alternativement pour la Note du milieu, en quoi il faut observer absolument la Position que nous avons marqué avec les chiffres mis à côté des Notes, le ponce y étant représenté par le chiffre 1. le doigt qui le joint par le chiffre 2. & ainsi de suite jusqu'au petit doigt, qui est représenté par le chiffre 5.

4°. Il faut que ce soit les doigts qui frappent l'Accord, & non pas la main, c'est-à-dire, qu'il faut que le mouvement des doigts soit indépendant de celui de la main, en remarquant que ce mouvement se prend à la jointure qui détache les doigts de la main.

5°. Il faut que le doigt qui frappe le premier, parte toujours avec la Basse, & que les autres se suivent, de façon qu'il semble que le

tout soit ensemble ; quoique cela doive former une espèce d'Harpegement, comme quand on fait passer trois ou quatre triples Croches l'une après l'autre avec vîtesse.

6°. Il ne faut jamais lever tous les doigts ensemble, excepté dans des changemens si prompts, qu'on ne puisse mieux faire. Le doigt qui frappe le premier se leve seul, ou pour mieux dire, se coule d'une Touche à l'autre, en partant avec la Basse, & les autres le suivent immédiatement, comme il a été déjà dit ; si bien que les doigts ne doivent jamais demeurer en l'air ; s'ils quittent une Touche, ce doit être pour en toucher une autre dans le même moment, en sorte que le mouvement du lever & du toucher ne fasse qu'un temps, sans qu'on puisse s'appercevoir d'aucun intervalle de temps entre ce lever & ce toucher.

7°. Il faut laisser prendre aux doigts leur mouvement naturel, sans jamais se forcer ; ainsi la vîtesse s'acquiert par la bonne habitude, & non pas en forçant.

Ces remarques sont essentielles ; les Accords ont tant de rapport entre-eux, que les doigts prennent l'habitude de s'approcher ou de s'éloigner, selon la suite de ces Accords, qui est presque toujours la même ; & outre que l'Accompagnement est bien plus gracieux de cette maniere, c'est que la perfection s'acquiert encore plus vite ; car si on levoit la main à chaque Accord, l'on seroit obligé de quitter souvent la vuë de dessus le Livre, pour chercher un Accord que les doigts auroient trouvé d'eux-mêmes, s'ils n'eussent point quitté le Clavier.

Cette Position de la main, qui regarde principalement le Clavecin, ne souffre d'exception pour l'Orgue, qu'en ce que les Notes de chaque Accord doivent y être touchées ensemble ; qu'il ne faut jamais quitter une Touche, qui après avoir servi à un Accord, peut encore servir à celui qui suit, & que les Sons doivent y être liez, autant que cela se peut.

CHAPITRE QUATRIÈME.

De la maniere de trouver les Accords sur le Clavier.

NOUS commencerons par donner une Table des Accords, où les chiffres qui servent à marquer les Intervalles, doivent servir encore à nous faire souvenir de la Composition de chaque Accord ; car dans l'Accompagnement un seul chiffre dénote presque toujours un Accord composé de trois, de quatre, ou de cinq Sons ;

Ainsi, vous devez avoir très-présens à l'esprit les Intervalles qui doivent accompagner chaque chiffres, afin que vous puissiez concevoir la construction d'un Accord aussi-tôt que le chiffre qui le dénote se présente à l'œil ; Par exemple, si l'on vous demandoit, de quoi s'accompagne la Septième ? il faudroit répondre sur le champ, de la Tiercé & de la Quinte, ainsi de tous les autres, dont nous allons donner le détail.

Dénombrement des Accords les plus nécessaires.

	L'Accord parfait ne se chiffre pas ordinairement, il est composé de	3. 5. 8.
6.	L'Accord de la Sixte s'accompagne de . . .	3. 8.
6.	Autre Accord de Sixte, qu'on nomme <i>Sixte-quarte</i> , & qui s'accompagne de . . .	8.
6.	Autre Accord de Sixte, qu'on nomme <i>petite Sixte</i> , & qui s'accompagne de . . .	3. 4.
6.	Autre Accord de Sixte, qu'on nomme <i>grande Sixte</i> , & qui s'accompagne de . . .	3.
7.	L'Accord de la Septième s'accomp. de . . .	3. 5.
4.	L'Accord de la Quarte s'accomp. de . . .	5. 8.
2.	L'Accord de la Seconde s'accomp. de . . .	4. 6.
4♯, ou ♯. . . .	L'Accord du Tri-Ton s'accomp. de . . .	2. 6.
♯, ou ♯♯. . . .	L'Accord de la fausse-Quinte s'accomp. de . . .	3. 6.

Les chiffres marquent les principaux Intervalles de l'Accord, & ceux qui doivent les accompagner ne se marquent presque jamais, de sorte qu'il faut donc s'en ressouvenir.

Le ♯ seul signifie que la Tierce doit être *majeure*, & le ♯ seul signifie qu'elle doit être *mineure* ; s'ils sont seuls au-dessus ou au-dessous d'une Note, ils servent à marquer l'*Accord parfait*, dont la Tierce doit être telle que ces signes la représentent.

Si le ♯ est joint à quelques chiffres, il en augmente l'Intervale d'un semi-Ton, & le ♯ le diminué de même.

Deux ou plusieurs chiffres au-dessus l'un de l'autre, servent à un même Accord ; mais quand ils sont à la suite l'un de l'autre, ils marquent autant d'Accords differens.



Tournez, pour en voir l'Exemple.

Exemple de l'Accord parfait, & de la Maniere d'arranger les doigts.

The first system of music shows a treble clef staff with a perfect triad (C-E-G) and its fingerings: 1-3-2 for C, 1-2-3 for E, and 1-2-3 for G. Above the staff, there are fingerings for the notes: 1-3-2 for C, 1-2-3 for E, and 1-2-3 for G. The bass clef staff shows a simple bass line with notes corresponding to the triad.

The second system of music shows a treble clef staff with a perfect triad (C-E-G) and its fingerings: 1-3-2 for C, 1-2-3 for E, and 1-2-3 for G. Above the staff, there are fingerings for the notes: 1-3-2 for C, 1-2-3 for E, and 1-2-3 for G. The bass clef staff shows a simple bass line with notes corresponding to the triad.

The third system of music shows a treble clef staff with a perfect triad (C-E-G) and its fingerings: 1-3-2 for C, 1-2-3 for E, and 1-2-3 for G. Above the staff, there are fingerings for the notes: 1-3-2 for C, 1-2-3 for E, and 1-2-3 for G. The bass clef staff shows a simple bass line with notes corresponding to the triad.

The fourth system of music shows a treble clef staff with a perfect triad (C-E-G) and its fingerings: 1-3-2 for C, 1-2-3 for E, and 1-2-3 for G. Above the staff, there are fingerings for the notes: 1-3-2 for C, 1-2-3 for E, and 1-2-3 for G. The bass clef staff shows a simple bass line with notes corresponding to the triad.

The image displays three systems of musical notation for harpsichord chords. Each system consists of two staves. The upper staff of each system shows the chord structure with asterisks and 'x' marks indicating fingerings. The lower staff shows the corresponding notes. The first system is in G major, the second in F major, and the third in E major. The notes are arranged in a way that demonstrates the 'perfect accord' technique described in the text.

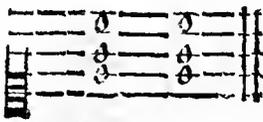
Comme le second doigt & le cinquième occupent toujours les extrémités de chaque Accord, nous nous sommes contentés de marquer seulement les doigts du milieu, ce que nous observerons par tout, excepté aux endroits où le pouce doit prendre la place du second doigt. Au reste, l'arrangement des trois premiers Accords doit servir pour tous les autres ; & l'on doit se souvenir que le chiffre 1. marque le pouce, ainsi 2. 3. 4. & 5. en continuant jusqu'au petit doigt.

Avant que de passer outre, il faut pouvoir promener chacun de ces Accords parfaits par tout le Clavier, tant en montant qu'en descendant, comme nous l'avons marqué sur l'Octave d'*Ut*, faisant en sorte que chaque Accord soit harpégé également d'un bout du Clavier à l'autre, comme si toutes les Notes en étoient égales;

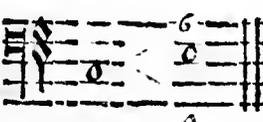
Si bien que le mouvement du doigt qui recommence un Accord, ne soit ni plus vif, ni plus lent que celui du doigt par lequel a fini l'Accord précédent.

Lorsque les Accords vont en montant, il faut les commencer du second doigt ; & lorsqu'ils vont en descendant, il faut les commencer du cinquième doigt ; mais lorsqu'on accompagne, il faut les commencer toujours du second doigt, ou du pouce, au cas que l'on soit obligé de se servir du pouce.

Exemple de l'Accord de la Sixte, qui s'accompagne de la Tierce & de l'Octave.

Main droite: 

Accords.

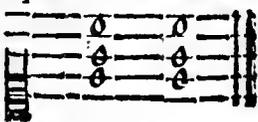
Main gauche: 

Basse.

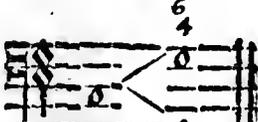
Pour trouver facilement un Accord de Sixte, il n'y a qu'à toucher le *Parfait* d'une Note quelconque ; & sans changer l'Accord, l'on porte la Note de la Basse une Tierce plus haut, ou une Sixte plus bas, ce qui est la même chose ; de sorte que cet *Accord parfait* de la première Note, forme celui de la Sixte de la Note

changée à la Basse, comme cela paroît dans l'Exemple.

Exemple de l'Accord de Sixte-quarte, qui s'accompagne de l'Octave.

Main droite: 

Accords.

Main gauche: 

Basse.

Cet Accord se trouve de même que l'autre, en portant la Note de la Basse une Quinte plus haut, ou une Quarte plus bas.

Exemple de l'Accord de la Septième, qui s'accompagne de la Tierce & de la Quinte.

Main droite: 

Accords.

Main gauche: 

Basse.

Cet Accord se trouve encore de même que les précédens, en portant la Note de la Basse une Tierce au-dessous, ou une Sixte au-dessus ; ou bien il n'y a qu'à ajouter la Septième à un *Accord parfait*, sans rien changer d'ailleurs ; parce que la Septième s'accompagne de

de même que l'Accord parfait, à la réserve de l'Octave, dont on n'y fait point mention, étant libre de la joindre à un Accord de Septième, & de l'en retrancher, quand on le juge à propos; & quand on y ajoûte l'Octave, il faut se servir pour lors de quatre doigts sans le pouce.

Exemple de l'Accord du Tri-Ton, qui s'accompagne de la Seconde & de la Sixte; & de celui de la Seconde, qui s'accompagne de la Quarte & de la Sixte.

L'on trouve encore ces Accords de même que les précédens, en portant la Note de la Basse un Ton plus bas, où il faut observer que la Tierce de l'Accord parfait soit toujours majeure, lorsqu'on veut en former celui du Tri-Ton, & qu'elle

soit mineure lorsqu'on veut en former celui de la Seconde.

Exemple de l'Accord de la Quarte, qui s'accompagne de la Quinte & de l'Octave.

Pour trouver cet Accord, l'on prend le Parfait d'une Note, & l'on porte la Tierce de cette Note sur la Quarte; souvenez-vous que lorsque l'Octave se trouve au milieu, il faut toujours la toucher du quatrième doigt.

Quoique nous n'ayons donné des Exemples de ces derniers Accords que sur un seul endroit du Clavier, il ne faut pas moins les pratiquer sur toutes sortes de Nottes & par tout le Clavier, comme on aura dû le faire de l'Accord parfait, sans rien changer à l'arrangement des doigts, car il est le même par tout.

CHAPITRE CINQUIÈME.

Remarques utiles sur tous les Accords.

Vous ne trouverez dans l'Accompagnement de même que dans toute l'Harmonie que deux Accords differens, qui sont le Consonant & le Dissonant; le premier est le Parfait, & le second est celui de la Septième.

En touchant le premier sur le Clavier, vous trouverez qu'il forme tous les Consonans, dont il est l'origine ; & vous remarquerez qu'il n'est composé que de trois Sons differens, qui sont la Note de la Basse, la Tierce & la Quinte, comme, par exemple, *Ut, Mi, Sol* ; car l'Octave, qui est un autre *Ut*, n'est pas un Son different du premier *Ut*, il en est seulement la replique.

Ces trois Sons *Ut, Mi, Sol*, composeront donc l'Accord que nous appellons *Parfait*, en prenant *Ut* pour Basse. Si nous prenons à present *Mi* pour Basse, en touchant *Ut* & *Sol* de la main droite, nous trouverons l'Accord que nous appellons *Accord de Sixte* ; & si nous prenons ensuite *Sol* pour Basse, en touchant *Ut* & *Mi* de la main droite, nous trouverons l'Accord que nous appellons *Accord de Sixte-quarte*, en quoi consistent tous les Accords consonans, n'y ayant qu'à ajouter de la main droite l'Octave de la Note que vous touchez à la Basse, pour rendre ces Accords complets ; & pour une plus prompte intelligence, il n'y a qu'à toucher de la main droite tel *Accord parfait* que l'on voudra, en touchant de la main gauche l'Octave en bas de chacune de ces Notes, où l'on trouvera les trois Accords consonans en question.

E X E M P L E.

The example consists of four staves of music. The top staff is labeled 'Main droite.' and contains five measures of chords, each represented by three circles. The second staff is labeled 'Main gauche.' and contains five measures of single notes, each represented by a circle. Below this staff are three sub-staves, each labeled 'Main gauche.' and containing five measures of single notes, each represented by a circle. The first sub-staff is labeled 'Premiere Basse.', the second 'Seconde Basse.', and the third 'Troisième Basse.' The notes in the left hand correspond to the notes in the right hand, illustrating how the same three notes (Ut, Mi, Sol) can form different chords depending on which note is the bass.

Remarquez bien que l'*Accord parfait* de la premiere Basse fait celui de la Sixte de la seconde Basse, & celui de la Sixte-Quarte de la troisieme Basse, se trouvant dans ces trois Basses les trois mêmes Notes qui composent l'Accord.

L'*Accord dissonant de la Septième* contient quatre Sons differens ; de sorte que si l'on prend alternativement pour Basse l'un des qua-

tre Sons qui le composent, l'on trouvera tous les Accords dissolans qui peuvent avoir lieu dans l'Harmonie, avec quelques exceptions, dont il n'est pas temps de parler.

E X E M P L E.

Main droite.

Accords.

Main gauche.

Première Basse:

Deuxième Basse.

Troisième Basse.

Quatrième Basse.

Cinquième Basse.

Sixième Basse.

Les Accords sont ceux de la Septième au-dessus de cette Basse.

Les Accords sont ici ceux de la grande Sixte ou de la fausse Quinte; la différence de ces deux Accords provenant de celle de la Tierce de la première Basse qui est icy mineure & là majeure.

Les Accords sont ici ceux de la petite Sixte, qui se trouve majeure ou mineure, selon les Tierces de la première Basse.

Les Accords sont ici ceux de la Seconde ou du Triton, la différence de ces deux Accords provenant encore de celle des Tierces de la première Basse.

Les Accords sont ici ceux de la Neuvième ou de la Quinte superflue, différence qui provient toujours des Tierces de la première Basse.

Les Accords sont ici ceux de la Onzième, dite Quarte, ou de la Septième superflue, différence, &c.

Il ne faut pas se flater sur ce premier Accord qui n'est qu'accidental.

Il ne faut pas faire encore attention aux Accords de ces deux dernières Bases.

L'on peut prendre l'*Accord parfait*, ou celui de la *Septième* de telle Note que l'on voudra, en ajoutant l'Octave de la Basse à cet Accord de Septième, & toucher ensuite à la Basse l'une des Notes qui composent l'Accord que l'on tiendra, où l'on trouvera les mêmes Accords qui sont marquez dans les Exemples précédens; l'on trouvera, dis-je, en touchant l'*Accord parfait* d'une certaine Note, que celle qui fait la Tierce de cette même Note étant mise à la Basse, portera l'Accord de Sixte, formé de ce même *Accord parfait*; & que celle qui en fait la Quinte étant mise à la Basse, portera l'Accord de Sixte-quarte, formé de ce même *Accord parfait*. Pareillement si l'on touche l'*Accord de la Septième* d'une certaine Note, l'on trouvera qu'il formera celui de la *grande Sixte* ou de la *fausse-Quinte* sur la Note qui fait la Tierce de cette première Note; celui de la *petite Sixte* sur la Note qui en fait la Quinte, & celui de la *Seconde* ou du *Tri-Ton* sur la Note qui en fait la Septième; & au cas que l'on touchât un Accord de *petite Sixte*, de *grande Sixte*, de *fausse-Quinte*, de *Tri-Ton* ou de *Seconde*, & qu'on voulût le rapporter à celui de la Septième dont il dérive, il n'y auroit qu'à ajouter toujours l'Octave de la Basse à l'Accord que l'on toucheroit, en remarquant que si les doigts étoient pour lors arrangez par Tierce, ce seroit la Note que touche le doigt d'en-bas, qui étant mise à la Basse, porteroit l'Accord de la Septième que l'on tient de la main droite; sinon, il se trouveroit toujours deux doigts qui se joindroient, & ce seroit pour lors la Note que touche le plus haut de ces deux doigts, qu'il faudroit mettre à la Basse pour trouver cet Accord de septième. Voyez encore le Chap. XI. du Troisième Livre, où il en est parlé. A l'égard des Accords consonans, ils sont assez faciles à reconnoître d'eux-mêmes, & il n'y a qu'à toucher l'Accord dans un certain endroit du Clavier, où les doigts puissent être arrangez par Tierces, pour voir que la Note que l'on tient du second doigt de la main droite, est celle qui porteroit l'Accord parfait, si elle étoit à la Basse.

On ne peut trop faire attention à ce rapport des Accords, il en facilite beaucoup la connoissance & la pratique, sur tout, quand on peut sentir sur le champ qu'un tel Accord en formera un tel autre, en portant la Note de la Basse, une Tierce, une Quinte ou une Septième plus haut; souvenez-vous ici qu'une Septième plus haut, ou une Seconde plus bas, c'est la même chose, de même qu'une Tierce plus haut, ou une Sixte plus bas; une Quinte plus haut, ou une Quarte plus bas; une Tierce plus bas, ou une Sixte plus haut, &c



CHAPITRE SIXIÈME.

Des Tons & des Modes.

IL est difficile de bien accompagner, si l'on n'a pas une connoissance certaine des *Tons & des Modes*; ainsi l'on ne peut se dispenser de voir ce que nous en disons au Troisième Livre, Chap. VIII. & XII. après quoi l'on tâchera de se rendre aisée la pratique des Octaves qui suivent, dont nous avons marqué les Accords dans les differens endroits du Clavier, avec l'arrangement des doigts pour chaque main; & pour prouver qu'il ne s'y rencontre que l'*Accord parfait* & celui de la *Septième*, nous avons mis au-dessous des deux premières Basses une autre Basse, que nous appellons *Fondamentale*, où vous verrez que les differens Accords qui sont marquez sur la Basse qui monte & qui descend diatoniquement, ne sont formez que du *Parfait*, ou de celui de la *Septième* chiffréz sur cette Basse-fondamentale. Pour en donner une intelligence encore plus distincte, nous avons écrit le nom de chaque Note, afin que l'on y remarquât que celle qui porte un tel Accord est une Tierce, une Quinte ou une Septième au-dessus de celle qui doit porter l'*Accord parfait* ou celui de la *Septième*, & que ces Notes qui portent de pareils Accords tiennent ordinairement le même rang dans chaque *Ton*.

Il ne faut se servir de la Basse-fondamentale que pour la preuve dont nous venons de parler, car elle est inutile à la pratique, & même les Accords ne sont pas arrangez selon les Regles par rapport à cette Basse, ils le sont seulement par rapport à la Basse-continuë, que l'on doit toucher de la main gauche.

Si l'on trouvoit un peu d'obscurité dans les observations que nous venons de faire, l'on peut ne s'attacher uniquement qu'à la pratique des Accords, en attendant que la suite nous aide à comprendre ce qui peut nous arrêter à present.



Basse-Continue.

Ton Mineur de Ré.

This section contains two systems of musical notation. The first system consists of three staves: a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat), a bass clef staff, and a lute tablature staff with six lines and numbers 1-6. The second system also consists of three staves: a treble clef staff with a key signature of one flat, a bass clef staff, and a lute tablature staff with numbers 7-9 and an 'x' indicating a fretted string.

BASSE-FONDA MentALE.

This section contains two systems of musical notation. The first system consists of three staves: a treble clef staff with a key signature of one flat, a bass clef staff, and a lute tablature staff with numbers 1-6. The second system also consists of three staves: a treble clef staff with a key signature of one flat, a bass clef staff, and a lute tablature staff with numbers 7-9 and an 'x' indicating a fretted string.

Quelques-uns disent premier degré, second degré, &c. au lieu de Notre tonique, de seconde Notre, &c. mais cela doit être indifférent, car à proprement parler, ces différents termes sont synonymes.

Ton majeur de *FA*.

Ton majeur de *RE'*.

Ton majeur de *LA*.

Ton mineur d'*U*.

Ton mineur de *MI*.

Ton-majeur de *MI*.

Ton majeur de *SI*.

Ton mineur de *SI*.

A musical staff with two lines. The top line contains a sequence of notes with diamond-shaped ornaments and some notes are marked with an asterisk (*). The bottom line contains a sequence of numbers: 6-6-5, 4, 6, 7, 6, 6*, 4, 6, 6*, 2, 5, 4, 7.

Ton majeur de *SI* ♯

A musical staff with two lines. The top line contains notes with diamond-shaped ornaments and asterisks. The bottom line contains numbers: 6-6-5, 6, 7, 6, 6, 6*, 6, 6*, 6, 4, 7.

Ton mineur de *FA*.

A musical staff with two lines. The top line contains notes with diamond-shaped ornaments and numbers 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 7. The bottom line contains numbers: 6-6-5, 6, 7, 6, 6*, 4, 6, 6, 6-5, 4.

Ton majeur de *MI* ♯

A musical staff with two lines. The top line contains notes with diamond-shaped ornaments and asterisks. The bottom line contains numbers: 6-6-5, 6, 7, 6, 6, 6*, 4, 6, 6*, 6, 6, 4, 7.

Ton mineur de *FA* ✕

A musical staff with two lines. The top line contains notes with diamond-shaped ornaments and asterisks. The bottom line contains numbers: 6-6-5, 6, 7, 6, 6, 6*, 4, 6, 6, 6-6, 4, 7.

Ton majeur de *FA* ✕

A musical staff with two lines. The top line contains notes with diamond-shaped ornaments and asterisks. The bottom line contains numbers: 6-6-5, 6, 7, 6, 6, 6*, 4, 6, 6, 6, 5, 4.

Ton mineur d'*UT* ✕

A musical staff with two lines. The top line contains notes with diamond-shaped ornaments and asterisks. The bottom line contains numbers: 6-6-5, 6, 7, 6, 6, 6*, 4, 6, 6*, 6, 4, 7.

Ton majeur d'*UT*. ✕

A musical staff with two lines. The top line contains notes with diamond-shaped ornaments and asterisks. The bottom line contains numbers: 6-6-5, 6, 7, 6, 6, 6*, 4, 6, 6*, 6, 6, 4, 7.

Ton mineur de *SOL*. ✕

faut pouvoir nommer en soi-même tous les Accords qu'on y fait, sans voir son Livre ni sa main ; & dire encore, si cela se peut, cet Accord dérive du Parfait, ou de celui de la Septième d'une telle Note, après lequel je passe ordinairement à celui-ci, qui dérive encore de celui-là ; car l'on ne peut s'y prendre de trop de façons, lorsque l'on veut posséder promptement & parfaitement la connoissance de quoique ce soit, d'autant plus qu'on est presque au bout de toutes les difficultez, quand on est une fois parvenu au point de connoître la suite des Accords dans l'Octave de chaque Ton, en se souvenant que cette suite est la même dans quelque Ton que ce soit.

Ceux qui s'ennuieront à étudier tous ces Tons, pourront passer outre après les seize ou dix-huit premiers, & ne reprendre les autres que lorsqu'ils voudront ne douter de rien.

CHAPITRE SEPTIEME.

De l'ordre qu'il faut se prescrire pour la suite des Accords qui se rencontrent dans l'étenduë de l'Octave de chaque Ton.

IL faut s'imaginer d'abord que toute Note qui porte l'Accord parfait est la *Tonique* ; que dans chaque Ton il n'y a que la *Note tonique* & la *Dominante* qui ayent ce privilege, & que quand même cette *Dominante* porteroit l'Accord de la Septième, elle peut être toujours prise pour *Tonique* ; ce qui détermine plus promptement la connoissance des Accords qui doivent se faire sur les Notes qui précèdent cette *Note tonique* ou la *Dominante*, car ils sont à peu près toujours les mêmes.

1°. Si la *Note tonique* doit être précédée d'un Accord de Septième, lorsque la Basse monte de Quarte ou descend de Quinte (ce qui est la même chose) la *Dominante* doit l'être également en pareille progression.

E X E M P L E.

The example shows two staves of music. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. Both staves show a sequence of chords: a triad (C-E-G), a dyad (C-G), and a triad (C-E-G). The bass staff has a '7' above the first two chords, indicating a seventh chord. Arrows point from the bass line of the first two chords to the text below.

Progression de Quarte
en montant sur la Note
tonique,

Progression de Quarte
en montant sur la
Dominante,

390. TRAITE' DE L'HARMONIE;

Remarquez, qui plus est, que les Accords de *Septième*, de *petite & grande Sixte*, ou de *fausse-Quinte*, dont la *Notte tonique & la Dominante* ont été précédées, selon la différente progression de la Basse, ne sont différens qu'en apparence, puisqu'ils proviennent tous de celui de la *Septième*; d'où vous devez conclure, que toute *Notte* qui en précède une autre en montant de *Quarte*, ou en descendant de *Quinte*, doit porter l'Accord de la *Septième*; & que si la progression de cette première *Notte* à l'autre, est diatonique, elle doit porter un Accord dérivé de celui de la *Septième*, supposé que la *Notte* où l'on tombe porte l'Accord parfait, ou celui de la *Septième*; ce qui se connoît par les chiffres, car les Commencans ne doivent jamais accompagner sans chiffres.

E X E M P L E.

The example consists of three staves of music, each representing a different bass line progression. The first staff is in G-clef and shows a sequence of chords with figured bass notation: 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6. The second staff is in C-clef and shows a sequence of chords with figured bass notation: 7, 7, 7, 7, 7, 7, 7, 7, 7, 7, 7, 7. The third staff is in G-clef and shows a sequence of chords with figured bass notation: 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6.

Basse qui monte de *Quarte*, ou descend de *Quinte*,

Basse qui descend diatoniquement.

Basse qui monte diatoniquement.

Les mêmes Accords servent ici pour chaque Basse, où l'on voit que ceux de *fausse-Quinte*, de *petite & de grande Sixte* sont formez des mêmes *Nottes* qui composent celui de la *Septième* de cette *Notte*, qui a monté de *Quarte*; & que ces Accords ne prennent des noms différens, que par rapport à la différente progression de la Basse, puisque dans le fonds ils proviennent tous d'un même Accord.

Pour ce qui est de la différence du *majeur* au *mineur* qui peut se

rencontrer dans les Accords, comme entre la *fausse-Quinte* & la *grande Sixte*, &c. cela se connoît ou par la progression de la Basse, ou par la *Modulation*, qui nous oblige de n'employer que certaines Nottes ou Touches dans un tel *Ton*; car si le *Ton* change, on trouve pour lors quelques *Diezes* ou *B-mols* associés aux chiffres, qui le font remarquer.

Il faut conclure de ces Remarques, que toute Notte ne prêtant son *Accord parfait* ou de *Septième* qu'à sa Tierce, à sa Quinte ou à sa Septième, les Accords de Sixte & de Sixte-quarte, qui proviennent du *Parfait*, doivent être précédés du même Accord qui précède naturellement ce *Parfait*, comme on a pû le remarquer dans les Octaves précédentes, où la *Mediante* exige avant elle le même Accord qu'exige le *Parfait*.

E X E M P L E.

La progression d'un Accord consonant à un autre ou à un dissonant, n'est pas difficile à pratiquer, & merite moins d'attention que celle d'un Dissonant à un autre, laquelle subsiste principalement & le plus frequemment dans celle de la Septième qui vient de paroître au pénultième Exemple, & dont voici les différentes suites d'Accords qui peuvent en être tirées.



Voyez l'Exemple suivant.

E X E M P L E.

Basse de la Septième me.

Basses

dont les Accords dérivent de celui de la Septième.

Ces Accords servent à chaque Basse, l'on peut même y laisser les quatre Notes qu'ils contiennent, excepté la *Note sensible* A, qu'il faut en retrancher lorsqu'elle se trouve à la Basse, ou bien il n'y a qu'à retrancher de chaque Accord l'Octave de la Note que l'on touchera dans l'une des cinq Basses inférieures, en attendant une Règle plus étendue sur le même sujet.

Si l'Accord parfait ou de *Septième* d'une certaine Note doit précéder celui d'une certaine autre Note, par conséquent l'Accord de cette dernière Note doit suivre celui de la première; de sorte que la connoissance de l'un conduit à celle de l'autre, ne s'agissant que d'avoir ces progressions présentes à l'esprit, tant d'une façon que de l'autre, soit à l'égard des Accords premiers, soit à l'égard de leurs dérivés.

Pour achever de se convaincre sur ce sujet, il n'y a qu'à consulter les Octaves précédentes, où l'on verra que les Accords qui conduisent en montant de la *Mediante* à la *Dominante*, & de la *sixième Note* à la *Tonique* sont les mêmes, aussi-bien que ceux qui conduisent en descendant de la *septième Note* à la *Dominante*, & de la *Mediante* à la

Tonique; & que la *Mediante* est précédée par tout de même que la *Tonique*, ce qui va être éclairci par le détail.

C H A P I T R E H U I T I È M E.

Règles générales.

IL ne faut considérer à présent qu'un seul *Ton*, en se souvenant que l'Accord parfait n'est affecté qu'à la *Note tonique* & à la *Dominante*, sans se mettre en peine de la *Septième*, qui peut être jointe à l'Accord parfait de cette *Dominante*. U

Il faut donner l'Accord de la *grande Sixte* à toute Note qui monte d'un Ton sur l'Accord parfait, & celui de la *fausse-Quinte* à celle qui n'y monte que d'un semi-Ton ; l'on peut donner aussi l'Accord de la *Septième* à cette Note qui monte, mais il faut que cela soit précisément désigné par un chiffre.

Il faut donner l'Accord de *petite Sixte* à toute Note qui descend diatoniquement sur l'Accord parfait, ou qui monte de même sur la *Mediante*.

Il faut donner l'Accord du *Tri-Ton*, ou quelquefois celui de la *grande Sixte* à toute Note qui descend diatoniquement sur la *Mediante*.

Il faut donner l'Accord de *Sixte* à toute Note qui monte diatoniquement sur une autre qui porte celui de la *grande Sixte* ou du *Tri-Ton* à celle qui descend diatoniquement sur une autre qui porte celui de la *petite Sixte*, & à celle qui se trouve une Tierce au-dessus ou au-dessous d'une autre, qui doit porter ensuite l'Accord parfait.

L'on peut donner l'Accord parfait à toutes les Notes qui procedent par des Intervalles consonans ; car dans un Intervale de Tierce, l'Accord parfait convient quelquefois à la premiere Note, aussi-bien que celui de la *Sixte*, mais le chiffre doit regler en ce cas.

L'on peut ajouter la *Septième* à l'Accord parfait de toutes les Notes, qui sont suivies d'une autre en montant de *Quarte*, ou en descendant de *Quinte* ; & l'on peut aussi ajouter la *Sixte* à l'Accord parfait de toutes les Notes, qui sont suivies d'une autre en montant de *Quinte* ou en descendant de *Quarte*, supposé que ces Notes qui suivent les premieres, portent l'Accord parfait ou celui de la *Septième*, ces deux dernieres Regles servant de fondement à toutes les précédentes.

De toutes ces Regles, on peut encore tirer les suivantes.

Si l'on peut descendre diatoniquement sur la *Mediante* après un Accord de *grande Sixte* ou de *Tri-Ton*, donc on peut descendre aussi de *Quarte* sur la *Notte tonique*, ou monter diatoniquement sur la *Dominante*, portant l'Accord de *Sixte-quarte* après les Accords de *grande-Sixte* ou de *Tri-Ton*, puisque l'Accord parfait de la *Notte tonique* compose celui de la *Sixte* de la *Mediante*, & celui de la *Sixte-quarte* de la *Dominante*, bien que l'on monte rarement sur la *Dominante* après l'Accord du *Tri-Ton* ; mais la suite nous mettra encore mieux au fait. De plus, il faut dire, si un tel Accord doit précéder celui-là, donc il doit, ou du moins il peut en être suivi conformément à la progression déterminée à la Basse, pouvant tirer presque toutes ces différentes Regles des Octaves du Chap. VI.

Exemple de la Progression des Accords de Septième, & de ses dérivés
par renversement.

76

6

Vous trouverez ici deux Basses sous les mêmes Accords, dont l'une monte de Quarte ou descend de Quinte, en portant par tout un Accord de Septième, pendant que l'autre descend diatoniquement, en portant sur chaque Note en même degré l'Accord de Septième & celui de la *petite Sixte*, ce qui est conforme à nos Regles précédentes.

Les Nottes (A) portent trois differens Accords de Sixte, pour faire remarquer que l'un de ces trois Accords peut précéder la première Septième seulement, dans une progression pareille à celle que la Basse y tient.

Cet Exemple, qui doit servir pour tous les *Tons mineurs*, vous

servira également pour tous les *majeurs*, en retranchant les *B-mols* qui sont à la suite des Clefs, n'y ayant qu'à le copier sur d'autres *Tons* conformément à celui-ci, tant pour les *mineurs* que pour les *majeurs*; Remarquez que nous avons ajoûté un *B-mol* à ceux que l'on a accoûtumé de mettre devant la Clef pour un pareil *Ton*, & que ce *B-mol* marque la *Sixte mineure* de tous les *Tons mineurs*; ce que nous aurions dû faire par tout, si l'usage ne l'emportoit pas sur cette observation.

Il faut pratiquer cette suite d'Accords, non seulement dans tous les *Tons*, mais encore dans les trois differens endroits du Clavier, comme nous l'avons marqué, ce qui doit s'entendre également de tous les Exemples que nous donnerons dans la suite; & pour se faciliter la pratique du précédent, l'on peut y remarquer que d'un Accord à l'autre il se trouve toujours deux doigts qui descendent, pendant que l'autre reste sur le même degré, celui-ci descendant à son tour, pendant que les deux premiers restent, & ainsi alternativement jusqu'à la fin.

Comme nous avons encore d'autres suites d'Accords qui dérivent de ces premiers, nous allons en donner un nouvel Exemple dans le *Ton majeur*, qui pourra servir également pour le *mineur*, en mettant à la suite de la Clef les *B-mols* de l'Exemple précédent, & en remarquant que la *Notte sensible* qui se trouve à la fin, ne doit point changer dans l'un & dans l'autre *Ton*.

De plus, nous ajoûterons ici une *Notte* à chaque Accord, où pour lors il se trouvera toujours deux doigts qui resteront, pendant que les deux autres descendront, ceux-ci restant à leur tour, pendant que les premiers descendront, ainsi jusqu'à la fin, en vous souvenant qu'il ne faudra pas s'y servir du pouce.



Tournez pour voir l'Exemple.

E X E M P L E.

The musical score consists of eight staves. The first two staves are in treble clef, and the next two are in bass clef. The bottom four staves are guitar-specific notation, featuring fret numbers (e.g., 6, 7, 5, 2) and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5) above and below the notes. The notation includes various chord voicings and melodic lines across the fretboard.

Ces deux différentes manières de pratiquer les Accords, tantôt à quatre Parties, c'est-à-dire, trois de la main droite, & tantôt à cinq, sont fort nécessaires ; la première sert pour tous les Accords renversez, & la dernière pour tous les Accords de Septième qui ne sont point entre-lacez avec d'autres, excepté que ce ne soit avec des Accords de *grande Sixte*, ou avec des Accords *par supposition*, dont nous parlerons dans la suite ; & pour que ce dernier Exemple puisse servir à quatre Parties, il n'y a qu'à en retrancher la Note qui dans les Accords fait Octave avec chaque Note de la Basse, bien que cela ne doive pas se faire à l'égard de la Basse qui monte de Quarte ou qui descend de Quinte ; parce que l'habitude n'en est pas moins utile de cette façon (comme nous venons de le dire) que de l'autre.

Il se trouve une si grande liaison dans cette suite d'Accords, qui est le nœud de l'Harmonie la plus naturelle, que l'habitude s'en acquiert souvent avant la connoissance ; de sorte que l'on peut dire, en ce cas, que *les doigts préviennent l'esprit*, supposé que l'on s'attache à la position & à l'arrangement de ces doigts, selon ce qui en a été dit.

Comme il est facile de se faire des Exemples particuliers des trois différens endroits du Clavier, & de tous les *Tons* où ces derniers Accords doivent être pratiqués, nous nous sommes contentez d'en donner un seul Exemple.

Vous venez de voir des Accords de *petite* & de *grande Sixte*, de *fausse-Quinte*, de *Tri-Ton* & de *Septième*, dont la progression est conforme à nos Regles précédentes ; de sorte qu'il est inutile d'en parler davantage, les Accords de *Septième* y étant précédés, de même que les *Parfaits* ; mais il nous reste quelque chose à ajouter au sujet des Accords de *Septième* & de *Seconde*, dont les Chapitres suivans nous instruiront.

CHAPITRE NEUVIÈME.

Des différens Accords qui doivent suivre celui de la Septième sur une Note en même degré.

ARTICLE PREMIER.

Toute Note qui a porté un Accord de *Septième*, doit porter ensuite une *Sixte*, quelqu'Accord qui se trouve après cette *Septième* sur la même Note ; mais comme la *Sixte* peut se rencontrer

dans plusieurs Accords differens, il est à propos de s'expliquer là-dessus.

Comme les Accords de la *petite Sixte*, de la *grande Sixte*, de la *fausse-Quinte*, de la *Sixte*, de *Sixte-quarte*, du *Tri-Ton* ou de *Seconde* peuvent se trouver après un Accord de *Septième* sur une Note en même degré, parce que la *Sixte* fait partie dans tous ces Accords, ce ne peut être que par le moyen de la Note qui suit celles qui sont en même degré, où celle dont la valeur nous permet de lui donner deux Accords differens, (ce qui est la même chose) que l'on peut juger du choix que l'on doit faire de tous ces Accords; & voici comme il faut s'y prendre, supposé que la Basse ne soit point chiffrée, ou qu'elle soit mal chiffrée, ce qui arrive très-souvent.

Bien qu'il soit libre au Compositeur de donner le même Accord à plusieurs Nottes en même degré, cependant lorsqu'il s'en trouve deux, dont la premiere commence dans le premier *Temps* de la Mesure, elle porte ordinairement un Accord de *Septième*, & pour lors la *Seconde* doit porter l'un de nos Accords proposez. Or l'on ne peut bien réussir dans le choix de ces derniers Accords, si l'on ne connoît parfaitement la *Modulation*, ce qui sera très-facile, en ne s'attachant qu'à un seul *Ton*, où l'on sçait que la *Note tonique* & la *Dominante* portent naturellement l'*Accord parfait*, sans avoir égard à la *Septième* qui peut être jointe à l'*Accord parfait* de cette *Dominante*, & où l'on sçait pareillement que la *seconde Note* porte l'Accord de la *petite Sixte*, & que la *sixième Note* en porte un pareil en descendant; que la *Mediante* porte l'Accord de *Sixte*; que la *sixième Note* en porte un pareil en montant, & que la *septième Note* en porte aussi un pareil en descendant; que la *quatrième Note* porte l'Accord du *Tri-Ton* en descendant, & celui de la *grande Sixte* en montant; & qu'enfin la *Note sensible* ou la *septième Note* porte l'Accord de la *fausse-Quinte* en montant; de sorte que ne pouvant se trouver que l'une de ces Nottes dans votre Basse, vous sçavez l'Accord qui doit suivre celui de la *Septième* sur la Note en même degré. D'ailleurs, Si vous voyez que vous montez ou que vous descendez diatoniquement sur l'une de ces Nottes, vous sçavez en même-temps l'Accord qui doit les précéder naturellement, de sorte que vous ne pouvez vous tromper; & si les Nottes en même degré sont formées de la *Dominante*, vous sçavez que celle-ci ne peut porter d'autres Accords de *Sixte* que celui de *Sixte-Quarte*, ne s'agissant après cela que de sçavoir distinguer la difference des *Tons* dans la suite d'une Piece; mais ce n'est pas-là le plus difficile.



EXEMPLE.

The musical score consists of two systems. Each system has a treble clef staff with notes and a bass clef staff with chords and fingerings. The first system's bass staff has labels: 'Seconde Nocte', 'Mediante', 'Quatrième Nocte', 'Mediante', 'Sixième Nocte', and 'Dominante'. The second system's bass staff has labels: 'Mediante', 'Seconde Nocte', and 'Nocte sensible'. There are also some markings like 'A' and '6004' in the score.

Vous connoissez ici l'Accord de Sixte, que vous devez donner à la même Nocte qui a porté celui de la Septième, non seulement par le rang que cette Nocte tient dans le *Ton*, mais encore par le rang qu'y tient celle qui la suit, & par l'Accord que doit porter cette Nocte suivante.

Nôtre Regle est immanquable, lorsque la Basse monte diatoniquement ; mais lorsqu'elle descend de même, & que chaque Nocte a une valeur competente pour porter deux Accords differens, ou que cela paroît par les chiffres, il faut pour lors se guider sur la Regle du Chapitre précédent ; de sorte que l'Accord qui doit précéder celui de la Septième en descendant diatoniquement, est toujours celui de la *petite Sixte*.

Remarquez à (A) que lorsque la Basse monte diatoniquement pour faire entendre la Septième après l'Accord parfait, cette Septième doit être accompagnée de l'Octave au lieu de la Quinte ; de sorte que le doigt qui a touché l'Octave de la Basse dans l'Accord parfait, reste sur le même degré pour former la Septième suivante, pendant que les deux autres doigts descendent diatoniquement.

Si après un Accord de Septième la Basse procedé diatoniquement, nos dernieres Regles ne peuvent y être contrariées, qu'en ce que la même Nocte qui aura porté cet Accord passera incontinent sur la plus voisine, sans qu'on ait pû lui donner l'Accord qui lui conve-

noit naturellement après celui de la Septième ; de sorte que si elle monte diatoniquement en ce cas, ce ne pourra être que sur l'Accord parfait, ou sur un autre Accord de Septième, comme il a été dit au Chapitre précédent ; & si elle descend de même, ce ne pourra être encore que sur un autre Accord de Septième. De plus, il arrive souvent que la Note qui suit porte un Accord composé des mêmes Notes que celui qui devoit paroître naturellement sur cette Note, où la Septième a été entenduë ; ce qui fait que nôtre Regle se soutient touûjours ici en ce cas, car les doigts y suivent leur progression accôûtumée; c'est de quoi l'on peut s'instruire dans le Troisième Livre, Chap. XXVI. & XXVII.

ARTICLE SECON D.

Une Note qui passe à son *Dieze* ou à son *B-mol*, ou bien une Note jointe à un *Dieze* ou à un *B-mol*, & qui devient ensuite naturelle, ne doit être regardée que comme une même Note à l'égard des Accords ; de sorte que si l'on passe d'*Ut* à *Ut* ♯, ou d'*Ut* ♯ à *Ut*, de *Si* à *Si* ♭, ou de *Si* ♭ à *Si*, &c. il faut se déterminer là-dessus, comme si c'étoit deux *Ut* ou deux *Si*, selon nos Regles précédentes, en conformant les Accords à la *Modulation*.

Une Basse qui procède par des Intervalles disjoints, ne peut jamais monter de Quinte ni descendre de Quarte après un Accord de Septième ; mais si elle descend de Tierce, ou qu'elle monte de Sixte, ou bien si elle monte de Tierce, ou si elle descend de Sixte, c'est sur la Note qui suit celle où l'on a passé après cet Accord de Septième qu'il faut se déterminer.

E X E M P L E.

The musical score consists of two systems. The first system features a treble clef staff with chords and a bass clef staff with fingerings: 7, 6, 7, 6, 7, 6, 7, 5, 5, 7. The second system features a bass clef staff with chords and a lower bass clef staff with fingerings: 6, 4, 7, 7, 5, 4, 7.

Vous

Vous voyez que ces Nottes *diezées* qui descendent sur les Nottes naturelles, & que celles qui montent sur leurs *Diezes* n'empêchent pas la suite naturelle des Accords; & pour être plus certain ici de ce que l'on fait, on dit, ces *Diezes* qui se trouvent en descendant, ne conviennent point naturellement; donc je dois regarder ces Nottes comme s'il n'y avoit point de *Diezes*, pour pouvoir déterminer mes Accords plus vite; & au contraire ces *Diezes* doivent se trouver naturellement en montant; donc je dois regarder ces Nottes comme si elles étoient *diezées*, excepté que l'Auteur peut donner l'Accord parfait à toute Note qui monte d'un semi-Ton, conformément à la Note (A) bien qu'on eût pû lui donner celui de la *grande Sixte*, qui auroit été pour lors le même que celui de la *fausse-Quinte* qui se trouve sur le ♯ de cette Note (A.)

L'Accord de la Note (B) où la Basse descend de Tierce après celui de la Septième, ne m'est déterminé que par la Note qui suit, laquelle devant porter l'Accord parfait, m'oblige de donner celui de la *petite Sixte* à celle qui y descend diatoniquement, au lieu que si elle monte diatoniquement sur l'Accord parfait, elle auroit dû porter celui de la *grande Sixte* ou de la *fausse-Quinte*, ainsi du reste.

Lorsque la Basse monte de Tierce après l'Accord de la Septième, la Note montée porte ordinairement un Accord dérivé du précédent, comme cela paroît à (C) où l'Accord de la *fausse-Quinte* n'est autre que celui de la Septième qui a précédé.

Souvenez-vous que monter de Tierce ou descendre de Sixte, c'est la même chose, &c.

Nous ne parlons point ici de la progression de Quinte en descendant après l'Accord de la Septième, puisqu'il en a été fait mention au Chapitre précédent.

CHAPITRE DIXIÈME.

De l'Accord de la Seconde.

Lorsque nous avons dit que de deux Nottes en même degré, la première pouvoit porter l'Accord de la Septième, ce n'est qu'autant qu'elle ne se trouvera pas dans le dernier *Temps* de la Mesure; car si cela se peut en cette occasion, l'Accord de la Seconde doit se faire immédiatement après sur la même Note qui se trouve dans le premier *Temps* de la Mesure suivante, & ce n'est plus pour lors l'Accord de la Septième qui nous règle, mais celui de la Seconde; de sorte que cet Accord de Septième peut se trouver ici par

hazard pour précéder celui de la Seconde, de même que le *Parfait* & tous les Accords de Sixte ; mais dès que de deux Nottes en même degré, la dernière se trouve dans le premier *Temps* de la Mesure, elle doit porter l'Accord de la Seconde, & doit estre précédée naturellement de celui de la *grande-Sixte* sur la première Notte en même degré, qui se trouvera dans le dernier *Temps* de la Mesure qui précède celle où se fait cet Accord de Seconde, comme cela paroît dans la Basse des Secondes, ce qui est encore expliqué au Troisième Livre, Chap. VIII. & XXI.

Ces Nottes qui se trouvent ainsi sur le même degré dans deux Mesures différentes, s'appellent *syncopees* ; ainsi voyez ce que nous en disons au Troisième Liv. Chap. XXXV. Art. VII. bien que cette *syncope* ne se rencontre jamais dans la Basse qu'à l'occasion des Accords de Seconde ou de Quarte.

Souvenez-vous que dans la première *syncope* qui paroît, l'Accord de la Seconde peut estre précédé d'un *Parfait*, d'un de Septième ou de Sixte quelconque ; mais dès qu'il s'en trouve plusieurs de suite, ces Accords de Seconde doivent estre naturellement précédés & suivis d'un Accord de *grande Sixte*, Souvenez-vous encore que l'Accord du *Tri-Ton* 4^x peut tenir quelquefois la place de celui de *Seconde*, sur tout dans la dernière *syncope*, & qu'après le dernier Accord de *Seconde*, celui qui doit le suivre ne peut se déterminer que sur celui qui doit encore suivre, car il faut toujours se guider sur ce qui suit, plutôt que sur ce qui précède.

Les Accords de Seconde peuvent estre encore entre-lacez avec des Accords de *petite Sixte*, mais cela est très-rare.

Pour ne point se tromper ici dans une Mesure à quatre *Temps*, il faut la diviser toujours en deux Mesures à deux *Temps*.

La pratique de toutes ces Regles est encore plus nécessaire aux Accompagnateurs que la connoissance ; de sorte qu'on ne peut trop s'exercer sur les differens Exemples qui ont paru jusqu'à present, en les transposant dans differens *Tons*, & en s'accoutumant à les toucher dans les trois differens endroits du Clavier ; ce qui servira non seulement à bien accompagner avec des chiffres, mais encore sans chiffres.

CHAPITRE ONZIEME.

Des Accords de Sixte.

L'On trouve souvent des Basses qui ne portent que des Accords de Sixte, en procedant diatoniquement, dont la pratique sera très-facile, en se conformant à l'Exemple suivant.

EXEMPLE.

Si l'on se souvient de ce que nous avons dit au Chapitre VIII. que l'on pouvoit passer de l'Accord de la *grande Sixte* à celui de la *Sixte* ; de la *Mediante* à celui de la *Sixte-quarte* ; de la *Dominante*, ou au *Parfait*, de la *Notte tonique*, l'on ne trouvera rien de nouveau ici ; cependant il faut encore pratiquer cette suite d'Accords, parce qu'elle est très-frequeute ; & cet Exemple qui peut servir pour tous les *Tons mineurs*, en remarquant le *B-mol* que nous y avons ajouté, pourra servir pour tous les *Tons majeurs*, en retranchant les *B-mols*.

Remarquez que la *quatrième Note* (A) peut porter en descendant sur la *Mediante* (B) ou même sur la *Tonique* (C) l'Accord de la *grande Sixte*, ou celui du *Tri-Ton*, ou bien tous les deux l'un après l'autre, pourvû que celui de la *grande Sixte* soit le premier.

Cette dernière Regle est tirée de la *Cadence irreguliere*, & ce seroit assez ici le lieu de parler de la *Parfaite*, de l'*Imparfaite* & de la *Rompue*, mais ces *Cadences* se trouvent confonduës dans nos autres Regles ; comme par exemple, l'Accord de la *Septième* suivi de celui de *Sixte-quarte* sur une *Dominante tonique* nous represente une *Cadence imparfaite*, en ce que la *Cadence parfaite* devant se faire toujours de la *Dominante* à la *Notte tonique* (comme cela paroît dans tous nos Exemples de l'*Octave*, Chap. VI.) cet Accord de *Sixte-quarte* que porte la *Dominante*, represente le *Parfait* qu'auroit dû porter naturellement la *Tonique* après celui de la *Septième* que cette *Dominante* a porté ; & par consequent cette *Dominante* peut passer encore sur la *Mediante*, sans changer le fond des deux Accords proposez. Pareillement la Regle où nous avons dit au Chap. VIII. que l'on pouvoit monter diatoniquement sur l'Accord *parfait* ou sur celui de la *Septième* après un Accord de *Septième*, est tirée de la *Cadence rompue*. Voyez cependant ce que nous disons de toutes ces *Cadences* au Troisième Livre, Chap. XIII. XVI. XXV. & XXVIII.

parce qu'on peut en tirer de très-grandes lumières, tant par rapport au renversement, que par rapport à la connoissance des *Tons*, & par conséquent des *Notes* qui peuvent ou qui doivent porter certains *Accords*, & encore de la différente progression de la *Basse* qui nous induit à cette connoissance.

CHAPITRE DOUZIEME.

De l'Accord de la Seconde superflüe, & de ses dérivées.

L'Accord de la *Seconde superflüe* qui se chiffre ainsi 2^* , s'accompagne du *Tri-Ton* & de la *Sixte majeure*, & ne se fait jamais que sur la *sixième Note* des *Tons mineurs*.

Pour trouver cet Accord, il n'y a qu'à faire celui de la *Septième* d'une *Dominante tonique*, en portant cette *Dominante* un demi-Ton plus haut sur la *sixième Note*; de sorte que si nous supposons que la *Note Mi* est cette *Dominante*, nous y joindrons la *Tierce majeure*, la *Quinte* & la *Septième* de la main droite, & nous toucherons de la gauche la *Note Fa*, au lieu de *Mi*, ainsi des autres *Dominantes toniques*.

EXEMPLE.

Ton mineur de *La*. Ton mineur de *Ré*. Ton mineur de *Sol*.

Dominante tonique.	Sixième Note.	Dominante tonique.	Sixième Note.	Dominante tonique.	Sixième Note.
--------------------	---------------	--------------------	---------------	--------------------	---------------

Cette transposition de la *Dominante tonique* à la *sixième Note*, cause un changement pareil à celui qui paroît ici dans tous les *Accords* qui dérivent de celui de la *Septième* de cette *Dominante*, comme on peut le remarquer dans l'Exemple suivant.



Exemple des Accords dérivés de celui de la 2^e.

Remarquez que tous les Sons de cet Accord sont toujours divisés par Tierces, en quelque endroit du Clavier qu'on les Touche.

Sixième Note où se fait ordinairement l'Accord de la *petite Sixte*; lorsqu'elle descend sur la *Dominante*; la différence de cet Accord de *petite Sixte* à celui de la *Seconde* ne consistant que dans la *Tierce* au lieu de la *Seconde*.

Quatrième Note où se fait ordinairement l'Accord du *Tri-Ton*, que l'on accompagne ici de la *Tierce mineure* au lieu de la *Seconde*.

Seconde Note où se fait ordinairement l'Accord de la *petite Sixte*, que l'on accompagne ici de la *fausse-Quinte* au lieu de la *Quarte*.

Note sensible où se fait ordinairement l'Accord de la *fausse-Quinte* que l'on accompagne ici de la *Septième diminuée* au lieu de la *Sixte*.

Médiate où se fait quelquefois l'Accord de la *Quinte superflüe*, que l'on accompagne ici de la *Quarte* au lieu de la *Tierce*.

Note tonique où se fait quelquefois l'Accord de la *Septième superflüe*, que l'on accompagne ici de la *Sixte mineure* au lieu de la *Quinte*.

Voyez le Troisième Livre sur ce sujet. Chapitre XXXIII.

Ces Accords de *petite Sixte*, *fausse-Quinte*, *Tri-Ton*, *Quinte* & *Septième-superflüe*, qui dérivent de la *Septième* d'une *Dominante tonique*, peuvent participer (comme vous le voyez) de la différence que cause la transposition de cette *Dominante* à la *sixième Note*; ainsi vous devez pratiquer tous ces Accords dans tous les *Tons mineurs*, en les accompagnant alternativement des deux manières différentes dont ils peuvent l'être, & en remarquant les *Notes* de chaque *Ton* sur lesquelles ces Accords peuvent avoir lieu, parce que cela en donne une idée plus juste.

Les deux dernières Basses nous représentent des Accords, auxquels il ne faut faire attention qu'après avoir lû le Chapitre suivant, où il en est fait mention.

Souvenez-vous qu'il faut retrancher l'Octave de la Basse dans tous les Accords de ce. dernier Exemple, lorsque vous voulez les mettre en pratique.

CHAPITRE TREIZIEME.

Des Accords par supposition.

IL n'y a que deux Accords *par supposition*, qui sont ceux de la Neuvième & de la Onzième, d'où proviennent ceux de la *Quinte-superflüe* & de la *Septième-superflüe*; leur différence consistant seulement dans celle de la Tierce d'un Accord de Septième dont ils dérivent, cette Tierce étant *mineure* d'un côté & *majeure* de l'autre.

Ces Accords contiennent cinq Sons, differens dans leur construction.

ARTICLE PREMIER.

De la Neuvième.

L'Intervale de la Neuvième est le même que celui de la Tierce, mais l'Accord en est différent; il s'accompagne de la Tierce, de la Quinte & de la Septième, ainsi 1. 3. 5. 7. 9. & se chiffrent seulement d'un 9.

Il est facile de trouver cet Accord sur le Clavier, n'y ayant qu'à tenir l'Accord qui le précède, en y ajoutant la Tierce de la Note sur laquelle cette Neuvième est chiffrée; ou bien, si l'une des Nottes de l'Accord précédent fait la Quarte avec celle où cette Neuvième doit être entenduë, il n'y a qu'à glisser sur la Tierce le doigt qui tient cette Quarte, sans rien changer d'ailleurs, & pour lors l'Accord n'est pas toujours rempli de tous les Sons dont il est composé, mais cela doit estre indifferant. Si après l'Accord de la Septième la Basse monte diatoniquement pour porter celui de la Neuvième, pour lors les doigts suivent la même route que celle des Septièmes du Chap. VIII. comme on le voit ici entre F & B.

E X E M P L E.

(A) La Tierce ajoutée à l'Accord précédent. (B) Remarquez qu'il y a ici deux doigts qui descendent depuis (A) conformément à la Règle des Septièmes ; ce qui doit vous faire appercevoir qu'après un pareil Accord de Neuvième, la main droite suit ordinairement la route qui lui est prescrite dans cette Règle des Septièmes.

(C) Le doigt de l'Accord précédent, qui glisse de la Quarte sur la Tierce, pendant que les autres restent.

(D) Idem.

ARTICLE SECOND.

De l'Accord de la Quinte-superfluë.

Cet Accord est composé de même que celui de la Neuvième, excepté que la Quinte y est *superfluë* ; il se chiffre ainsi 5* ; il ne se fait jamais que sur la *Mediante* des Tons mineurs, & l'on s'en sert souvent pour rompre la *Cadence*.

ARTICLE TROISIÈME.

De l'Accord de la Septième-superfluë.

Cet Accord s'accompagne de la Quinte, de la Neuvième & de la Onzième, ainsi, i. 5. 7 . 9. 11. & se chiffre ainsi 7* ; il ne se fait jamais que sur la *Notte tonique*.

ARTICLE QUATRIÈME.

De l'Accord de la Onzième, dite Quarte.

Cet Accord est composé de même que celui de la 7* , excepté que la Septième y est juste ; il se chiffre ordinairement ainsi, 4, ou 4̇, ou 4̈. Lorsqu'on le chiffre d'un simple 4, c'est le même que celui que nous avons employé dans toutes les *Cadences finales* de chaque Octave ; & lorsqu'on y joint un 9, il en est différent, en ce qu'il contient pour lors cinq Sons, quoique pour la commodité de la main, on n'en tienné souvent que trois de la droite, qui avec celui de la Basse font quatre.

Ce dernier Accord est facile à trouver sur le Clavier, puisqu'il se forme des mêmes Notes, ou des mêmes Touches de l'Accord qui le précédent.



Tournez, pour en voir l'Exemple.

E X E M P L E.



Sixte, qui doit se faire ensuite sur la Note où l'on descend.

Le Guidon(A) marque le Son qu'on doit ajouter à cet Accord de 2_4 .

Cet Accord s'accompagne encore quelquefois de la Quinte & de la Seconde, lorsque la Basse descend ensuite diatoniquement, & pour lors il est le même sous les doigts que celui de la *fausse-Quinte* ou de la *grande*

E X E M P L E.



Cet Accord devrait se chiffrer ainsi $^{\sharp}_{\sharp}$; mais pour l'ordinaire il se chiffre ainsi $^{\flat}_{\flat}$.

Voyez le Troisième Livre, Chap. XXIX. XXX. XXXI. & XXXII. au sujet des Accords contenus dans ce Chapitre.

C H A P I T R E Q U A T O R Z I È M E.

Observations sur le rapport de tous les Accords précédens.

LA main droite qui tient un *Accord parfait*, tient en même temps tous les Accords consonans, qui sont celui de la Sixte & celui de la Sixte-Quarte; & lorsqu'elle tient un Accord de Septième, elle tient aussi tous les Dissonans, qui sont ceux de la *petite* & de la *grande Sixte*, de la *fausse-Quinte*, du *Tri-Ton*, de la *Seconde*, de la *Neuvième*, de la *Onzième*, ou *Quarte*, de la *Quinte-superflüe* & de la *Septième superflüe*, avec quelques particularitez qu'il faut y remarquer.

Tous les Accords dissonans se distinguent en *majeurs* & en *mineurs*, ce qui dépend de la Tierce de la Note sur laquelle on fait un Accord de Septième.

La suite des Accords est presque toujours la même; après le *Dissonant mineur*, suit ordinairement un autre *Dissonant mineur*, jusqu'à

ce que le *Dissonant majeur* paroisse, après lequel suit ordinairement le *Consonant*; de sorte que la Regle des Septièmes, Chap. VIII. nous donne l'habitude de faire plusieurs Accords dissonans de suite; & la Regle de l'Octave & des Sixtes, Chap. VI. & XI. nous donne l'habitude d'entre-lacer les Accords dissonans avec les consonans; pouvant remarquer la grande conformité d'Accords qui se trouvent dans ces différentes Regles, qui servent également pour la pratique des Accords *par supposition*. Si l'on employe quatre doigts dans ces *Accords par supposition*, il n'y a qu'à suivre la route des 7, jusqu'à ce que l'*Accord dissonant majeur* paroisse, qui détermine la conclusion.

La progression de ces Accords sera très-facile dans l'exécution, si l'on remarque que des quatre doigts qu'on y employe ordinairement de la main droite, il y en a toujours deux qui descendent, pendant que les deux autres tiennent ferme; que ceux qui doivent descendre seront les plus hauts, s'ils sont tous arrangez par Tierces; si non, que ce sera celui qui se trouvera au-dessous d'un autre, qui le joint avec celui qui est encore au-dessous; que s'il ne s'en trouve point au-dessous de ces deux qui se joignent, le doigt le plus haut devra descendre avec le plus bas; que ces doigts qui descendent font toujours la Quinte, & la Septième dans un Accord de Septième; la Septième & la Neuvième dans un Accord de Neuvième, ou la Neuvième & la Onzième dans un Accord de Onzième; & que si l'on n'y employe que trois doigts, il faut néanmoins faire descendre les deux doigts qui touchent les Intervalles précédens, pendant que l'autre reste.

Cette Regle n'est cependant pas generale; l'on est obligé quelquefois de faire descendre trois doigts, pendant que celui d'en-haut qui joint l'autre, reste; ou pendant que celui d'en-bas reste, si aucuns ne se joignent; & cela dans une *Cadence rompue*, ou dans une suite d'Accords conforme à cette *Cadence H*; ou bien encore le doigt d'en-bas qui joint l'autre, descend seul, pendant que les trois autres restent, ou le doigt d'en-haut descend seul, quand il n'y en a aucuns qui se joignent; & cela dans une suite d'Accords conforme à celle où la Basse descend de Tierce, pendant que chaque Note de cette progression porte un Accord de $\frac{7}{4}$.



Voyez l'Exemple suivant.

Fff

E X E M P L E.

L'on peut joindre la Septième à l'Accord parfait d'une Note ; si bien que telle Note qui semble ne devoir porter qu'un Accord parfait, peut porter celui de la Septième ; ce qui dépend du goût & de la connoissance du Compositeur.

Cette suite d'Accords marquée dans cet Exemple, où nous mettons plusieurs Basses différentes, doit être connue à un chaem, quoiqu'elle soit beaucoup moins frequente que les autres ; mais pour n'être jamais surpris, il ne faut rien ignorer. L'on ajoûte rarement l'Octave de la Basse dans les Accords dissonans majeurs, il n'y a que dans ceux de la Septième, de la petite & de la grande Sixte où elle puisse convenir ; de sorte qu'il faut s'accoutûmer à passer tous ces Accords à quatre Parties seulement, c'est-à-dire, trois de la main droite avec celle de la Basse, qui fait la quatrième. Pour ce qui est des Accords par supposition, ils contiennent toujours cinq Parties sans l'Octave de la Basse, qui ne doit jamais y être jointe.

C'est pour rendre l'Accompagnement plus regulier que nous défendons de joindre l'Octave de la Basse aux Accords dissonans, autrement on ne pourroit s'empêcher d'y faire entendre deux Octave ou deux Quintes consecutives, ce qui est absolument défendu dans la Composition ; raison pour laquelle nous faisons souvent doubler la Tierce ou la Sixte dans un Accord de Sixte, au lieu de l'Octave de la Basse ; cependant on ne peut pas dire qu'un accompagnement, où l'on n'observeroit pas cette regularité, ne fût point bon, puisque l'accompagnement ne sert qu'à faire entendre tous les Sons d'un Accord, sans

autre observation ; mais quand on peut porter les choses à leur perfection, c'est toujours mieux fait. Aussi avons-nous disposé nos Accords de façon, que les personnes qui voudront se former sur la suite de ces Accords éviteront presque toutes les fautes, sans qu'ils aient besoin d'y faire attention.

A l'égard du rapport des Accords, voyez les Exemples que nous en donnons au Chap. V. VIII. XI. & XII. avec ce que nous en disons au Second & au Troisième Livre, ayant encore à expliquer le rapport de leur suite dans la manière de *préparer* & de *sauver* les Dissonances.

CHAPITRE QUINZIÈME.

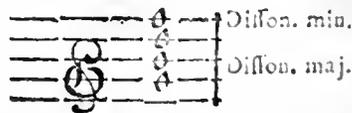
De la manière de préparer & de sauver toutes les Dissonances, d'où l'on tire la connoissance du Ton dans lequel on est ; & des Accords que doit porter chaque Note de ce Ton.

SI nous avons distingué les Accords dissonans en *majeurs* & en *mineurs*, ce n'est que par rapport à un certain Intervale qui s'y rencontre ; de sorte qu'au lieu de l'Accord, nous parlerons simplement de la Dissonance.

Les Regles précédentes donnent une si grande facilité à *préparer* les Dissonances, qu'il est inutile aux Accompagnateurs d'en sçavoir davantage sur ce sujet ; cependant on peut voir ce que nous en disons au Second & au Troisième Livre. Elles donnent encore presque autant de facilité à les *sauver* ; mais pour une plus grande intelligence, il est bon de sçavoir ce qui suit.

Les Dissonances se distinguent en *majeures* & en *mineures* ; pour connoître cette distinction, il n'y a qu'à faire l'Accord de la Septième sur une *Dominante tonique*, où l'on trouvera que la *Tierce majeure* de cette *Dominante* formera toutes les *Dissonances majeures*, & que la *Septième* formera toutes les *mineures*.

EXEMPLE.



ARTICLE PREMIER.

De la Dissonance majeure.

La *Dissonance majeure* ne paroît jamais sans la *mineure*, étant inutile de faire attention à cette dernière, si-tôt que la majeure paroît ; mais si l'Accord est dissonant, & que la *Dissonance majeure* n'y ait point lieu, pour lors la *mineure* fait tout l'objet de l'Accord.

Pour mieux reconnoître cette *Dissonance majeure*, l'on remarquera qu'elle est toujours formée de la *Notte sensible* du *Ton* dans lequel on est, puisque cette *Notte sensible* fait toujours la *Tierce majeure* de la *Dominante tonique*, & que l'Accord dissonant où elle a lieu, est toujours formé de l'Accord de la Septième de cette *Dominante tonique*; de sorte que l'Accord, ou bien la *Notte sensible*, vous font reconnoître ce *Ton*; & si vous connoissez le *Ton*, vous sçavez sur le champ l'Accord où cette *Dissonance* doit être, & la *Notte* qui la forme, puisque la *Notte sensible* se trouve toujours un semi-Ton au-dessous de la *Notte tonique*, ou de son *Octave*, double, triple, &c.

Si l'on commence par un certain *Ton*, l'on en connoît la *Notte sensible*, & si dans la suite de la *Piece*, ce *Ton* change, il se trouvera toujours un *Dieze* pour chiffre, ou joint à un chiffre, ou encore à une *Notte* de la *Basse*, qui marquera justement cette *Notte sensible*; ou tout au contraire, il se trouvera un *B-mol* associé à cette *Notte sensible*, ou bien le *Dieze* en sera retranché, soit dans la *Basse*, soit dans les *Accords*, ce qui marquera qu'elle n'est plus telle, & ce qui vous obligera de la chercher ailleurs; de sorte que le *Ton* dans lequel vous devez être vous étant déterminé par-là, vous sçavez non seulement la *Composition*, ou la construction de l'*Accord dissonant majeur*, mais encore celle de tous les *Accords* de ce *Ton*, conformément aux *Regles* de l'*Octave*, Chap. VI. car si une *Notte* d'un *Ton* peut porter quelquefois un *Accord* différent que celui qui lui est affecté dans ce *Ton*, (comme on a pû le remarquer dans les *Regles* des *Septièmes* & autres) elle reprend incontinent après son *Accord* ordinaire, ou du moins ce même *Accord* se fait sur la *Notte* qui suit; de sorte que si la *Basse* ne tient pas sa route naturelle, les *Accords* ne changent pas pour cela; si le nouveau *Dieze* qui a paru change, & qu'il en vienne un autre, il faut compter selon l'ordre de la position des *Diezes*, en prenant toujours le dernier pour *Notte sensible*; cela est expliqué plus au long au *Troisième Livre*, Chap. XXV. Art. III. & il est absolument nécessaire que l'*Accompagnateur* possède parfaitement cette connoissance.

Pour ce qui est de sauver la *Dissonance majeure*, il n'y a qu'à glisser un semi-Ton plus haut le doigt qui la touche, & l'on ne manquera jamais. De plus, l'Accord où elle a lieu, se sauve toujours sur le *Parfait* de la *Notte tonique*, avec la seule exception que l'on est obligé d'ajouter quelquefois la *Septième* à cet *Accord parfait*.

EXEMPLE.

Notte sensib. | Notte toniq.

Disson. majeure.

Disson. mineure.

Domin. tonique.

Idem.

Idem.

Quatrième Notte.

Mediante.

Seconde Notte.

Notte tonique.

Notte sensible.

Sixième Notte.

Ces deux Accords servent aux différentes Basses qui sont au-dessous, où tous les Accords dissonans majeurs sont contenus; & l'on voit que la Dissonance majeure formée de la Notte sensible, qui fait la Tierce majeure de la Dominante tonique, monte toujours d'un semi-Ton sur la Notte tonique.

L'Accord de la Septième de cette Dominante est sauvée naturellement sur le *Parfait* de la Notte tonique, & c'est de-là que dérive la suite des autres Accords contenus dans les autres Basses.

La Dominante passe ici sur la *Mediante*, mais les Accords ne changent point.

La Dominante reste sur le même degré, avec la même suite d'Accords.

La Quatrième Notte, qui porte ici l'Accord du *Tri-Ton* passe à la *Mediante* ou à la *Notte tonique*, avec la même suite d'Accords.

La *Mediante*, qui porte ici l'Accord de la *Quinte-suppluë*, reste sur le même degré, ou passe à la *Notte tonique*, sans que les Accords changent.

La Seconde Notte, qui porte l'Accord de la *petite Sixte*, passe sur la *Mediante* ou sur la *Notte tonique* par les mêmes Accords.

La Notte tonique, qui porte l'Accord de la *Septième superfluë*, reste sur le même degré pour reprendre son *Accord parfait*.

La Notte sensible, qui porte toujours l'Accord de la *fausse-Quinte*, passe à la *Notte tonique*, ou à la *Mediante*, avec la même suite d'Accords.

La sixième Notte tient ici la place de la Dominante, qu'il faut par conséquent retrancher du premier Accord; elle passe sur la *Mediante* ou sur la *Mediante*, avec la même suite d'Accords; & pour connoître encore la suite que le renversement de cet Accord de la *Seconde superfluë* peut causer dans les Nottes des autres Basses, il n'y a qu'à mettre cette sixième Notte dans le

premier Accord, au lieu de la Dominante, cette Dominante ne pouvant plus pour lors avoir lieu dans la Basse, pendant que la sixième Notte occupe sa place.

La *Seconde superflüe* & ses dérivez peuvent être sauvez en faisant monter la *Dissonance majeure* seule, pendant que les autres Nottes restent, ou bien en faisant descendre de même la *Dissonance mineure*; l'on en trouvera un Exemple au Troisième Livre, Chap. XXXIII.

Remarquez que les Nottes qui portent les Accords marquez dans l'Exemple précédent, ne changent jamais de nom dans quelque *Ton* que ce soit; la ♯ ne se fait que sur la *Mediante*, &c.

Cet Exemple qui est dans un *Ton mineur*, doit servir pour tous les *Tons* en general, excepté que l'Accord de la ♯ & celui de la 2^e ♯ avec ses dérivez n'ont point lieu dans les *Tons majeurs*.

Nous aurions pû parler de la *Dissonance mineure* avec la *majeure*, puisqu'elle s'y rencontre, & que la ligne qui la conduit à la Note qui la suit, fait voir qu'elle doit toujours descendre, n'y ayant qu'à prendre pour cela un Intervale de *fausse-Quinte* ou de *Tri-Ton*.

E X E M P L E.

Ces deux Intervalles qui sont renversez l'un de l'autre, se sauvent également sur deux autres Intervalles renversez;

la *Dissonance majeure* qui monte toujours, & la *mineure* qui descend toujours se sauvent d'un côté sur la Tierce (A) & de l'autre sur la Sixte (B); ainsi *Fa* & *Si* se sauvent sur *Mi* & *Ut*; ou bien, pour parler de tous les *Tons* en general, la *Note sensible* qui forme toutes les *Dissonances majeures*, se sauve toujours en montant sur la *Note tonique*, & la *quatrième Note* qui forme toutes les *Dissonances mineures*, lorsque la *majeure* a lieu, se sauve toujours en descendant sur la *Mediante*, ce que l'on peut éprouver dans tous les *Tons*.

A R T I C L E S E C O N D,

De la Dissonance mineure.

Toute *Dissonance mineure* est formée de la Septième; mais quand la *majeure* ne se rencontre point avec elle, on ne peut pas fixer la Note du *Ton* qui la forme, ni qui la sauve, parce que l'on peut donner un Accord de Septième à toutes les Nottes d'un *Ton*; cependant pour reconnoître par son moyen le *Ton* dans lequel on est, il faut laisser suivre aux doigts l'habitude qu'ils ont de passer d'un Accord dissonant à un autre, jusqu'à ce que la *Dissonance majeure* se

trouve dans l'Accord par laquelle le *Ton* est pour lors déclaré, excepté qu'après l'Accord de la *grande Sixte*, l'on peut tomber sur un Accord consonant, qui déclare lui-même le *Ton*; car l'on doit sçavoir qu'un tel Accord consonant précédé de celui de la *grande Sixte*, ne se fait ordinairement que sur une telle Note du *Ton*, conformément à l'explication que nous en avons donné aux Chap. VI. VII. VIII. & IX. quoiqu'après un Accord de *grande Sixte*, l'on monte quelquefois sur le *Parfait*, où le *Ton* ne se déclare pas toujours, conformément au Chap. des Septièmes, où la Basse monte de cette manière sur l'*Accord parfait*, & descend de Tierce pour monter encore de même; mais la dernière progression de ces sortes de Basses, qui se terminent toujours sur la *Dominante* ou sur la *Note tonique* précédée pour lors de l'Accord de la *fausse-Quinte*, détermine absolument.

Il est inutile de donner ici un Exemple de la manière dont se sauve la *Dissonance mineure*, puisque l'Exemple précédent en instruit suffisamment. L'on remarquera seulement que dans les *Accords par supposition*, il se trouve au moins deux *Dissonances mineures*, qui doivent toujours descendre, & que dans l'Accord de la Onzième, dite *Quarte*, il s'en trouve trois, lorsqu'il est rempli de tous les Sons qui le composent, car autrement, il n'y en a qu'une; de sorte que de ces trois *Dissonances mineures*, il ne faut faire descendre ordinairement que les deux plus dures, qui sont la Neuvième & la Onzième; pendant que la Septième reste, quoiqu'il se trouve des Musiques où l'on soit obligé de faire le contraire, mais cela est moins commun.

Le dénombrement des *Dissonances majeures* se trouvant dans l'Exemple que nous en avons donné, nous dirons que les *mineurs* sont la *Seconde*, la *fausse-Quinte*, la *Septième*, la *Neuvième* & la *Onzième*, dite *Quarte*, & que la *Tierce* d'un Accord de *petite Sixte*, avec la *Quinte* d'un Accord de *grande Sixte* doivent y être jointes.

Il faut faire ici une différence de la *Seconde* avec les autres *Dissonances mineures*, en ce que la *Dissonance* se trouve pour lors dans la Basse; de sorte que c'est la Basse qui doit descendre pour sauver cette *Seconde*.

Des deux doigts qui se joignent dans les Accords dissonans, c'est toujours le plus bas qui forme la *Dissonance mineure*; si bien que dans l'Accord de la *Seconde*, l'on peut remarquer qu'il n'y a que la Basse qui puisse se joindre avec cette *Seconde*; & si dans les autres il ne s'y trouve point de doigts qui se joignent, ce sera pour lors celui d'en-haut qui touchera cette *Dissonance mineure*, & qui doit par conséquent descendre.

Il y a une exception à faire ici dans la *Cadence irreguliere* , où la *Sixte* d'un Accord de *grande Sixte* forme la *Dissonance* , & non pas la *Quinte* , cette *Sixte* devant pour lors monter diatoniquement , pendant que la *Quinte* reste sur le même degré.

C H A P I T R E S E I Z I E ' M E .

Du Chromatique.

LE *Chromatique* n'a lieu que dans les *Tons mineurs* , & ne consiste que dans la *sixième* & dans la *septième Note* du *Ton* , que l'on fait procéder par *semi-Tons* , tant en montant , qu'en descendant , soit dans la *Basse* , soit dans les *Accords* .

Nous avons déjà donné une idée de cette progression dans le *Chap. XI. Art. II.* & pour achever de s'instruire sur ce sujet , l'on remarquera qu'en pareil cas , la *Dissonance majeure* qui doit naturellement monter d'un *semi-Ton* , descend au contraire d'un *semi-Ton* , mais toujours sur le *B-mol* , ou sur la *Touche naturelle* de celle qui a formé cette *Dissonance majeure* ; de sorte qu'il n'y qu'à ajouter une *Note* à tous les *Accords consonans* qui suivent ordinairement cette *Dissonance majeure* , cette *Note* ajoutée étant ce *B-mol* que nous venons de dire , & se trouvant toujours immédiatement au-dessous de celle qui auroit dû être prise pour *tonique* après la *Note sensible* , qui forme cette *Dissonance majeure* , conformément à notre observation du *Chpitre précédent* , au sujet de la *Septième* , qui pouvoit être ajoutée à l'*Accord parfait* , dont se fauve la *Dissonance majeure* .

De plus , les *Accords* par *emprunt* & par *supposition* , ont souvent lieu dans ce dernier genre d'*Harmonie* ; si bien qu'il est difficile de ne pas s'y tromper , lorsque la *Basse* n'est point chiffrée .



EXEMPLE.

E X E M P L E.

The image shows a musical score for guitar, consisting of two systems of chords and fingerings. The first system is labeled with letters A through J. The second system continues the sequence with numbers 1 through 7. The chords are written on a six-string guitar staff, and the fingerings are indicated by numbers 1-4 on the left hand and * for natural harmonics on the right hand.

System 1: A. B. C. D. E. F. G. H. J.

System 2: 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.

Toute la suite de ces Accords est conforme à nos Regles.

Si la *Notte sensible* descend d'un côté, l'on y trouve de l'autre une progression conforme à celle des Septièmes entre les Accords A, B, C, & par renversement entre F, G. L'on en trouve une dérivée de celle de la *Cadence rompue* entre C, D.

D'H, à J, la Neuvième suspend l'Octave qui suit immédiatement.

L'on trouve dans le reste une progression à peu-près conforme à celle des Octaves du Chap. VI. excepté que l'on passe ici de la *Tierce mineure* à la *majeure*, ou de la *majeure* à la *mineure*, en remarquant par tout dans les *Accords par supposition* ou *par emprunt*, les Notes qui occupent la place de celles qui devroient se trouver naturellement; mais les doigts étant une fois habituez à ces différentes suites d'Accords, préviennent souvent la réflexion qu'elles demandent, n'étant nécessaire que de bien prendre garde aux Intervalles qui y changent à tout moment du *majeur* au *mineur*, en descendant, & du *mineur* au *majeur*, en montant.

L'on ne peut se tromper à l'égard des différents Tons où l'on passe dans cet Exemple, en remarquant les différentes *Notes sensibles* par le moyen des *Diezes*.

Les *B-quarres* que nous joignons aux chiffres ou aux Nottes, servent à remettre chaque Note dans son ordre naturel, détruisant ainsi le ♯, ou le ♭ qui a paru auparavant; quelques-uns se servent en pareil cas du ♯ ou du ♭, mais cela est moins regulier, parce qu'un 7 avec un ♭, marque ordinairement une *Septième diminuée*, & avec un ♯, il en marque une *superflüe*.

CHAPITRE DIX-SEPTIEME.

Récapitulation des différentes suites d'Accords.

IL faut bien posséder la *Modulation* de chaque *Ton*, en tâchant de reconnoître celui dans lequel on est, par chaque Accord que l'on touche.

Lorsqu'on ne fait que des Accords consonans, le *Ton* est souvent incertain; & s'il ne se declare pas au premier Accord dissonant, cela ne peut venir que de ce que la *Dissonance majeure* ne s'y rencontre pas; mais pour lors ce que l'on perd d'un côté, se retrouve de l'autre, puisque la différente progression de la Basse nous apprend l'Accord qui doit suivre celui que l'on touche, étant encore aidé dans cette occasion par la progression de la *Dissonance mineure*, qui veut toujours descendre; & comme ce ne peut gueres être que dans une progression pareille, ou dérivée de celle des Septièmes du Chap. VIII. que le *Ton* devient incertain, la *Dissonance majeure*, qui termine presque toujours cette progression, nous donne dans le moment ce que nous cherchons; il faudroit bien posséder la connoissance & la pratique des différentes suites d'Accords, pour ne pas se tromper; ainsi il ne sera pas hors de propos d'en donner une récapitulation.

Voyez avec attention la Recapitulation qui suit.



LIVRE QUATRIÈME.

Progression fondamentale d'une j. en montant, où la Différence A. ne peut être préparée.

Progression de Quinte en descendant, conforme à celle du Chap. VIII.

Progression de fond. de j. en descendant, où la Diff. est sauv. de l'Oct. & prép. de la j.

Progression de Quinte en descendant, où la Différence est sauvée de la Quinte & préparée de l'Octave.

Progression de Quinte Chromatique à lieu.

La Sixte ajoutée à l'Acc. perf. C. 12. qui prépare une Cad. irreg. & qui se sauve en montant sur la Tierce.

Les demi Cercles \smile marquent la Dissonance préparée par la Consonance précédente : Les lignes tirées ainsi — marquent la même chose dans le Chromatique, où l'on voit que la Consonance qui prépare, forme néanmoins la Dissonance majeure ; & les lignes tirées ainsi \ ou ainsi / marquent la Consonance qui fauve la Dissonance.

Les mêmes Accords servent pour chaque Basse ; mais comme c'est sur la progression de la Basse-fondamentale que se déterminent les différentes suites d'Accords qui se trouvent dans les autres Basses, il est bon d'avertir ici, que la plupart des progressions de ces autres Basses sont extravagantes, par rapport à la suite de ces Accords, & qu'il est même rare d'en trouver de pareilles dans une Musique bien composée, sur tout, comme celles qui sont aux endroits marquez des lettres D. F. G. H. J. K. L. M. & N. cependant s'il s'en presentoit par hazard de pareilles, il n'y auroit qu'à pratiquer ce qui suit.

1°. Si l'on ne vouloit pas se mettre en peine de deux Octaves ou de deux Quintes consecutives, il n'y auroit qu'à ajouter l'Octave dans le premier Accord dissonant, & laisser suivre aux doigts leur cours naturel, selon ce qui paroît dans l'Exemple.

2°. L'on peut éviter ces fautes, en accompagnant chaque Accord à l'ordinaire, c'est-à-dire, avec trois doigts de la main droite, où l'on retranche pour lors l'Octave de ces dernieres Basses dans les Accords dissonans ; & supposé que de cette façon un Accord ne se trouvât pas facilement sous les doigts, il n'y auroit qu'à y retrancher l'un des Sons qui fait Dissonance, au lieu de l'Octave, en reduisant ainsi un Accord dissonant en un consonant ; si bien qu'après un certain Accord dissonant, s'il en suit un de Septième, de petite ou de grande Sixte, l'on peut reduire le premier en un Accord parfait, & les deux autres en un simple Accord de Sixte, celui de petite Sixte pouvant être encore reduit en un de Sixte-quarte, & celui de grande Sixte en un Parfait ; & c'est non seulement sur la progression naturelle des doigts, qui coulent presque toujours diatoniquement d'une Touche à l'autre, qu'il faut se déterminer, mais encore sur les Regles qui vous disent, qu'après un tel Accord, il en doit suivre un tel autre, à proportion de la différente progression de la Basse : Donc l'Accord parfait devant suivre celui de la petite Sixte majeure, lorsque la Basse descend diatoniquement, s'il s'en trouve un de Septième ou de grande Sixte après cette petite Sixte en pareille progression, vous pouvez les reduire en un Parfait, comme à M. L'Accord parfait devant suivre également ceux de fausse-Quinte ou de grande Sixte, en montant diatoniquement,

l'on pourra reduire de même ceux de grande Sixte & de Septième, qui suivront en pareille progression, comme encore à M.

L'Accord de Sixte-quarte pouvant suivre celui de la petite Sixte en descendant diatoniquement, & celui de la grande Sixte en montant de même; l'on peut reduire en cet Accord de Sixte-quarte l'Accord de petite Sixte, qui paroîtra après l'un des deux autres dans la progression que nous venons de fixer, supposé que la Note sensible n'ait point lieu dans le premier Accord de petite Sixte; car il faudroit pour lors reduire l'autre Accord de petite Sixte qui le suivroit en un Accord de Sixte.

L'Accord de la Sixte devant suivre naturellement celui du Tri-Ton, en descendant diatoniquement, & celui de la petite Sixte majeure, en montant de même. On pourra reduire en cet Accord de Sixte tout Accord de petite ou de grande Sixte, qui suivront ceux du Tri-Ton ou de petite Sixte dans une pareille progression, comme à N, à F, à G, à H & à R, bien que les Notes F, G & H de la Septième Basse, ne suivent pas la progression que nous venons de déterminer; mais on y remarquera que les doigts toucheront ces Accords par la seule habitude. Il en est de même de l'Accord de la petite Sixte après celui de la Septième en descendant diatoniquement, comme à D, de la sixième Basse.

3°. Lorsqu'il se trouve deux Accords de suite en progression diatonique de la Basse, lesquels Accords sont de même genre, ou du moins ne sont pas tels qu'ils nous sont prescrits par la Regle naturelle; si l'on ne veut point s'attacher à la réduction précédente, il faut pour lors suivre une progression contraire entre la Basse & les Accords, faisant descendre les Accords si la Basse monte, ou faisant monter les Accords si la Basse descend, comme cela doit se pratiquer sur les Notes P, Q, ou P, M, Q, supposé qu'on ne reduise pas en Parfait l'Accord qui se trouve sur la Note M, de la troisième Basse; car la réduction d'un Accord supprime celle de l'Accord suivant, sur tout, dans une progression diatonique de la Basse; souvenez-vous que la progression contraire dont nous parlons, ne doit point nous obliger à faire changer de lieu le doigt d'en-bas, ni celui d'en-haut, si-tôt que l'un de ces doigts tient une Touche qui peut servir à l'Accord suivant, excepté que dans une progression diatonique de la Basse en montant, l'on ne trouve la *fausse-Quinte*, ou bien la *grande Sixte* après la *Septième*; ou encore la *Septième* après la *Neuvième*. Ainsi qu'il est démontré dans l'Exemple suivant.



E X E M P L E.

La Dissonance n'est autre qu'un Son ajouté à l'Accord consonant, dans lequel seul subsiste le fond de l'Harmonie; de sorte que cette Dissonance ne pouvant toujours être employée avec la même facilité dans l'Accompagnement, il n'y a qu'à l'abandonner lorsqu'elle ne se trouve pas naturellement sous les doigts, en faisant entendre seulement l'Accord consonant que l'on sçait qui doit suivre, & sur lequel l'on sent que les doigts se portent d'eux-mêmes, supposé que cet Accord consonant ne contienne que les Sons dont la Dissonance doit être accompagnée, & supposé encore que l'on possède parfaitement la pratique de tous nos différents Exemples. Or c'est ainsi que l'on peut se mettre au-dessus de plusieurs difficultés, qui ne proviennent souvent que du défaut de ceux qui en chiffrant la Basse, ne s'attachent qu'aux Intervalles qu'ils employent dans leur Musique, sans se mettre en peine du reste.

La réduction dont nous venons de parler, ne convient point du tout aux Accords de Seconde *par supposition*, ni *par emprunt*, ni même gueres à ceux de Septième.

4°. Il se trouve deux Quintes de suite entre les Parties des Accords B. B. qui sont assez difficiles à éviter dans ces sortes d'occasions, de même que quand la Basse monte sur l'Accord de Sixte après le *Parfait*, le tout par rapport à l'arrangement des doigts.

5°. L'on trouve dans la huitième & dans la neuvième Basse des *Accords par supposition*, qu'il faut remplir autant que l'on peut de tous les Sons qui les composent, en quoi l'on ne manquera jamais si l'on ajoute l'Octave de la Basse à l'Accord qui les précède immédiatement, & en suivant d'ailleurs les Regles que nous en avons données.

6°. Remarquez sur tout, que lorsqu'il se trouve plusieurs Accords dissonans de suite, comme ceux de Septième, ou s'il s'en trouve d'autres qui soient de differens genres, sans être entre-lacés d'aucun Accord consonant, les doigts de la main droite descendent

toûjours, jusqu'à ce que la *Notte sensible* se rencontre dans l'un de ces Accords, où pour lors ils doivent monter, du moins celui qui touche cette *Notte sensible*.

E X E M P L E.

The first example shows a musical progression. The treble clef staff contains a series of chords: a triad of G4, B4, D5; a dyad of G4, B4; a triad of G4, B4, D5; a dyad of G4, B4; a triad of G4, B4, D5; a dyad of G4, B4; a triad of G4, B4, D5; and a dyad of G4, B4. The bass clef staff shows fingerings: 3, 9, 4, 3, 9, 4, 3, 9, 8. There are also accidentals: a flat under the 8th measure and a flat under the 9th measure.

The second example shows a musical progression. The treble clef staff contains a series of chords: a triad of G4, B4, D5; a dyad of G4, B4; a triad of G4, B4, D5; a dyad of G4, B4; a triad of G4, B4, D5; and a dyad of G4, B4. The bass clef staff shows fingerings: 9, 8, 7, 6. There are also accidentals: a flat under the 2nd measure and a flat under the 4th measure.

Comme la Septième se trouve dans les Accords de Neuvième, chiffrez sur cette Basse, la Sixte doit la suivre, bien qu'elle ne soit point chiffrée, & qu'il semble que l'Octave chiffrée après la Neuvième, dénote l'Accord parfait; car la Sixte doit sauver ici la Septième, de même que l'Octave y sauve la Neuvième, ce qui se trouve sous les doigts sans y songer, en les laissant couler en descendant d'une Touche à l'autre, selon leur progression naturelle après toutes les Dissonances mineures.

Il en est de même lorsqu'on ne chiffre que d'un 5. une Notte qui peut porter un Accord de Septième ou de Neuvième dans une progression diatonique de la Basse en montant, selon le premier Exemple du Chap. IX. de sorte que cette même Notte chiffrée d'un 5. & d'un 6. ensuite, après laquelle on monte diatoniquement, pourroit embarrasser l'Accompagnateur, si nous ne le prévenions pas là-dessus, en disant, que les Dissonances de Septième & de Neuvième qui se trouveront sous ses doigts, feront un très-bel effet avec l'Accord parfait que le 5. dénote, & que l'Accord

dénotté par le 6. doit être déterminé sur celui que l'on tient pour lors, mais encore plus certainement sur le lieu qu'occupe, dans le Ton, la Note que l'on touche à la Basse, comme cela est marqué dans cet Exemple du Chap. IX. où l'on peut ajouter la Neuvième aux Accords qui ne sont chiffrés que d'un 7. lorsque cette Neuvième se trouve sous les doigts qui ont touché l'Accord précédent.

7°. Souvent la même Dissonance sert à en former une autre avant que d'être sauvée, comme on peut le voir au Troisième Liv. Chap. XII. XV. & XXVII. & souvent aussi une Note peut porter plusieurs Accords différens de suite, selon ce qui a paru dans la plupart de nos Exemples; & comme on va le voir encore dans ce que nous appellons *point d'Orgue*.

E X E M P L E.

The musical score consists of three systems, each with three staves (treble, middle, and bass clefs). The first system is labeled 'Basse du point d'Orgue.' and the second 'Basse-Fondamentale.' The notation includes various chord symbols, some with 'x' marks, and fingerings (e.g., 7, 4, 5, 3, 4, 7, 7, 7, 7, 7, 7, 4, 7). The third system includes a 'B' marking under the bass staff.

Le *Point d'Orgue* n'a lieu que tant que la Note de la Basse ne change point ; de sorte qu'il finit à A, & recommence immédiatement après.

L'Harmonie de ce *Point d'Orgue* est selon les regles, comme le prouve la Basse-fondamentale ; en se souvenant que la sixième Note tient la place de la Dominante dans les Accords par emprunt ; & que cette Basse-fondamentale doit se trouver au-dessus de l'autre dans les Accords par supposition.

On trouve une double supposition aux Notes B, en ce que la *Quinte superflue* doit se trouver naturellement sur la première, & que nous ne pouvons nous dispenser de donner l'Accord de la Onzième heteroclité à la Seconde ; mais il faut remarquer, que le Son permanent de la Basse, se dérobe pour ainsi dire à nôtre attention laquelle ne se porte pour lors que vers les Sons des Accords ; si-bien que la regularité se trouvant dans la progression de ces Accords, le Son permanent de la Basse ne doit plus y être considéré que comme un *point*, ou bien comme un *zero en chiffres* ; d'où vient encore la liberté que l'on a en pareil cas, de faire entendre la Sixième avec la Septième.

E X E M P L E.

The musical score consists of three staves. The top staff is a treble clef with a single melodic line. The middle staff is a bass clef with a single line of notes, labeled 'Basse du Point d'Orgue'. The bottom staff is a bass clef with a single line of notes, labeled 'Basse-Fondamentale'. The notes in the bottom staff are mostly whole notes with stems pointing down, and some have accidentals. The middle staff has some notes with stems pointing up and some with stems pointing down. The top staff has notes with stems pointing up and some with stems pointing down. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Si l'on considère les Accords avec la Basse-fondamentale, en retranchant celle *du Point d'Orgue* ; l'on y trouvera une Harmonie régulière, & l'on ne peut en juger que de cette façon.

Nous expliquons au second Livre, Chap. XIX. une autre manière de pratiquer encore la Sixième avec la Septième.

Les Airs de Vieille & de Musette tirent, en quelque façon, leur

origine de ce *Point d'Orgue* ; de sorte que par ce moyen l'on est au fait des différentes sortes de Basses de ce genre.

L'on ne peut trop bien posséder la connoissance & la pratique de ce renversement d'Accords , ou plutôt de ce renversement de progression de la Basse qui paroît dans tous nos Exemples ; car la différence des Accords ne provient , comme le prouvent nos Basses-fondamentales, que de celle de la progression de la Basse ; de sorte que le rapport infini qui se trouve dans la progression des Accords, à laquelle les doigts s'accoutument avec un peu d'habitude , nous prévient souvent au défaut de la memoire ; les doigts y tiennent leur route naturelle ; ceux qui frappent les Dissonances mineures se coulent naturellement en descendant sur la touche voisine , & ceux qui frappent les majeures en font de même en montant ; si bien que sans songer au genre de l'Intervale, la Septième, la Neuvième , la Onzième , la fausse-Quinte , la Tierce dans un Accord de petite Sixte , & souvent la Quinte dans un Accord de grande Sixte devant descendre ; le doigt qui touche l'un de ces Intervalles se porte de luy-même où il doit passer , aussi-bien qu'après le Tri-Ton , après la Seconde-superflüe , & qui doivent monter , en se souvenant que de deux doigts qui se joignent , celui d'en-bas doit toujours descendre , excepté dans la cadence irreguliere.

CHAPITRE DIX-HUITIÈME.

Regles necessaires pour bien accompagner.

1°. **A**vant que de mettre les mains sur le Clavier , il faut regarder en quel Ton , & en quel Mode est composée la Piece de Musique dont il s'agit , quelle en est la Mesure & le mouvement ; voir si dans le courant de la Piece le Mode , la Mesure , ou la Clef ne changent point ; prendre garde aux chiffres que portent les Notes , de même qu'aux ♯ , ou aux ♭ qui peuvent y être associés ; considerer la progression de la Basse , pour suppléer au défaut des chiffres : En un mot , il faut mettre en pratique toutes nos regles précédentes.

2°. Il faut conformer son accompagnement au caractère des voix ; & à celui des *Airs* ; entrant dans l'esprit des *Paroles* ou de la seule expression de l'*Air* , s'il n'y a point de paroles : Il faut proportionner également cet accompagnement à la force des Voix , ou des Instruments ; de sorte qu'on ne les étouffe point par un trop grand bruit ; ou qu'on ne les soutienne pas assez par le contraire ; pou-

vant doubler de la main gauche les Accords que l'on touche de la main droite , en exceptant les Dissonances de cette regle , ou pouvant retrancher des Accords les Octaves , ou même certaines Dissonances , selon le cas.

3°. Quand le Son du Clavecin ou du Theorbe se perd ; l'on peut repeter un même Accord ; faisant en sorte que ce soit plutôt sur le premier temps de la Mesure , que sur aucun autre , & avec la dernière syllabe d'un mot ; car cette repetition faite au milieu d'un mot , ou même au milieu d'une phrase , pourroit empêcher souvent d'en entendre le sens ; cela est inutile pour l'Orgue , puisque les Sons y sont contenus.

4°. Il faut tenir ses Accords au milieu du Clavier , autant que la Basse le permet ; & quand on est obligé de les changer de lieu , il faut faire en sorte que ce soit sur le même Accord , ou du moins après un Accord consonant , jamais après un dissonant ; bien que l'on n'en soit pas toujours le maître , par rapport à des changemens imprévus dans la Basse qui monte ou descend quelquefois de deux Octaves , selon la fantaisie du Compositeur : Au reste pour transposer ainsi les Accords d'un lieu à l'autre ; si l'on voit , ou si l'on sent qu'une même touche de l'Accord que l'on tient peut servir à celui qu'il faut transposer , il faut y porter le doigt d'en-bas si c'est en montant , ou celui d'en-haut si c'est en descendant , de façon que la main ne se leve point , & que cette transposition se fasse du seul mouvement d'un doigt qui prend la place de l'autre ; si bien que par ce moyen , l'on n'est point obligé de quitter la vûe de dessus le Livre , en se souvenant d'ailleurs de la maniere dont nous avons dit que les Accords devoient être harpegez.

Pour ce qui est d'accompagner sans chiffres , bien que toutes nos regles roulent sur ce sujet ; il faut encore y joindre celles de la Composition , & malgré tout cela , l'on y réussira difficilement , si l'oreille , le goût & les doigts ne préviennent pas la connoissance ; ainsi il n'y a rien de tel que d'accoutûmer l'oreille à la bonne & à la véritable Harmonie par une fréquente pratique des principes précédents.



CHAPITRE DIX-NEUVIÈME.

De la maniere de chiffrer une Basse-Continuë , & de connoître les Accords que chaque chiffre dénotte.

L'Accord parfait peut être chiffré par l'un des trois Intervalles qui le composent ; quoique pour l'ordinaire il ne se chiffre point , si ce n'est pour en faire distinguer la Tierce par un \times , quand elle est majeure , ou par un $\frac{1}{2}$, quand elle mineure.

Le \times seul marque par tout la Tierce majeure , & le $\frac{1}{2}$ seul marque la Tierce mineure ; s'ils sont joint à quelques chiffres , ils en alterent l'Intervale d'un semi-Ton , à proportion de leur naturel.

Tous les Accords doivent se chiffrer par le chiffre dont ils portent le nom. Par Exemple.

Celui de la 2. . par un.	2.	Celui de la 7 superfluë par un	7 \times
Celui de la 2 superfluë. . par un	2 \times	Celui de la 6 min. . par un	6 $\frac{1}{2}$
Celui de la 11, dite 4, . . par un.	4.	Celui de la 6 maj. . par un.	6 \times
Celui du Triton. . par un.	4 ou 4 \times	Celui de la petite 6 ^{te} . . par un.	6
Celui de la fausse 5. . par un.	5 ou 5 $\frac{1}{2}$	Celui de la grande 6 ^{te} . . par un.	6
Celui de la 5 superfluë. . par un.	5 \times	Celui de la 6—4 par un	6
Celui de la 7. . par un.	7.	Celui de la 9 ^e . . par un	9
Celui de la 7 diminuë. . par un	7 $\frac{1}{2}$		

L'on ne doit pas joindre de \times ni de $\frac{1}{2}$ aux chiffres qui marquent des Intervalles qui sont naturellement majeurs ou mineurs dans le Ton que l'on traite ; & au cas qu'il faille le faire , il vaut mieux se servir du $\frac{1}{2}$; il n'y a qu'au chiffre qui marque le Tri-Ton que l'on a accoutumé de joindre un \times .

Il faut ajoûter le chiffre qui change la construction naturelle d'un Accord au chiffre qui marque cet Accord.

E X E M P L E.

La 11, dite 4 accomp. de la 2. au lieu de l'Octave.	$\frac{4}{2}$ ou $\frac{5}{2}$
La 11, dite 4 accomp. de la 9.	4
La 7 accomp. de la fausse-Quinte.	7
Le Tri-Ton accomp. de la 3. min.	4 \times
La petite Sixte accomp. de la fausse-Quinte.	6 \times
La 5. superfluë accomp. de la 4.	5 \times
La 7. superfluë accomp. de la 6. min.	7 \times
	6 $\frac{1}{2}$

Tous les Accords où la Dissonance majeure peut avoir lieu , doi-

vent être désignez par le chiffre qui marque en même tems l'Intervale de cette Dissonance.

Il y a beaucoup de Basses-Continuës où cette regularité n'est pas observée ; de sorte que cela peut tromper ceux qui ne se guident que par les chiffres ; mais ceux qui voudront se guider par nos regles , verront combien elles sont nécessaires en pareil cas.

Il y a des Auteurs qui mettent encore plusieurs chiffres où un seul suffiroit ; ce qui embrouille beaucoup.

Un chiffre mis à côté d'une Note, marque toujours l'Accord ; mais s'il est un peu après la Note, & que cette Note puisse porter un Accord parfait, c'est marque qu'il faut faire sur le premier tems de la Note l'Accord parfait, & sur le second tems, ou troisième, ou quatrième tems, selon l'éloignement du chiffre ; l'Accord désigné par ce chiffre.

Une Note qui vaut plusieurs tems, peut porter un Accord différent pour chaque tems, ou quelquefois elle portera le même Accord pendant deux tems ; de sorte que quand cela ne peut pas bien se distinguer par la disposition des chiffres, c'est à l'oreille à en décider.

Le *Point* represente la Note qui le precede ; ainsi ; de sorte que le chiffre mis au-dessus ou au-dessous du *Point*, signifie que l'Accord doit être fait dans la valeur du tems de ce *Point*.



CHAPITRE VINGTIÈME.

Comment on peut distinguer dans une Basse les Nottes qui doivent porter un Accord.

L'On doit faire un Accord dans le premier moment de chaque tems de la Mesure ; quoiqu'une même Note puisse porter le même Accord pendant plusieurs tems ou plusieurs mesures.

Une Note qui ne vaudra qu'un tems, peut se diviser en deux tems, & porter par conséquent deux Accords différents ; on pourroit même la diviser en davantage de tems ; mais les Accords y seroient pour lors trop précipitez.

Dans les Basses figurées l'on fait souvent passer plusieurs Nottes dans un tems ; mais c'est sur la premiere de chaque tems que l'Accord doit se faire ; & la main droite qui frappe un Accord à chaque tems, bat pour ainsi dire la mesure.

Quand le mouvement est un peu précipité, & qu'un même

Accord peut servir dans plusieurs tems consecutifs, il est bon de ne pas le repeter, jusqu'à ce que l'on sente que le son de l'Instrument est entierement éteint; un même Accord trop réitéré devenant ennuyeux.

L'on trouve de certaines Basses figurées, qu'il est souvent difficile de bien chiffrer, parce que les Notes de cette Basse ne sont pas toujours contenues dans l'Accord qui doit être entendu; si bien que nos regles sont ici d'un grand secours; ne pouvant jamais s'y tromper en employant les Accords que l'on sçait qui doivent se suivre naturellement. Par exemple, si l'on voit plusieurs Accords dissonans de suite, comme plusieurs 7, ou 2, & dans une progression diatonique de la Basse, sans être entre-lacez par des Accords de Sixte, tels que la regle l'ordonne; supposé même que chacun de ces Accords dissonans frappe dans le premier moment de chaque tems; il faut pour lors partager chacun de ces tems en deux parties égales, & faire entendre sur la Note, par où commence la seconde partie du tems, l'Accord que l'on sçait qui doit suivre & précéder un certain Accord dissonant; les doigts nous prévenant même souvent dans cette occasion, lorsque l'on s'est une fois formé une bonne habitude sur les principes précédents; & comme la Note qui doit porter cet Accord non chiffré, ou chiffré d'une certaine façon qu'on n'a point accoutumée, n'est pas toujours celle qui devroit paroître naturellement; il faut se gouverner en ce cas, plutôt sur la suite naturelle des doigts, que sur cette Note qui pourroit nous tromper.

E X E M P L E.

The musical score is a four-part setting in 4/4 time. It consists of four staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music is written in a style typical of 18th-century French lute or harpsichord tablature. The first measure of each staff shows a chord with fingerings 4, 3, 2, 1. The second measure shows a chord with fingerings 5, 4, 3, 2. The third measure shows a chord with fingerings 6, 5, 4, 3. The fourth measure shows a chord with fingerings 7, 6, 5, 4. The fifth measure shows a chord with fingerings 7, 6, 5, 4. The sixth measure shows a chord with fingerings 7, 6, 5, 4. The seventh measure shows a chord with fingerings 7, 6, 5, 4. The eighth measure shows a chord with fingerings 7, 6, 5, 4. The ninth measure shows a chord with fingerings 7, 6, 5, 4. The tenth measure shows a chord with fingerings 7, 6, 5, 4. The piece concludes with a double bar line and a '2' time signature.

The first system of music consists of four staves. The top three staves contain a melodic line with notes and rests. The bottom staff contains a bass line with chords and fingerings. The fingerings are: 2, 4x, 5x, 2. Below the staff, the letters C and D are written, indicating the chords.

The second system of music consists of four staves. The top three staves contain a melodic line with notes and rests. The bottom staff contains a bass line with chords and fingerings. The fingerings are: 2, 4x, 6. Below the staff, the letter D is written, indicating the chord.

Comme l'on sçait que l'Accord de la *petite Sixte* doit précéder celui de la *Septième* en descendant diatoniquement, & que celui de la *grande Sixte*, ou de la *fausse-Quinte* doit précéder celui de la *Seconde* sur deux Nottes en même degré, bien que ces Nottes ne

se trouvent point dans le premier moment du tems où l'Accord doit être entendu, & bien que cet Accord ne soit point chiffré, comme à A, & à D, ou qu'il soit chiffré d'une manière difficile à comprendre, comme à B, & à C; il ne faut pas moins faire ces Accords de *petite* ou de *grande Sixte* entre chacun de ces Accords de *Septième* ou de *Seconde*, selon la teneur des regles, & conformément à l'habitude où l'on est de faire descendre un ou deux doigts après la Dissonante mineure, pendant que les autres restent sur le même degré, ainsi de plusieurs autres progressions où de pareils inconveniens peuvent se rencontrer.

Il ne faut jamais quitter un *Dieze* ou un *B-mol*, qui ayant servis à un Accord, peuvent servir encore à l'Accord suivant, excepté que cela ne soit précisément marqué par un nouveau chiffre qui détruit ce *Dieze* ou ce *B-mol*; car ce *Dieze* ou ce *B-mol* étant pour lors naturels dans le Ton que l'on traite, peuvent former des *Quintes fausses* ou *superflues*, qui doivent être préférées, en ce cas, à la *Quinte juste*, ainti de tout autre Intervale; l'Auteur devant marquer le contraire, lorsque son sujet le demande; sinon il n'y a que l'oreille qui puisse en décider.

F I N.

Attribution de la Charge de Seul Imprimeur du Roy pour la Musique.

PAR Lettres Patentes du Roy, données à Fontainebleau le cinquième jour du mois d'Octobre, l'An de Grace mil six cent quatre-vingt-quinze, Signées, LOUIS; & sur le replis, Par le Roy, PHÉLYPEAUX; Scellées du grand Sceau de cire jaune; Confirmées par Lettres de Surannation, données à Marly le vingt-huitième May mil sept cent quinze, Signées comme dessus: Toutes lesdites Lettres vérifiées & Registrées en Parlement le sept Juin 1715. Il est permis (à J-B-Christophe Ballard, Seul Imprimeur du Roy pour la Musique, & Noteur de la Chapelle de Sa Majesté,) d'Imprimer, faire Imprimer, Vendre & Distribuer toute sorte de Musique, tant Vocale qu'Instrumentale, de quelque Auteur ou Auteurs que ce soit, avec tres-expresses inhibitions & défenses à tous Imprimeurs, Libraires, Tailleurs & Fondeurs de Caractères, & autres personnes généralement quelconques, de Tailler, Fondre, ni contrefaire les Notes, Caractères, Lettres grises, & autres choses inventées par ledit Ballard; ny d'entreprendre ou faire entreprendre ladite Impression de Musique, en aucun lieu de ce Royaume, Terres & Seigneuries de l'obéissance de Sa Majesté, nonobstant toutes Lettres à ce contraires sans le congé & permission dudit Ballard; A peine de confiscation des Livres ou Exemplaires, Notes, Caractères, & autres Instruments servant au fait de ladite Impression de Musique, & de six mille livres d'Amende; Ainsi qu'il est plus amplement déclaré esdites Lettres: Sadite Majesté voulant qu'à l'Extrait d'icelles mis au commencement ou fin desdits Livres imprimez, foy soit ajoutée comme à l'Original.



SUPPLÉMENT

Qui contient des changemens de deux Chapitres, & quelques Corrections necessaires.

LIVRE PREMIER.

PAGE 3, ligne 9, en remontant, *il y a* A D C E B; *il faut*, D C E
 ---|---|---|---|---| A---|---|---|---|---| B.

P. 8, ligne 5, *il y a*, ces: lisez ses.

P. 9, ligne 13, après ces mots, *L'accord par fait*, il doit se trouver un petit renvoy au bas de la page, par lequel on peut juger de ce dont il s'agit après ces mêmes mots; ainsi lisez, voyez le Chap. VII & le Chap. VIII, art. 1 Pag. 35 & 36.

Pag. 14, lignes 22, 23, 24 & 25, *il y a*, majeure ou mineure: lisez majeur ou mineur.

Pag. 15, ligne 5, *il y a* nombre 1, il faut retrancher 1, & lire seulement, nombre. *Ibidem*, ligne 3, en remontant, il faut encore retrancher le chiffre 1.

Pag. 19, ligne 11, *il y a*, aussi: lisez plus.

Pag. 21, Deuxième Alinea, ligne 1, *il y a*, si nous trouvons des Accords: lisez si nous trouvons dans la suite des Accords. *Ibidem*, il doit se trouver icy au bas de la Page, le renvoy suivant: Voyez les Demonstrations du Chap. VIII, pour vous mettre au fait de ce que nous avançons icy.

Pag. 22, Premier Alinea, ligne 3, *il y a*, Chap. VI. art. VII & VIII: lisez Chap. VIII, art. VI & VII. *Ibidem*, La Demonstration qui se trouve au bas de la Page, doit être

Pag. 24, ligne 2, *il y a*, s'épuiser: lisez se puiser.

Pag. 25, *il y a*, double: lisez doublée.

Pag. 27, ligne 18, Ces mors, l'on peut pousser, &c. doivent commencer par un Alinea. *Ibid.* ligne 4, en remontant, *il y a*, dont on fert: lisez dont on se fert. *Ibid.* ligne dernière, *il y a*, Système: lisez Système Chromatique suivant.

Pag. 28, Ces mots, Système Chromatique, suffisent; & les autres, Chromatique suivant, doivent être rerrancez. *Ibid.* ligne 1, après le Système, *il y a*, le: lisez ce.

Pag. 34, Chap. VIII, ligne 2, *il y a*, avoir: lisez, a. *Ibid.* ligne 5, *il y a*, on a fait: lisez on fait.

Pag. 36, ligne 1, *il y a*, comme majeur: lisez comme le majeur. *Ibid.* ligne 9, *il y a*, donc le dernier: lisez donc ce dernier.

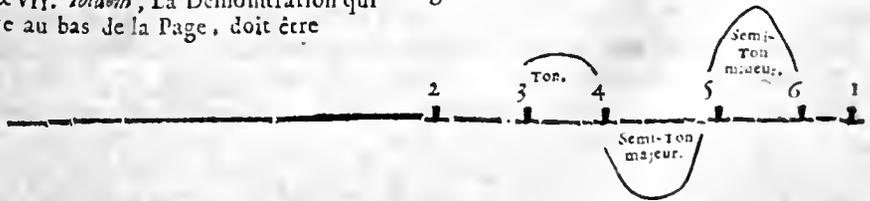
Pag. 40, ligne 3, *il y a*, 20: lisez 10

Pag. 41, ligne 6, *il y a*, occupant: lisez occupant.

Pag. 47, ligne dernière, *il y a*, par ce moyen: lisez par le Moyen.

Pag. 48, Alinea, ligne 10, *il y a*, elle contiendra: lisez contiendra. *Ibid.* ligne 12, *il y a*, que les longueurs: lisez que ces longueurs.

ainsi.



LIVRE SECOND.

Pag. 52, Deuxième Alinea, ligne penultième, *il y a*, voyez ci-après les Chap. XIX, &c: lisez les Chap. XVIII, XIX & XXI.

Pag. 53, ligne 7, ces mots (route la pièce de

Musique étant fondée sur lui,) ne doivent point être separez par une virgule, & doivent au contraire se trouver entre deux virgules, ou entre deux Parantheses.

(A)

Pag. 54, Chap. V, ligne 3, les mots suivans doivent commencer par un Alinea.. Nous devons avoir déjà, &c.

Pag. 55, Premier Alinea, lignes 12, 13 & 14, les mots suivans doivent être retranchés.. Que leur extrémité aiment naturellement à se porter vers la partie qui approche le plus de leur être; de sorte.

Pag. 56, Deuxième Alinea, il y a, La septième qui provient: &c : lisez La Septième qui provient d'une Tierce mineure ajoutée à l'ac-

cord parfait de la Dominante, forme non seulement une dissonnance avec cette Dominante, mais encore avec la Tierce majeure de cette même Dominante; de sorte que la Tierce majeure forme encore ici une nouvelle dissonnance par rapport à la Septième ajoutée; cette Tierce majeure étant pour lors l'origine de toutes les dissonnances majeures & cette Septième étant l'origine de toutes les dissonnances mineures, sans aucune exception.

Pag. 57. L'Exemple de cette Page doit être disposé de cette façon.

The diagram illustrates musical intervals and cadences in two modes: Major (left) and Minor (right). Each mode is shown in two parts: a treble clef (top) and a bass clef (bottom).

- Major Mode (Left):**
 - Octave:** Treble clef, notes A and A (labeled 'A - Quinte.').
 - Septième ou Diff. mineure:** Treble clef, notes G and E (labeled 'Tierce maj.').
 - Notte sensible ou Diff. maj. formée De la Tierce majeure de la Dominante:** Treble clef, notes F and D (labeled 'Octave.').
 - Quinte:** Bass clef, notes C and G (labeled 'Octave.').
 - Dominante:** Bass clef, notes G and C (labeled 'Notte Tonique. ou Finale.').
 - Basse Fondamentale:** Bass clef, notes C and C.
 - Cadence Parfaite dans le Mode majeur.**
- Minor Mode (Right):**
 - Octave:** Treble clef, notes A and A.
 - Diffon. min. Tierce min.:** Treble clef, notes G and E.
 - Diffon. maj. Octave.:** Treble clef, notes F and D.
 - Octave.:** Bass clef, notes C and G.
 - Basse-Fondamentale:** Bass clef, notes C and C (labeled '7' and '4').
 - Cadence Parfaite dans le Mode mineur.**

Pag: 58, le chiffre 6, qui se trouve dans l'Exemple, doit être barré, au lieu d'être accompagné d'un Dieze; & cette même faute se trouve par tout où j'ay voulu employer un accord pareil à celui que ce chiffre dénote: A la vérité on n'a pas fait encore usage de cette distinction dans les Ouvrages que les Auteurs ont fait imprimer jusques à présent.

Ibid. aux citations qui sont au bas de la page, il y a, (6 cap 5, f. 251.) lisez (b cap. 51, f. 251.)

Pag. 59, à la citation du bas de la page, il y a, cap. 6: lisez cap. 52. Ibid. ligne 6, il y a, chap. VI: lisez Chap. LII. Ibid. la Partie d'en-haut de l'Exemple doit être absolument retranchée.



Pag. 62. L'exemple de cette Page doit être disposé de cette façon.

Octave. A Sixte Majeure.
 Septième ou Diffon. min. Tierce majeure.
 Note sensible ou Diff. majeure Octave.
 Formée de la Tierce majeure de la Domin.
 Quinte. Octave.
 Dominante. Note Tonique ou Finale.
 Basse Fondamentale.

Cadence rompuë, dans le mode majeur,

A Sixte mineure.
 Diffon. mineure. Tierce mineure.
 Diffon. majeure. Octave.
 Basse Fondamentale.

Cadence rompuë, dans le mode mineur.

Pag. 64, jusqu'à la pag. 67. le Chap VII, doit être retranché, & celui qui suit doit servir en sa place.

CHAPITRE SEPTIÈME, Reformé.

De la Cadence irrégulière.

AULIÈS que la *Cadence parfaite* se termine de la Dominante à la Note Tonique ; celle dont il s'agit ici se termine au contraire de la Note Tonique à sa Dominante . ou encore de la quatrième Note à la Tonique ; d'où nous lui donnons l'Epithete d'*irrégulière*.

Nous avons ici une nouvelle Dissonance à proposer, dont il n'a pas encore été fait mention ; bien que la plupart des habiles Musiciens la pratiquent avec succès : Elle cause non-seulement une diversité charmante dans l'Harmonie, & donne lieu à produire des chants gracieux, mais elle est encore d'une grande ressource pour les Pièces à 4 & à plus de Par-

ties : De sorte que nous ne pouvons que louer les personnes qui en ont hazardé l'usage les premières.

La Dissonance dont il s'agit, n'est point telle contre la Basse, c'est une Sixte qui est Consonante, mais qui forme pour lors une Dissonance avec la Quinte de cette Basse ; Si bien qu'on ne peut se dispenser de la sauver en montant, comme nous tâcherons de le prouver dans la suite.

L'accord formé de cette Sixte ajoutée à l'accord parfait, s'appelle *Accord de grande Sixte* ; il dérive naturellement de celui de la Septième : * Cependant il doit être regardé ici com-

* Voyez livre premier, Chap. VIII. Art. 17.
(A ij)

me Original ; aulieu qu'en toute autre occasion il doit suivre la nature & les proprietiez de celui dont il tire son origine en premier lieu.

E X E M P L E.

Diagram illustrating an irregular cadence in the Major Mode. It shows three staves: the top staff for the upper part with notes G, A, B, C, D, E, F, G, labeled 'Sixte ajoutée.' and 'Tierce majeure.'; the middle staff for the lower part with notes G, A, B, C, D, E, F, G, labeled 'Quinte.'; and the bottom staff for the Bass Fundamental with notes G, A, B, C, D, E, F, G, labeled 'Quatrième Note.' and 'Note tonique.' A bracket on the left indicates a 'Difsonance de Seconde entre ces deux Parties.' The cadence is labeled 'Cadence irréguliere dans le Mode majeur.'

Diagram illustrating an irregular cadence in the Minor Mode. It shows three staves: the top staff for the upper part with notes G, A, B, C, D, E, F, G, labeled 'Difsonance de Septième entre ces deux Parties.' and 'Tierce mineur.'; the middle staff for the lower part with notes G, A, B, C, D, E, F, G, labeled 'Tierce mineur.'; and the bottom staff for the Bass Fundamental with notes G, A, B, C, D, E, F, G, labeled 'Basse Fondamentale.' The cadence is labeled 'Cadence irréguliere dans le Mode mineur.'

Pour que la Note qui commence cette *Cadence* puisse passer pour Tonique, & que celle qui la termine puisse passer pour Dominante ; il n'y a qu'à donner toujours la Tierce majeure à la dernière Note : & pour lors la difference du Mode ne paroitra que sur la pre-mière Note qui sera, en ce cas, la Tonique, & qui peut porter indifferemment la Tierce majeure ou la mineure.

Le Sieur Masson, qui ne parle point comme nous de cette *Cadence*, en donne cependant un Exemple, mais par renversement, & dans des Accords dont il ignore l'origine : car il traite de Triton (A) ce qui n'est au fond qu'une *Quarte* altérée par la force de la Modulation, mais bien plus, ce qui n'est au fond qu'une *Sixte* à l'égard de la Basse Fondamentale.

E X E M P L E du Sieur MASSON,

Où l'on connoitra, par le moyen de la Basse Fondamentale ajoutée, que la Cadence irréguliere y est renversée, a

Diagram illustrating a reversed irregular cadence. It shows three staves: the top staff for the upper part with notes G, A, B, C, D, E, F, G, labeled 'Sixte dissonante.' and 'Tierce.'; the middle staff for the lower part with notes G, A, B, C, D, E, F, G, labeled 'Sixte dissonante.'; and the bottom staff for the Bass Fundamental with notes G, A, B, C, D, E, F, G, labeled 'Sixte dissonante.'

dence ; & lorsque le Sieur Masson en parle, il lui donne l'Epithere d'*imparfaite*, Monsieur de Brossard en a fait autant, & il ne se sert du terme d'*irregulier* que pour determiner l'usage des *Cadences* ; on nomme *Cadence irréguliere*, dit-il, b celle dont la finale n'est pas une des Cordes essentielles du Mode dans lequel on travaille. Or il faut remarquer ici, que ces Cordes essentielles du Mode sont, la Note Tonique ou finale, la Tierce & la Quinte, que le terme d'*irregulier* n'y étant point appliqué au genre d'une *Cadence*, mais seulement à l'usage des différentes *Cadences* que l'on peut employer en pareil cas, nous laisse dans l'incertitude du choix de ces différentes *Cadences*, & nous donne une égale idée de chacune d'elles en cette occasion ; & que par conséquent, ce terme qui n'attaque point le genre de la *Cadence*,

Zarlín ne fait point mention de cette Ca-

a Masson, nouveau Traité de Musique, page 99.

b Dictionnaire de Monsieur de Brossard, au mot irréguliere.

attaque pour lors la Modulation, prétendant donner à entendre par là que la Modulation est irrégulière, dès que les Cadences s'éloignent des Cordes essentielles du premier Mode. Monsieur de Brossard n'a pas apparemment fait attention, en traduisant ce passage des Anciens, que leur manière de Moduler étoit bien différente de la nôtre, que faute d'expérience ils étoient extrêmement bornés, qu'ils n'appliquoient pas seulement ce terme d'*irrégulier* aux Cadences étrangères du premier Mode, mais encore à l'étendue du chant, qui ne dépend que de celle de la voix, & qu'en un mot toutes leurs Musiques continuoient & finissoient sur le même Mode par lequel ils les avoient commencées, si nous devons du moins nous en rapporter à la Musique de Zarlino; de sorte que c'étoit une irrégularité parmi eux, pour ne pas dire une faute, de pratiquer des *Cadences* hors du Mode: Mais parmi nous qui sommes assez heureux pour connoître la bonne & la véritable Modulation, c'est une perfection de sçavoir passer à propos d'un Mode à un autre, & de sçavoir donner par-là, une nouvelle diversité à l'Harmonie: Ces Anciens, encore une fois, connoissoient si peu la bonne Modulation, qu'ils avoient inventé une infinité de règles pour en couvrir les défauts, & ces Règles deviennent à présent inutiles par nos heureuses découvertes. Si Monsieur de Brossard s'étoit souvenu, en cette occasion, de ce qu'il dit lui-même des Modes Anciens & Modernes, nous ne doutons pas qu'il n'eût ajouté quelques correctifs à cette sorte de *Cadences* qu'il appelle *irrégulières*.

L'on dira peut-être que nous n'agitions ici qu'une dispute de noms à l'égard de la Cadence dont il s'agit, & que nous aurions mieux fait de nous soumettre à l'usage: nous en pourrions convenir, si cet usage étoit bien établi; mais les Musiciens de pratique se mettent si peu en peine des termes de leur Art, qu'ils les confondent à tout moment, sans s'en soucier beaucoup; ils y prennent même plaisir, à ce qu'il semble, pour embarrasser par-là ceux qui veulent disputer avec eux; enfin ceux-là mêmes qui en ont écrit, ont plutôt suivis en cela leur fantaisie, que leur raison; Par exemple, s'il faut s'en rapporter à l'usage, nous croyons bien qu'en ce cas, *Zarlino* doit nous guider plutôt qu'aucun de ceux qui ont écrit après lui. Or cet Auteur qui ne parle presque que de la *Cadence parfaite*, appelle *Cadence fuggite*, * (c'est ce que nous devrions entendre par le mot de *Cadence rompuë*) les *Cadences* renversées de la parfaite: Ce sont donc ces sortes

de *Cadences* que nous devrions distinguer par le terme d'imparfait, pour nous moins éloigner de son idée; car si nous les appellions *rompuës*, le terme ne seroit pas propre dans notre langue, puisqu'il nous prévient sur une certaine interruption de la *Cadence parfaite*, qui ne se trouve certainement pas dans les *Cadences* qui en sont renversées, mais bien dans celle que tous nos Modernes appellent *rompuë*: Et puisque cet Auteur donne le nom d'*irrégulier* à des choses qui selon nous, sont très régulières; il faut chercher à l'appliquer plus à propos. En effet, la progression de la *Cadence* en question est tout à fait irrégulière, par rapport à celle de la *Cadence parfaite*; si la Basse Fondamentale de celle-ci doit descendre de *Quinte*, la Basse Fondamentale de l'autre doit au contraire monter de *Quinte*; & si la Dissonance fait d'un côté la *Septième*, & doit se sauver en descendant; de l'autre côté la Dissonance fait la *Sixte*, & doit se sauver en montant, au lieu que dans les *Cadences* que l'on devoit appeler *imparfaites*, il ne s'y trouve d'imperfections qu'en ce que la Basse Fondamentale en est retranchée, ou bien, qu'elle y est transposée ou renversée. Car bien que ces termes *imparfait* & *irrégulier* soient presque synonymes, il semble néanmoins que l'imparfait approche plus du parfait que l'irrégulier, ou du moins cela doit nous paroître tel dans cette conjoncture.

Nous n'en avons que trop dit sur ce sujet; passons à quelque chose de plus solide.

Il s'agit encore ici d'une Dissonance pratiquée par tous les habiles Maîtres de l'Art, d'une Dissonance dont l'effet n'est pas moins agréable à l'oreille que celle que nous avons employée dans la *Cadence parfaite*, enfin d'une Dissonance dont le secours nous est d'une utilité admirable dans l'Harmonie & dans la Mélodie: Cependant on a tellement gardé le silence sur son sujet, que nous ne croyons pas pouvoir nous dispenser de joindre à l'expérience qui l'approuve déjà, toutes les raisons qui pourront encore nous convaincre sur l'usage que nous devons en faire.

Si les différentes occasions où la Dissonance peut avoir lieu, nous obligent de la distinguer par des noms différens; ce n'est que pour en faciliter la pratique: car dans le fond il n'y en a qu'une, dont toutes les autres dérivent directement ou indirectement, comme la suite nous l'apprendra. Cette Dissonance que nous avons déjà déclarée sous le nom de *Septième*, se reconnoît encore plus facilement dans un intervalle de *Seconde*, ce

* *Zarlino*, *Terza Parte*, *Cap. 52. fol. 254.*

qui est tout un, puisque la seconde est renversée de la septième, ne pouvant nous empêcher de réperer ici l'ordre admirable que les raisons Harmoniques gardent en cette occasion; lors qu'après nous avoir donné toutes les Consonances dans les premières divisions, elles nous donnent enfin cette Dissonance unique dans la division de la Tierce majeure, par où finissent toutes les propriétés de ces divisions, quant à l'Harmonie.

L'expérience qui nous prouve que l'on ne peut insérer aucun Son entre deux autres Sons qui forment ensemble un intervalle de Seconde (ne s'agissant ici que des Sons Diatoniques propres à l'usage de l'Harmonie & de la Mélodie) nous prouve par conséquent que deux Sons ne peuvent s'approcher de plus près; & s'il nous étoit permis ici pour un moment de traiter des Sons, comme des corps solides, nous pourrions dire que par conséquent aussi ces deux Sons se touchent & se heurtent pour ainsi dire: car cela peut fort bien s'entendre conformément à l'effet que produisent les Sons à l'oreille; puisque l'on est dans l'habitude de dire que la Dissonance choque l'oreille, de même qu'à l'égard de la vûë, l'on dit que des couleurs mal assorties la choquent; en attribuant ainsi aux Sens l'effet que produisent entr'eux les objets dont chacun de ces sens est susceptible. Et pour mieux nous convaincre encore que cette idée du choc des Sons n'est pas de nôtre pure invention; il n'y a qu'à consulter pour cela ce que signifie à la lettre, le terme de *Syncope*, principalement affecté à l'usage de la Dissonance. En effet ce

terme composé de ces deux mots Grecs *Syn* & *Copto*, dont l'un signifie *ensemble* & l'autre *je frappe* ou *je heurte*, nous donne bien à connoître que ce choc a été sensible du moment que la Dissonance s'est faite entendre. Monsieur de Brossard veut nous le prouver en partie, lorsqu'il dit, (a) *qu'une Note Syncopee frappe & heurte, pour ainsi dire, les Temps naturels de la Mesure, & la main de celui qui les marque*: où l'on peut remarquer cependant que cet Auteur ne parle ici que d'une cause seconde provenant sans doute du choc supposé des Sons: Car quel rapport peut avoir cette Note Syncopee avec les Temps de la Mesure &c. si ce n'est que cette Note heurtant pour lors une autre Note (prenant icy les Notes pour des Sons) fait sentir en même temps son choc dans les Temps naturels de la Mesure, & pat conséquent dans la main de celui qui les marque.

Si l'on veut aller plus avant, l'on trouvera que l'effet qui résulte de ce choc prétendu des Sons, a beaucoup de rapport avec celui des Corps solides, conformément aux deux propositions suivantes du R. P. Pardie: b

Un Corps mobile rencontrant un autre corps en repos, lui donne tout son mouvement, & demeure lui-même immobile.

Un Corps dur venant à frapper sur un autre corps inébranlable, se réfléchit avec tout son mouvement.

Le premier effet se rencontre, en quelque façon, dans la Dissonance préparée; & le second dans la Dissonance non préparée.

E X E M P L E.

The musical score consists of three staves: *Pr. Dessus*, *2. d. Dessus*, and *Basse*. It is divided into two sections by a double bar line. The first section, labeled *Cadences Parfaies*, shows a sequence of notes: A, A, D. The second section, labeled *Cadences irregulieres*, shows a sequence of notes: D, A, G, F, G, B, C. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings (e.g., 8, 7, 3, 6, 3).

Les Consonances sont contenues dans le premier Dessus, & les Dissonances dans le second Dessus.

a *Dictionnaire de Monsieur de Brossard, au mot Syncope.*

b *Le R. P. Pardie: p. 147, Proposition XVIII & p. 153 Proposition XXIII.*

Les chiffres marquent les intervalles que chaque dessus forme avec la Basse ; & les lignes tirées ainsi $\setminus /$ désignent la progression de la Dissonance , tant en descendant qu'en montant. Les Notes marquées d'un B sont les Dissonances préparées , & les Notes marquées d'une F sont les Dissonances non préparées.

Pour bien juger de l'effet dont il s'agit ; il n'y a qu'à remarquer dans cet Exemple , que la Dissonance B, est en repos , pendant que la Consonance A , vient la frapper , & qu'incontinent après le choc, cette Consonance demeurant immobile, oblige cette Dissonance de passer à C, qui est effectivement le lieu où la Consonance auroit pu passer ; mais elle ne le peut plus dès que la Dissonance prend sa place ; de sorte qu'il semble que pour lors la Consonance lui donne tout son mouvement. Ensuite la Consonance D, qui paroît inébranlable, après avoir reçu le choc de la Dissonance F, l'oblige de retourner à G, d'où elle étoit partie : de sorte qu'il semble encore ici que la Dissonance se réfléchisse avec tout son mouvement , après avoir frappé sur la Consonance inébranlable.

Nous voyons par-là que la progression des Dissonances dépend des Consonances qui les approchent le plus : mais ce n'est pas le tout ; chacune de ces Consonances y agit encore selon son degré de perfection.

Dans la *Cadence parfaite* l'on voit que l'Octave A & D qui représente le son Fondamental, oblige la Septième B & F de s'en éloigner en descendant ; & dans la *Cadence irrégulière* la Quinte D & A qui dégénere autant de l'Octave que cette *Cadence* dégénere de la *Parfaite*, agit pour lors , & c'est elle qui oblige la Sixte F & B de s'en éloigner en montant ; où l'on voit sensiblement que 7 après avoir heurté 8, ne peut que descendre ; de même que 6 après avoir heurté 5, ne peut que monter. De plus, la Tierce C & G vient de tous côtés au secours de ces Dissonances qu'elle a engendrée, pour en adoucir la dureté ; conformément à notre remarque du chap. 2 pag. 53.

Pour peu que l'on fasse attention à présent, à ce que l'Harmonie contenue dans l'exemple précédent est la plus parfaite que l'on puisse employer à l'égard des Dissonances préparées ou non préparées ; sans s'attacher aux Sons que l'on y pourroit suppléer pour rendre les Accords complets ; & en se souvenant d'ailleurs que le principe de l'Harmonie résidant uniquement dans l'Accord parfait, l'on ne peut y ajouter aucun nouveau Son qu'il ne soit Dissonant , que ce Son ajouté n'est Dissonant * que par rapport à la Consonance dont il ap-

proche le plus ; & que c'est pour lors cette Consonance qui détermine la progression de ce son Dissonant ; d'autant que ce son qui n'a d'autres propriétés que celles que lui donne la Consonance dont il s'approche , ne peut agir par conséquent sans le secours de cette Consonance qui fait partie du principe. l'on ne pourra gueres se dispenser de nous accorder que si l'on peut ajouter une *Sixte* au premier Accord parfait d'une *Cadence irrégulière*, telle que l'expérience l'approuve ; il faut absolument que cette *Sixte* soit sauvée en montant ; puisqu'elle est toujours majeure en pareil cas ; & que la cause de cette progression irrégulière ne provient que d'une disposition entre les Sons, pareille à celle qui dans la *Cadence parfaite* oblige la Septième de se sauver en descendant, puisque encore ces deux Dissonances, qui dans le fond ne diffèrent entr'elles que par rapport à la Consonance dont elles approchent le plus (car elles forment également un intervalle de Seconde ou de Septième par renversement avec la Consonance qui les joint) vont perdre également leur dureté sur la Consonance dont elles ont été engendrées, c'est-à-dire, sur la Tierce.

Comme on pourroit nous opposer que les progressions de l'Exemple précédent sont arbitraires, tant à l'égard des Consonances qui précèdent les Dissonances non préparées, qu'à l'égard de la Consonance C, où nous avons dit que la Consonance A, auroit pu passer ; nous répondrons à cela que , dès que ces Progressions sont bonnes, pour ne pas dire, les meilleures ; on nen doit pas demander davantage

Les trois *Cadences* dont nous venons de parler dans les trois derniers Chapitres, renferment tout ce que l'Harmonie a de plus essentiel ; non-seulement tous les Accords & leur progression peuvent en être tirez , mais la véritable Modulation y trouve encore son origine : Tous les *Accords Consonans* sont contenus dans le *parfait*, & tous les *Dissonans* proviennent d'un nouveau son ajouté à cet *Accord parfait*, dont le forme un *Accord de Septième* qui les comprend tous : Car nous venons de voir déjà que l'*Accord de grande sixte*, formé d'une Sixte ajoutée au premier *Accord parfait* de la *Cadence irrégulière*, pouvoit se réduire en un Accord de Septième. Ceux qui veulent s'instruire doivent donc bien s'attacher aux différentes propriétés de ces trois *Cadences* ; puisque nous n'avons plus rien à dire qui n'en dépende en quelque façon.

Fin du Chapitre VII.

* Voyez Chap. XIV. art. 1. p. 95, 96, 97, & 98.

Page 70. Penultième Alinea. La Cadence rom- nea doit être supprimé. *Ibid.* ligne 3, en re- puë s'évite de même que la Parfaite cette pre- montant, il y a renversée: lisez renversé. miere ligne suffit, & le reste du même ali-

Pag. 71. L'exemple suivant doit être mis à la place de celui qui se trouve dans cette Page.

Ces 4. Part. peuvent le servir réciproquement de Dédans ou de Basse.

Basse-Continue. B. C. D. E. Z. R. S. T.

Basse Fond. A. A. A. B. C. D. E. F. G. H. J. L. M. N. O. P. Q. R. S. T. V.

Pag. 72, Le huitième alinea qui commen- ce par un X, doit être retranché.

Pag. 75, La Partie supérieure de l'Exemple doit en être retranchée.

Pag. 76, Dans la Basse par supposition de l'Exemple, à la Note marquée d'un A, il faut chiffrer 4 au lieu de 4 9, 2.

Pag. 77, ligne 4, en remontant, la lettre b doit être mise ici après le mot mention, &

doit être effacée dans la ligne suivante: *Ibid.* Le chiffre 290, doit précéder celui de 291, dans la citation de *Zarlino*.

Pag. 78, Alinea, ligne 7, il faut ici une petite marque zu mot *Onzième*, pour désigner le renvoy qui suit, *Zarlino* rapporte au même Chap. (folio 178) que les Pitagoriciens eurent une dispute sur ce sujet avec Ptolomée; sur quoi il y auroit encore bien des réflexions à faire.

Pag. 80, La deuxième Portée de l'Exemple doit se trouver ainsi:

Tierce Octave. Diff. maj. introduite par l'emprunt. Tierce Octave.

D'ailleurs, il faut prendre garde qu'il se trouve dans cet Exemple des lignes tirées orizon-

talement qui partagent le discours qui concer- ne la même Portée; ce qui ne doit point être,

& ce que l'on doit corriger de soi-même, comme nous l'avons fait aux Pag. 57 & 62.

Pag. 82, Alinea, aux deux dernières lignes, il y a, Cinquième ou de la Sixième, lisez Quatre ou de la Sixte. *Ibidem*. Deuxième Alinea, ligne 2, l'Etoile mise à côté du mot *Zarlin*, concerne l'Exemple qui suit. *Ibid*. Les Citations du bas de la Page doivent être ainsi :

(A) De Brossard, *Dictionnaire de Musique*, p. 91. & 110.

(B) *Masson*, p. 74. 75. & 77.

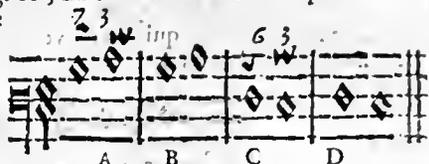
Pag. 85, ligne 11, le mot *soit* doit être retranché. *Ibid*. Ligne 15, il y a, parlerons, lisez parlons.

Pag. 86, Dernier Alinea, ligne 3, en remontant; il faut faire commencer par un nouvel alinea les mots suivants. Si l'on fait monter la Basse, &c.

Pag. 87, Les guidons qui se trouvent dans les deux Parties placées immédiatement au-dessus de la Basse Fondamentale, doivent être ainsi :



Pag. 88, La Pre. Partie de l'Exemple doit être ainsi :



Ibid. Après l'exemple, ligne 3, il y a, s'épuiser, lisez se puiser.

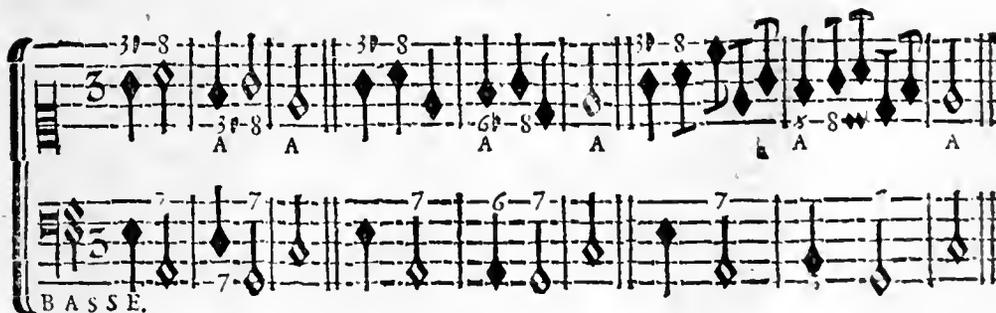
Pag. 90, Il faut ajouter les mots suivants à la fin du premier Alinea : Outre que deux Accords parfaits de suite en Progression diatonique de la Basse, ne seroient point dans l'ordre de la bonne Modulation.

Pag. 92. Deuxième Alinea, ligne 1, il y a, qui, lisez, lequel. *Ibid*. Ligne 2, il y a, dans, lisez au-dessus de.

Pag. 92, Les mots qui suivent doivent se trouver avant le dernier Alinea.

L'on peut encore faire monter la Tierce mineure sur l'Octave, pourvu que la Septième puisse être sous-entendu avec cette Octave, & que dans l'Accord suivant l'on tombe sur la Consonance qui doit sauver naturellement cette Septième sous-entendu.

E X E M P L E.



Les Notes marquées d'un (A), sont celles qui doivent sauver la Septième sous-entendu laquelle est chiffrée dans la Basse.

Vous voyez icy qu'en parlant de la Tierce mineure, nous parlons en même temps des Dissonances qui peuvent en dériver; ce qui ne provient que des différentes dispositions de la Basse; mais il faut remarquer néanmoins que ceci regarde le gout du Chant, C'est-à-dire, que cette Octave n'est admise pour lors que par supposition; nous en parlerons au troisième Livre.

De plus, si la Tierce mineure, &c. Ces derniers mots commencent le dernier Alinea de la

Page 92, qu'il faut continuer jusqu'à la fin.

Pag. 95, ligne 4, il y a, au-dessus, lisez au-dessous.

Pag. 97, Premier Alinea, ligne 6, il y a, ce qui s'éclaircira &c. lisez ce qui a été, explique au Chap. VII dans le Supplément; & ce qui doit toujours être sous-entendu dans le reste de ce Chapitre.

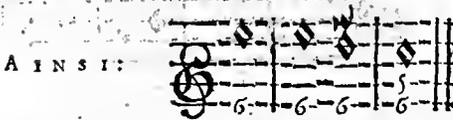
Pag. 98, ligne 4, il y a, Ch. XIX. lisez Ch. XVIII.

Pag. 104, Lignes 10 & 11, il y a, Octaves consécutives, lisez Octaves ou Quintes consécutives.

Pag. 113, Ligne penultième, il y a ou en exclure, lisez ou exclure.

(B)

Pag. 115, La Partie supérieure de l'Exemple où il est écrit, *partie ajoutée*, doit être retranchée : & le Guidon qui se trouve dans la Partie audeffous, doit être



Pag. 116, Lignes 4, 5 & 6, *il y a*, de plus la Partie ajoutée &c. *lisez seulement*, de plus ces deux Basses ne doivent point être mises audeffus des autres Parties. *Ibid.* Deuxième Alinea, ligne 6, *il y a*, audeffus, *lisez* audeffous.

Pag. 117, Ligne 8, *il y a*, devienne-t-elle, *lisez* devienne telle. *Ibid.* Le penultième Alinea qui commence par ces mots : *Ce n'est pas le tout*, doit être retranché jusqu'au dernier Alinea qui commence par ces mots. *En reste, nos raisons*, &c.

Pag. 118, Ligne 3, *il y a*, continuës, *lisez* contenuës. *Ibid.* Ligne 6, *il y a*, perfection, *lisez* imperfection.

Pag. 121, Dernier Alinea, ligne 2, *il y a*, ces Consonances, *lisez* les Consonances.

Pag. 122, Dernier Alinea, ligne 4, Cet Alinea doit finir par ces mots *les plus naturelles*, & le reste doit être retranché.

Pag. 124. ligne 2. *il y a*, qui, *lisez*, qu'on.

Pag. 126. Deuxième Alinea, ligne 1, *il y a*, tous ceux qui ne sont, *lisez*, tous ceux qui ne le sont.

Pag. 127, Ligne 2, *il y a*, la pratique de ceux, *lisez* la pratique dans ceux. *Ibid.* Ligne 5, *il y a*, Chap. XXIII, *lisez* Chap. XXI.

Pag. 128, Premier Alinea, ligne 6, *il y a*, s'accordant, *lisez* s'accordent. *Ibid.* Deuxième Alinea, ligne 4, *il y a*, prouvent, *lisez* prouvent ; & ligne 5, *il y a*, dans un son, *lisez* dans un seul son.

Pag. 130, Ligne 3, en remontant, *il y a*, se dépend du ; *lisez* ne dépend que du.

Pag. 134, Lignes 5 & 6, *il y a*, Chapitres XXII, &c. *lisez* Chapitres XXI, XXII, & XXIII.

Pag. 135, Ligne dernière, & Page 136, ligne première, *il y a*, faire précéder, *lisez* faire précéder.

Pag. 136, Lignes 18 & 19, *il y a*, Ces Sons devant être absolument extraits de l'idée dans la preuve, *lisez* Ces sons devant être absolument retranchés dans la preuve. *Ibid.* Ligne 25, *il y a*, cela étant fait, *lisez* cela supposé.

Pag. 139, Ligne 27, *il y a*, Chap. XXII, *lisez* Chap. XXI.

Pag. 141, Ligne 9, en remontant, *il y a*, Misse, *lisez*, Ullisse. *Ibid.* Lignes 4 & 3, en remontant, *il y a*, toutes les particularitez, *lisez* tous ces effets.

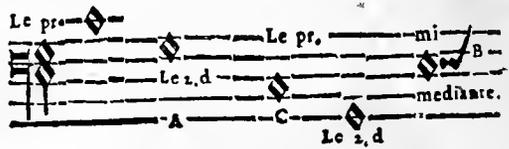
Pag. 143, Ligne 6, *il y a*, qu'ils appellent, *lisez*, qu'il appelle.

Pag. 145, Deuxième Alinea, ligne 3, Ces trois mots, *par ce quo*, doivent être séparés. *Ibid.* Lignes 8 & 7, en remontant ; *il y a*, Ce Système parfait n'a-t-il donc rien de particulier, &c. *lisez* Ce Système parfait ne l'est-il donc plus, quand il s'agit de l'imiter ? Pourquoi, &c.

Pag. 146, Ligne 13, en remontant, *il y a*, ainsi, *lisez*, & si.

Pag. 147, Ligne 24, *il y a*, établirent, *lisez* établir. *Ibid.* Ligne 3, en remontant *il y a*, par la Quinte & le Collateral, & où &c. *lisez*, par la Quinte, & le Collateral, où &c.

Pag. 148, L'Exemple doit être disposé ainsi :



Ibid. Ligne 9, en remontant, *il y a*, leur, *lisez* lui.

Pag. 149 & 150, le Chap. coté vingt-quatrième de la Page 157, & intitulé, *De la propriété des Modes & des Tons*, doit être mis entre les deux Chap. des Pages 149 & 150.

Pag. 150, Dernier Alinea, ligne 2, *il y a*, nombres deux, trois, quatre, *lisez* nombres 2, 3, 4. *Ibid.* Ligne dernière, *il y a*, quatre six, &c. *lisez*, 4, 6, 8, 10, 12, 15, 16, 20, &c. *Ibid.* Ligne 10, en remontant, il faut retrancher ces mots. Par une volonté contre nature.

Pag. 151, Ligne première, *il y a*, deux, trois & cinq, *lisez*, 2, 3 & 5.

Pag. 152, Quatrième Alinea, ligne première, *il y a*, voudroit, *lisez* vaudroit. *Ibid.* Ligne penultième avant le dernier Alinea, *il y a*, lourné, & aux, *lisez*, lourné aux. *Ibid.* Ligne dernière, *il y a*, l'observerons, *lisez* l'observerons.

Pag. 157, Ligne 5, *il y a*, & de celles, *lisez* & des Mesures.

Pag. 158, L'Exemple doit être disposé



Ibid. Ligne 5, audeffous de l'Exemple, *il y a*, ne soit pas observé, *lisez* ne sont pas observés. *Ibid.* Il faut ajouter à la fin de ce Chapitre les mots suivants.

ORDRE DES DIEZES ET DES B MOLS
qui doivent être mis après la Clef, pour marquer la Transposition des Modes.

Table des Modes, ou Tons majeurs.

Modele des Modes majeurs.

ut
fol
re
fa
la
mi
fi
fa
fi
mi
la

Table des Modes ou Tons mineurs.

Modele des Modes mineurs.

la
re
fa
ut
fa
fi
mi
mi
fi
fa
ut
fol

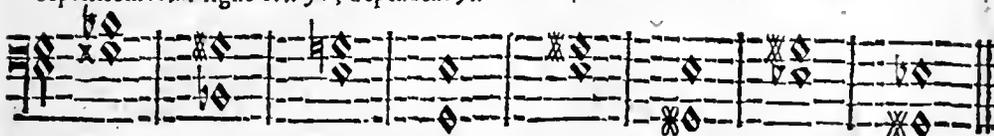
Pour prévenir ces défauts, supposez que l'on veuille se servir de nôtre manière de Solfier: Il est certain qu'on ne manquera jamais en appelant la Note Tonique de tous les Tons majeurs, & La celle de tous les Tons mineurs, dont la Clef sera accompagnée d'un nombre de X ou de ♯ pareil à celui que nous venons d'observer dans l'ordre précédent. mais si par hazard l'un de ces X se trouvoit oublié dans les Tons majeurs, il faudroit pour lors en appeller la Note Tonique Sol; de même que si l'un de ces ♯ se trouvoit oublié dans les Tons mineurs,

il faudroit en appeller la Note Tonique Ré. Cependant ces observations deviendront inutiles, dès qu'on ne sçaura pas distinguer les Tons majeurs des mineurs; & l'on fera mieux, en ce cas, d'appeller Si le dernier X, & Fa le dernier ♯; quoique cela ne laisse pas que d'être encore embarrassant, lorsque l'un de ces X ou de ces ♯ manque, outre la petite difficulté qu'il y a à trouver le dernier X ou ♯: mais du moins l'on y trouvera mieux son compte, dès que l'ordre des X & des ♯ que nous venons de prescrire, y sera observé.

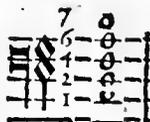
FIN DU CHAPITRE XXV.

Pag. 163. ligne 1. il y a, esclavage, lisez, asservissement. *Ibid.* second Alinea, ligne 6. il y a, trop grande repetition, lisez, trop frequente repetition. *Ibid.* ligne 8. il y a, dépendent, li-

sez, dépendant. *Ibid.* ligne pénultième avant le Chap. XXIX. il y a, suit, lisez, fuit. Pag. 165. l'Exemple doit être ainsi:



Tierce diminuée. | Sixte superflüe. | Tierce mineure. | Sixte majeure. | Tierce majeure. | Sixte mineure. | Tierce superfl. | Sixte diminuée.



Pag. 167. l'Exemple doit être ainsi.

FIN DU SECOND LIVRE.

LIVRE TROISIEME.

PAGE 171, ligne 9, il y a, l'on ne doit pas moins, &c lisez, l'on doit aussi s'exercer à chercher dans la Gamme les Intervalles en descendant, où l'on trouvera &c.

Pag. 174, ligne, 4, ces mots. Comme il est absolument, &c. doivent commencer par un Alinea.

Pag. 176, dernier Alinea, ligne 1, il y a, Composition, lisez, comparaison.

Pag. 178, second Alinea, ligne 9, il y a, & de même que celle-cy, lisez, & pareillement celle-cy.

Pag. 179, au-dessous de la penultième Portée, il y a, une Ronde ou deux Blanchés, &c. lisez seulement, idem.

Pag. 182, ligne 1, il y a, le Mis, lisez, le X Mis. *Ibid.* Penultième Alinea, ligne 2, il y a, se distinguant, lisez, se distinguent. *Ibid.* dernier Alinea, ligne 1, il y a, pour revenir au X & aux X, lisez, pour revenir aux X & aux ♯.

Pag. 183, second Alinea, ligne 1, il y a, lors-

que le, le ♯, lisez, lorsque le X, le ♯.

Pag. 185, second Alinea, ligne, 7 il y a, nous sous-entendons, lisez, nous sous-entendrons.

Pag. 186, ligne dernière avant le Chap. IV. il y a, de la Fondamentale, lisez, de la Taille.

Pag. 187, troisième Alinea, ligne 3, il y a, qui est la Basse, lisez, qui est dans la Basse.

Pag. 192, dernier Alinea, ligne 2, il y a, être préparée & sauvée. lisez, être préparé & sauvé.

Pag. 193, première Portée de l'Exemple, le Guidon au-dessous de la lettre B. doit être sur le milieu marquant la Note *ur*, & non pas sur la Ligne.

Pag. 198, ligne 10, il y a, de la Tierce, lisez, de la Seconde.

Pag. 202, premier Alinea qui suit le dénombrement des Accords, ligne 2, il y a, la Médiane se porte, lisez, la Médiane le porte. *Ibid.* ligne 13, il y a, devoit, lisez, doit.

Pag. 209, pénultième Alinea, ligne 1, il y a, l'on ne peut faire icy la, &c. lisez, l'on ne

peut faire icy la difference d'une seconde Notte à une sixième Notte, ni celle d'une Notte Tonique à une Dominante, parce que &c. Pag. 214, dernier Alinea, ligne 5 & 6, *il y a*, la Septième se trouvant, *lisez*, la Septième de cette Notte se trouvant. *Ibid.* ligne 3, en remontant, *il y a*, (Y) retranche le Ton

ou la seconde &c. *lisez*, (Y) retranchée; l'intervale du Ton ou de la Seconde qui se trouve entre les Nottes (Z) & (A) est formé, &c.

Pag. 216. ligne 19. du petit caractère, *il y a*, remontoit, *lisez*, rencontroit.

Pag. 222. l'Exemple doit être disposé ainsi-

Partie qui fait toujours la Sixte avec la B. C.

Basse-Contint.

Basse-Fondam.

A. B. Cadences irregulieres où la Sixte est ajoutée à l'Accord parfait de la Notte A.

Pag. 227. le chiffre 3. qui suit la lettre G. au-dessous du second Exemple, signifie que la Notte G. fait la Tierce de la seconde Notte F. & le chiffre 5. qui suit la lettre H. dans le troisième Exemple, marque que la Notte H. fait la Quinte de la seconde Notte F.

Pag. 229. ligne 9. *il y a*, Chap. XVI. *lisez*, Chap. XIII.

Pag. 231. ligne 2. *il y a*, P. *lisez*, D. *Ibid.* second Alinea, ligne 2. la lettre G. doit commencer un nouvel Alinea. *Ibid.* la dernière

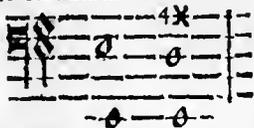
Mesure de l'Exemple doit être ainsi dans la Basse-Continuë.

Pag. 232. troisième Alinea, *il y a*, comme N. *lisez*, comme à J.

Pag. 233. Chap. 19. ligne 8, *il y a*, v. le se-

cond Livre, Chap. XVI. *lisez*, v. le second Livre, Chap. XIII.

Pag. 234. la penultième Mesure de la Basse-Fondamentale doit être ainsi.



Pag. 239. cinquième Alinea, ligne 4. *il y a*, Basse précède, *lisez*, Basse précède.

Pag. 240. il manque un point au côté droit de la Note *U*, par où commence chaque Portée de l'Exemple.

Pag. 245. second Alinea, ligne 5. troisième, & quatrième Alinea; & page 247. *il y a plusieurs fois*, de cinq en cinq, ou de quatre en quatre, *lisez*, de Quinte en Quinte, & de Quarte en Quarte; ou bien *lisez*, par Quin-tos, par Quartes.

Pag. 252. le premier G. de l'Exemple doit être retranché. *Ibid.* le Dieze qui se trouve au-dessous de la Note *Mi* désigné par la lettre G. doit être associé au chiffre 6. qui est au-dessus de cette même Note. *Ibid.* ligne 2. *il y a*, chiffres, *lisez*, chiffres. *Ibid.* ligne 3. *il y a*, qui y fait entendre une Médiante, *lisez*, qui s'y fait entendre, n'exige absolument que l'Accord Parfait.

Les mots suivans doivent commencer un nouvel Alinea. . . Une Médiante, &c.

Pag. 256. dernière ligne avant l'Alinea, *il y a*, de *Quatre Dieze*, *lisez*, du *Tri-Ton*.

Pag. 259. dernier Alinea, ligne 8. *il y a*, peuvent nous marquer; le rapport, &c. *lisez*, peuvent nous marquer, à le rapport, &c.

Pag. 260. Il faut joindre un \sharp à la Note *Mi* désignée par la lettre F.

Pag. 261. ligne dernière avant l'Exemple, *il y a*, on n'en put faire ainsi, *lisez*, on n'eût pu faire ainsi.

Pag. 262. ligne 2. *il y a*, Sixte dieze, *lisez*, Sixte majeure. *Ibid.* dernier Alinea, ligne 6. cette lettre, & doit être retranché.

Pag. 266. la lettre C. doit être mise au-dessous de la première Note de la Mesure où elle se trouve, & non pas au-dessous de la seconde Note.

Pag. 267. il doit se trouver un A. au-dessous du premier Ré dans l'Exemple.

Pag. 268. ligne dernière avant l'Alinea, *il y a*, Chap. XX. des Licences, *lisez*, Chap. XVII. du second Livre.

Pag. 269. ligne 2. en remontant; *il y a*, ne diminuent rien, *lisez*, ne dominent rien.

Pag. 276. ligne 2. *il y a*, Quintes dieze, *lisez*, Quintes superflus.

Pag. 277. dernier Alinea, lignes 4. & 5, *il faut retrancher ces mots*, bien que la Septième ne convienne que dans la préparation de

la Onzième hétéroclite.

Pag. 278. il faut mettre la lettre A au-dessus de la première Note de la penultième Mesure dans l'Exemple de la Basse-Continuë.

Pag. 281. dans le premier Exemple, il faut un \times au côté gauche de la Note *U*, & un autre au côté droit du mot *U*; & dans le second Exemple, il faut retrancher le \times associé au chiffre 7.

Pag. 282. ligne 2. *il y a*, Deuxième, *lisez*, Seconde. *Ibid.* *il y a*, Cinquième, *lisez*, Quinte.

Pag. 284. à la fin du troisième, Alinea, *il y a*, Basse, il faut seulement la lettre B.

Pag. 287. il faut un \times au lieu d'un \sharp à côté de la deuxième Note de la première Portée de l'Exemple, & le \sharp doit être mis à côté de l'autre Note en même degré qui suit immédiatement celle qui vient d'être citée.

Pag. 288. ligne 6. *il y a*, Chap. XXXI. *lisez*, Chap. XXIX. p. 274.

Pag. 290. les trois derniers Alinea doivent être retranchés, & il faut mettre à leur place; Pour achever de se convaincre sur la vérité des Regles contenues dans ce Livre, il est à propos de voir les observations que nous faisons sur l'établissement des Regles au second Livre, Chap. XVIII. p. 25. & à l'égard du *Chromatique*, il est bon d'avertir qu'il peut se pratiquer dans les Tons majeurs sur la Tierce majeure d'une Dominante, qui devient ensuite Septième d'une autre Dominante en descendant d'un semi-Ton; ou bien faisant monter d'un semi-Ton la quatrième Note sur la Note sensible d'un nouveau Ton.

Pag. 293. l'Exemple doit être ainsi.



Pag. 294. sixième Alinea, *il y a*, la Cinquième, *lisez*, la Quinte. *Ibid.* les mots suivans doivent être ajoutés par un nouvel Alinea, immédiatement avant l'Article IV. . .

Quelquefois le *Tri-Ton* se trouve sur une autre Note que sur la *Quatrième*; & la *fausse-Quinte* sur une autre que sur la *Sensible*. mais pour lors ces Intervalles ne sont plus l'objet de l'Accord; ils ne servent que d'Accompagnement, & c'est la Modulation qui oblige de les alterer; de même que dans la Progression des Septièmes que nous venons de voir, il s'en trouve d'altérées, c'est-à-dire, qui ne sont pas dans leur juste proportion. Il ne faut donc jamais se mettre en peine de cette alteration, dès que l'on sçait l'Accord qui doit être employé, & le Ton dans lequel on est. Car ce sont les degrés suc-

cessifs de la voix naturelle contenus dans l'étendue de l'Octave du Ton ou du Mode dans lequel on est, qui détermine la justesse ou l'alteration d'un Intervale qui fait partie d'un Accord.

Pag. 296. ligne dernière avant l'Art. VII. *il y a*, & dans le second Livre les Chap. &c. *lisez*, & dans le second Livre tous les Chap. où il est parlé de la Mesure.

Pag. 299. Chap. XXXVI. penultième Alinea, *il y a*, d'une Consonance parfaite une imparfaite, *lisez*, d'une Consonance parfaite à une imparfaite.

Pag. 309. le chiffre 6. qui est au-dessus de la Note *Sol* dans la seconde Mesure de la Basse figurée, doit être retranché; & le chiffre 6. qui est au-dessous de la Note *La* dans la penultième Mesure de la même Basse, doit être mis au-dessus. *Ibid.* dernier Alinea, *il*

y a, les chiffres qui sont au-dessus, *lisez*, les chiffres qui sont au-dessous.

Pag. 310. ligne 7. *il y a*, même dans le premier, *lisez*, & sur tout dans le premier.

Pag. 315. premier Alinea, ligne 6. en remontant, *il y a*, Chap. XXV. & XXVI. *lisez*, XXIV. & XXV.

Pag. 316. ligne 2. *il y a*, Deuxième, *lisez*, Seconde. *Ibid.* second Alinea, ligne dernière, *il y a*, Ton, *lisez*, Temps.

Pag. 377. ligne dernière, *il y a*, je ne puis, *lisez*, je puis.

Pag. 336. Alinea chiffré 40. ligne 10. *il y a*, & nous avons dit, *lisez*, & si nous avons dit.

Pag. 357. ligne 1. *il y a*, nous guide, l'on peut, *lisez*, nous guide, & l'on peut. *Ibid.* ligne 4: *il y a*, parties, trouver, *lisez*, parties, & trouver. *Ibid.* ligne 7. en remontant, *il y a*, Tons, *lisez*, Temps.

LIVRE QUATRIÈME.

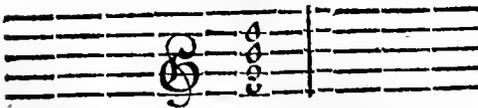
PAGE 366. septième Alinea, *il y a*, il ne faut s'attacher à présent qu'à distinguer les Tierces des Sixtes, les Majeurs des Mineurs, &c., *lisez*, il ne faut s'attacher à présent qu'à distinguer les Tierces majeures des mineures, & les Sixtes majeures des mineures, &c. *Ibid.* ligne 5. du petit caractère en remontant, *il y a*, la Septième diminuée de 4. Tons & demi d'*ut*: à *Si* $\frac{7}{4}$, de *Sol* à *Fa*, *lisez*, la Septième diminuée de 4. Tons & demi, comme d'*ut* $\frac{7}{4}$ à *Si* $\frac{7}{4}$, de *Sol* $\frac{7}{4}$ à *Fa*, &c.

Pag. 367. ces mots. : Tierces mineures, doivent être mis au-dessus de la seconde Portée de l'Exemple.

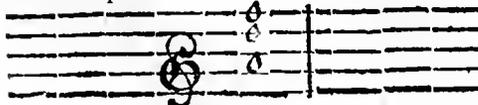
Pag. 368: il faut retrancher le \times qui est à côté de la Note *Ré* dans la quatrième Mesure de l'Exemple des Sixtes majeures.

Pag. 369. ligne 6. en remontant, *il y a*, Seconde diez, & Tierce $\frac{7}{4}$ mol, *lisez*, Seconde superflue & Tierce mineure.

Pag. 382. quatrième Portée en remontant, dans la cinquième Mesure, le chiffre 3. doit remplacer le chiffre 4. & dans la penultième Mesure de la même Portée, il faut ajouter la Note *Fa*, ainsi.



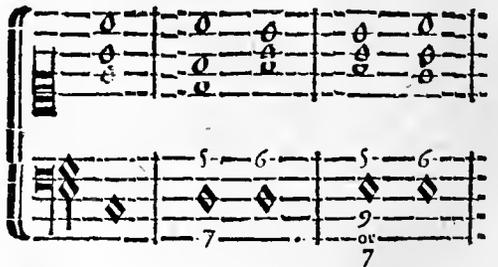
Pag. 383: dans la quatrième Portée en remontant, l'Accord de la cinquième Mesure doit être disposé ainsi.



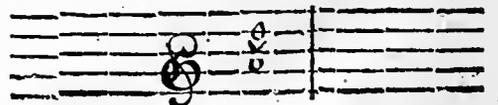
Ibid. Il manque quelques chiffres dans les Exemples, tant pour marquer les Accords, que pour l'arrangement des doigts: mais le Lecteur y pourra suppléer facilement, en se conformant sur le commencement, qui est correct: cependant il faut prendre garde que le chiffre 3. par où commence la seconde Portée de la page 387. doit être changé en celui de 5.

Pag. 393. ligne 3. en remontant, *il y a*, donc il doit, *lisez*, dont celui-là doit ou du moins peut suivre l'autre, conformément, &c.

Pag. 399. la Clef d'*ut* doit être mise dans tout l'Exemple sur la première ligne, au lieu de celle de *Sol*; & les trois premières Mesures en doivent être disposées ainsi.



Pag. 400. le cinquième Accord de l'Exemple doit être disposé ainsi.



Page 402. ligne 2. après ces mots . . . dans la Basse des Secondes, lisez, p. 396.

Pag. 403. le second Accord de la quatrième Mesure doit être Ainsi.



Ibid. ligne 3. il y a, Sixte de la Médiante à celui, &c. lisez, Sixte de la Médiante; à celui de la Sixte-Quarte de la Dominante, ou au Parfait de la Note Tonique; l'on ne trouvera, &c.

Pag. 406. Art. I. ligne 1. il y a, Tierce, lisez, Seconde, Ibid. ligne 3. il y a, se chiffrent, lisez, se chiffre.

Pag. 407. ligne dernière, il y a, précédent, lisez, précédé.

Pag. 408. ligne 2. il y a, devoit, lisez, pourroit.

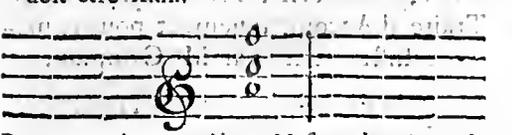
Pag. 409. ligne 6. il y a, trouvent, lisez, trouve.

Pag. 416. Chap. XVI. second Alinea, ligne 2. il y a, Chap. XI. lisez, Chap. IX.

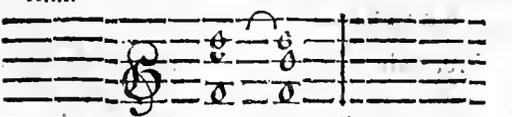
Pag. 419. il faut mettre un \sharp à la place du \times qui se trouve à côté de la Note Fa, dans le second Accord de la sixième Mesure.

Ibid. l'Accord de petite-Sixte ne peut se distinguer ici par le chiffre, non plus que partout ailleurs; mais du moins on pourra le reconnoître ici dans la Partie supérieure, qui contient tous les Accords.

Pag. 423. le cinquième Accord de l'Exemple doit être Ainsi.



Pag. 424. la quatrième Mesure des Accords de l'Exemple en retrogradant, doit être Ainsi.



Pag. 425. pénultième Alinea, il y a, Chap. XIX. lisez, Chap. XVII.

Pag. 427. à la fin du premier Alinea, il y a, contenus, lisez, continus.

Pag. 428. à la fin du second Alinea, il y a, naturel, lisez, nature. Ibid. il se trouve dans l'Exemple un 4. & un 6. dont l'un désigne le Tri-Ton, & l'autre la petite Sixte, qui devoient être traversés d'une ligne: Mais l'Auteur n'ayant pas été présent durant l'impression de ce Livre; & ces sortes de caractères n'étant pas encore en usage dans l'Imprimerie, on ne les a pas crû d'assez grande

consequence pour y faire attention. Cependant le 6 barré sert à distinguer l'Accord de la petite Sixte, & non pas la Sixte majeure, comme quelques-uns le prétendent; Car l'on doit principalement s'attacher à renfermer un Accord complet dans un seul chiffre, pour éviter la multiplicité de ces chiffres, qui est certainement embarrassante. De plus, comme il y a quatre Accords différens de Sixte, il faut les faire distinguer, autant que cela se peut, par des caractères affectés à chacun de ces Accords. C'est de quel l'on s'est peu mis en peine jusqu'à présent, & l'on n'a eu en vûe que de désigner la Sixte majeure par ce 6 barré, d'autant qu'il s'en suit que cette Sixte doit être accompagnée de la Tierce & de la Quarte; mais cela n'est pas toujours vrai, puisque dans la suite d'une Piece de Musique, l'on est souvent obligé de chiffrer une Sixte majeure, qui n'est pas pour lors celle dont il s'agit ici, & qui n'est chiffrée majeure que par rapport à une nouvelle Modulation transposée, dont les Diezes nécessaires ne se trouvent point à côté de la Cléf; & souvent même la petite Sixte se trouve mineure. D'ailleurs comme le seul usage autorise ces sortes de Caractères, le 5 barré ainsi \times , qui désigne la Quinte diminuée ou fausse, détruit la raison pour laquelle on voudroit qu'un autre chiffre traversé d'une pareille ligne désignât un Intervale majeur ou superflu. Il vaudroit donc mieux donner la juste idée d'un Accord complet par ces nouveaux Caractères, que de les faire servir à rendre un Intervale tantôt mineur, tantôt majeur; & sur tout lorsqu'un pareil Intervale peut être accompagné de plusieurs façons différentes.

Ce que nous disons, dans ce Chapitre, servira plutôt pour l'avenir que pour le passé; mais en revanche nos Regles pourrout servir aux défauts du passé.

Pag. 430, ligne 11; il faut retrancher la lettre &c. Ibid. les Parties qui sont au-dessus de la Basse dans l'Exemple, doivent être réunies dans une seule Portée pour pouvoit les faire servir d'accompagnement.

Comme la plupart de nos Maîtres de Musique & de Clavecin ont de la peine à se défaire de leur préjugé, nous n'espérons pas d'avoir le suffrage de tous, c'est pourquoi nous prions ceux qui auront de la peine à souscrire à nos décisions, de vouloir bien en instruire le Public, & de nous procurer par-là les moyens de donner à cet Ouvrage toute la perfection que nous souhaiterions qu'il pût avoir.



CATALOGUE

Des autres Livres de Musique Théorique, imprimez en France, dont on peut trouver des Exemplaires.

LA Gamme du Si, par M^r NIVERS.

La Musique des ENFANTS.

Les Leçons de Musique par le Sieur BERTHET.

Les Principes de Musique, par Demandes & par Réponses.

Le Sieur Dupont en a fait graver une plus ample.

Les Principes tres-faciles qui conduiront jusqu'au point de Chanter toute sorte de Musique à Livre ouvert, par le S^r L'AFFILLAD, 5^e Edition, dédiée à Monseigneur le Duc de Bourgogne.

— Les mêmes, 6^e Edition, dédiée aux Dames Religieuses.

Les Transpositions de Musique de toutes les manieres, pour servir de supplément à toutes les autres Methodes, par le S^r FRÈRE.

Carte des Principes de Musique par Monsieur FLEURY.

Methode facile, dont les Principes sont fort détailliez, avec plusieurs Leçons, à une & à deux Voix, par Monsieur Monteclair.

— Leçons de Musique, divisées en quatre classes, avec un Abregé des Principes.

Traité de Composition par M^r NIVERS.

Nouveau Traité de Composition par M^r MASSON.

Traité par le S^r de la Voye-Mignot, in-quarto, rare.

Traité du Pere Parran, in-quarto, rare.

Dictionnaire de Musique par Monsieur DE BROSSARD, in fol. relié.

Principes pour le Clavecin, par M^r. DE SAINT-LAMBERT.

— Traité d'Accompagnement pour cet Instrument, & pour tous les autres.

Autre Traité d'Accompagnement, par M^r BOYVIN.

Celui de Monsieur Couperin.

Celui de Monsieur Dandrieu.

Principes de Flûtes par Monsieur HOTTETERRE-le-Romain.

Methode pour le Theorbe, par Monsieur MICHEL-ANGE.

Autre pour le même Instrument, par Monsieur FLEURY.

— Carte de tous les Accords de Musique, pour servir à l'Accompagnement.

Traité d'Accompagnement pour le même Instrument, par M^r Campion.

L'Art de Préluder, par M^r Hotteterre-le-Romain, in-quarto.

Methode de Guittarre, par M^r. DES-ROSIERS.

Methode pour apprendre à jouer du Violon, par Monsieur Monteclair.

Principes de Violon par Demandes & par Réponses du Sieur Dupont.

Methode de Pl. Chant par M^r NIVERS.

Autre Methode contenant les Exemples pour tous les Tons, avec des Recherches Particulieres concernant la Musique & le Plein-Chant.

Les Tons à l'usage de Rome & de Paris.

Le Rituel du Chœur, ou le Plein-Chant Pratique.

NOUVEAU
SYSTÈME
DE MUSIQUE
THEORIQUE,

Où l'on découvre le Principe de toutes les Regles
necessaires à la Pratique,

Pour servir d'Introduction au Traité de l'Harmonie;

Par Monsieur R A M E A U , cy-devant Organiste
de la Cathedrale de Clermont en Auvergne.



DE L'IMPRIMERIE
De JEAN-BAPTISTE-CHRISTOPHE BALLARD,
Seul Imprimeur du Roy pour la Musique. A Paris,
Au Mont-Parnasse.

M. D C C X X V I.
AVEC PRIVILEGE DU ROY.

NOVEMBER

1918

THE

...

...

...

...



...

...

...

...

P R É F A C E.



Si la Basse-Fondamentale proposée dans le Traité de l'Harmonie, paroît aux Musiciens, un objet digne de leur attention; que n'en présumeront-ils pas, lorsque par leur propre expérience ils seront convaincus qu'elle leur est naturelle, qu'elle leur suggere tout ce qu'ils imaginent en Musique, & qu'en un mot, son Principe subsiste dans leur voix même?

*Il y a effectivement en nous un germe d'Harmonie, dont apparament on ne s'est point encore apperçu : Il est cependant facile de s'en appercevoir dans une Corde, dans un Tuyau, &c. dont la resonance fait entendre trois Sons differents à la fois ; * puisqu'en supposant ce même effet dans tous les corps Sonores, on doit par consequent le supposer dans un Son de nôtre voix, quand même il n'y seroit pas sensible ; mais pour en être plus assuré, j'en ay fait moy-même l'expérience, & je l'ay proposé à plusieurs Musiciens, qui, comme moy, ont distingué ces trois Sons differents dans un Son de leur voix ; de sorte qu'après cela, je n'ay pas douté un moment que ce ne fut-là le véritable Principe d'une Basse-Fondamentale, dont je ne devois encore la découvrir qu'à la seule expérience.*

* Cette expérience est citée par differents Auteurs.

Ce Principe ainsi trouvé, m'a engagé à de nouvelles recherches, dont j'ay cru de voir faire part au Public. Je n'ay pu me dispenser pour lors d'emprunter le secours de quelques operations Mathematiques ; mais je crois les avoir mises tellement à la portée de tout le monde, que les moins experimentez dans la science des Mathematiques, n'auront pas de peine à y concevoir ce qui est nécessaire pour l'intelligence de cet Ouvrage.

Toute la difficulté de mes opérations Mathématiques ne consiste, en effet, qu'à sçavoir ce qu'on entend par la différence d'1. à 3., & par le rapport d'1. à 3.; d'où se tirent la Proportion Arithmétique 1. 3. 5., la Proportion Geometrique 1. 3. 9., la Progression triple 1. 3. 9. 27. 81., &c. & la Progression quintuple 1. 5. 25. 125. 625. &c.; ce qui est très-simple, & ce qui est expliqué, de manière à ne pouvoir s'y tromper.

La Proportion Arithmétique 1. 3. 5. nous est rendue par l'Harmonie qui résulte de la resonance d'une Corde, selon l'explication qu'on en trouvera.

La Proportion Geometrique 1. 3. 9., dont les exposans 1. 3. sont tirez de la Proportion Arithmétique, & par consequent de l'Harmonie qui résulte de la resonance d'une Corde, indique les trois Sons fondamentaux qui constituent un Mode, prescrit les repos qui peuvent se pratiquer dans ce Mode, & indique non seulement le Son fondamental qui doit terminer ces repos, mais encore celui dont l'Harmonie peut être alterée, par l'addition d'un Son dissonant.

On doit entendre par Son fondamental, le Son dominant d'une Corde, ou de tout autre corps Sonore, qui porte son Harmonie, telle qu'on la distingue dans cette Corde.

Le Progrès successif des Sons fondamentaux détermine celui des Sons qui composent leur Harmonie, & qu'on peut appeller, les Sons superieurs.

On s'apperçoit pour lors d'un Progrès naturel aux Tierces, qui constitue celui des Dissonances.

Les Progressions qui naissent des Proportions precedentes, servent à faire trouver les raisons de tous les Intervalles possibles en Musique; & nous apprennent (ce qu'on n'avoit encore pu résoudre) en quoy

consiste le *Temperament* qu'on observe une *voix* seule en chantant un *Air* ; celui que plusieurs *voix* observent entr'elles ; & celui qu'on doit observer dans la *partition* des *Instrumens* de *Musique*.

Je me borne à dire simplement icy les *avantages* que j'ay tiré de ces *Progressions* , laissant aux *Curieux* le soin de chercher jusqu'où elles pourroient les conduire dans la *speculation*.

On trouve ensuite une *Table* des *Intervalles* & de leurs *Raisons* , qui , jointe à celle des *Progressions* , peut servir à débrouiller tous les différents *Systèmes* qui nous ont été proposez jusqu'à present, soit pour en juger encore plus sagement qu'on ne l'a pû faire , soit pour y reconnoître des *erreurs* de calcul, qu'on peut bien n'imputer qu'à l'*impression*.

On trouve encore la *division* du *Ton* majeur en neuf *Comma* , & deux *Semi-Comma* , d'où l'on pourra conjecturer qu'il étoit assez inutile de diviser ce *Ton* majeur en *Comma* égaux , (comme quelques *Auteurs* l'ont fait) du moins par rapport aux *avantages* qu'on en peut tirer pour la *Musique*.

Je n'ay pas poussé plus loin mes découvertes dans la *Theorie* de la *Musique* , parce qu'il ne m'en a pas fallu davantage pour m'instruire de ce qui regarde la *pratique* de cet *Art*. On peut voir cependant comment le *R. P. Castel* a saisi le *Principe* proposé , & jusqu'où il pretend le porter , lorsqu'il s'en fert pour démontrer son *Clavecin* oculaire, dans le *Mercur*e du mois de *Fevrier* 1726.

Comme mon *Ouvrage* est principalement consacré aux *Musiciens* , je joins à tous les *Exemples* le nom des *Sons* ou *Notes* , & le plus souvent les *Notes* mêmes, pour qu'ils puissent faire la *comparaison* de ces *Notes*

avec les nombres Harmoniques qui les accompagnent, & sur tout, pour qu'ils y reconnoissent le Principe que je m'y suis proposé ; & même, après avoir exposé les Systèmes Diatoniques & Chromatiques, qui prescrivent l'ordre des Sons que nous parcourons naturellement, soit dans un même Mode, soit en passant d'un Mode à un autre ; j'abandonne ces Nombres Harmoniques, & je ne m'explique plus qu'en termes de Pratique.

Je fais voir pour lors que la Melodie & l'Harmonie nous sont naturelles.

Que la Melodie naît de l'Harmonie.

Que la Dissonance est nécessaire pour entretenir dans chaque Modulation la même liaison qu'on remarque dans chaque phrase d'un discours, & même pour y conserver aux Consonances leur progrès le plus naturel.

Que la Septième est la seule Dissonance Harmonique.

Que la Sixte majeure, quoique naturellement consonnante, peut cependant être encore regardée comme une Dissonance première dans son espece, mais seulement dans un certain cas, où elle est destinée pour telle ; & que la Quarte aussi-bien que toutes les autres Consonances peuvent devenir Dissonantes, soit par l'accident de la Septième, soit par la comparaison qu'on en fait pour lors avec de certains Sons graves qui ne sont pas fondamentaux ; étant à remarquer que dans le cas de cette comparaison, les Consonances représentent simplement la Septième, & qu'elles ne sont pas, en effet, Dissonantes.

Qu'il y a un certain rapport de Modulations qui peut se conformer à celui des différentes phrases, des différents sentiments, des différentes passions, ou des différents caractères répandus dans le corps d'un Ouvrage qu'on veut mettre en Musique.

Que la force de l'expression dépend beaucoup plus de la Modulation que de la simple Melodie.

Que nous trouvons naturellement la Basse-Fondamentale de tous les repos inferez dans un chant ; & que même , à l'aide de quelques reflexions , nous pouvons trouver sous tous les chants possibles la même Basse-Fondamentale qui les a suggerez.

Qu'on peut exceller dans la Pratique de la Musique, sans en sçavoir la Theorie.

Que sans une certaine sensibilité qui nous est naturelle pour l'Harmonie, on n'est jamais parfait Musicien.

Qu'avec cette seule sensibilité on n'est jamais en état de la procurer aux autres aussi promptement que cela se pourroit : On n'est point exempt d'erreurs , & l'on est toujourns borné quant au fond.

*Que les regles qu'on nous a données jusqu'à present de la Composition & de l'Accompagnement éloignent tellement du but , qu'on n'y arriveroit jamais , si la sensibilité à l'Harmonie ne s'emparoit à la fin des oreilles de ceux qui se conduisent par ces regles.**

Que le seul & unique moyen de gagner promptement cette sensibilité , consiste dans l'Accompagnement du Clavecin ou de l'Orgue.

Qu'on n'a point encore trouvé les Principes de cet Accompagnement ; qu'on ne les trouvera jamais sans la connoissance de la Basse-Fondamentale ; & que même avec cette connoissance , il faut avoir encore celle du Doigter , proportionnellement à l'ordre & au progrès des Accords ; dès qu'on veut s'en servir pour gagner promptement la sensibilité à l'Harmonie.

Que c'est apparament la difficulté qu'on a eu jusqu'à present de réüffir dans cet Accompagnement , qui

* Il n'y a pas un Musicien qui ne sente en luy-même cette verité.

en a rebuté la plupart des Musiciens ; quoiqu'ils doivent bien sentir l'utilité qu'ils en pourroient tirer.

Qu'un Accompagnement bien digéré doit procurer en peu de tems la facilité de Préluder , & doit par conséquent aider à former non seulement l'oreille à l'Harmonie , mais encore le genie & le goût ; de sorte que c'est-là le seul moyen de former promptement un bon Compositeur , & même un bon Organiste.

Enfin, je fais voir, que, faute d'avoir connu la Basse-Fondamentale, la raison & l'oreille n'ont encore pû s'accorder dans la Musique: Non que cette remarque puisse diminuer le merite de nos grands Musiciens ; je crois au contraire, qu'elle doit servir à le relever, puisque malgré les mauvais principes qu'ils ont reçûs de leurs premiers Maîtres , ils ont porté leur Art à un tres-haut degré de perfection. Si cependant quelques jaloux de la reputation de ces premiers Maîtres , vouloient se mettre en devoir de la défendre ; je les prie de s'en expliquer hautement, & de ne se pas contenter de dire leurs raisons à des personnes qui ne sont pas en état de les combattre , ny peut-être même de les concevoir: Une dispute sur un pareil sujet ne peut être que tres-instructive , & il est de l'intérest de tous les Musiciens qu'on la rende publique.

Au reste , je donne dans cet Ouvrage un précis de la Basse-Fondamentale , qui doit servir à l'éclaircissement des regles répandues dans le Traité de l'Harmonie ; & j'y fraye , en un mot , bien des routes , qui pourront mener loin ceux qui voudront les suivre, soit dans la speculation , soit dans la pratique de la Musique.



NOUVEAU SYSTÈME DE MUSIQUE THÉORIQUE,

Où l'on découvre le Principe de toutes les Regles
nécessaires à la Pratique ;

Pour servir d'Introduction au Traité de l'Harmonie.

Préliminaires de Musique.



La Musique est la science des Sons ; elle se distingue en
Théorique & en *Pratique*.

De la
Musique.

La Musique Théorique considère les différents rapports
des Sons , en recherche le principe , & rend raison des
regles nécessaires pour la pratique.

La Musique Pratique enseigne la composition & l'exécution.

La Musique Théorique & Pratique se distingue en Harmonie
& en Mélodie.

L'Harmonie consiste dans l'union de deux ou de plusieurs Sons,
dont l'oreille est agréablement affectée.

De
l'Harmonie.

La Mélodie se forme de plusieurs Sons entendus successivement,
comme lorsque nous chantons.

De la
Mélodie.

Nous verrons dans la suite de ce Traité , que la Mélodie naît de
l'Harmonie.

De deux Sons différents entendus ensemble , l'un est Grave,
l'autre est Aigu.

Un Son n'est Grave ou Aigu que par comparaison.

Le Son grave est celui que les voix mâles , les plus longues &
les plus grosses cordes , les plus grands tuyaux , &c. font entendre
naturellement ; d'où la partie qu'il occupe dans la Musique prati-
que , s'appelle *Basse*.

Du
Son grave.

Le Son aigu est celui que les voix enfantines ou féminines , les
plus petites cordes , &c. font entendre naturellement , d'où la par-
tie qu'il occupe dans la Musique pratique , s'appelle *Deffus* , parce
qu'il est toujours au-dessus du Grave.

Du
Son aigu.

La distance qu'il y a d'un Son à un autre , s'appelle *Intervale*.

Des
Intervalles.

Les Intervalles tirent leur dénomination des nombres , confor-
mément aux degrés successifs & naturels de notre voix. A

Il n'y a que sept Intervalles , à proprement parler ; le plus petit s'appelle *Seconde* , & les suivans *Tierce* , *Quarte* , *Quinte* , *Sixte* , *Septième* & *Octave*.

De la
Gamme.

On a établi dans la Pratique une espèce de Table ou de Formule appellée *Gamme* , sur les degrez naturels à nôtre voix , où l'on donne un nom particulier à chacun des Sons qui la composent , & d'où l'on peut conjecturer qu'il n'y a , en effet , que sept Intervalles remarquables.

Cette Gamme peut se reduire aux dénominations suivantes.

{ Son grave }	2 ^{de.}	3 ^{ce.}	4 ^{te.}	5 ^{te.}	6 ^{te.}	7 ^{me.}	8 ^{me.}
U ^{t.}	Ré.	Mi.	Fa.	Sol.	La.	Si.	U ^{t.}

C'est toujours au Son le plus grave que les autres se comparent ; ainsi *U^{t.}* étant donné pour le plus grave , on voit que *Ré* en fait la *seconde* , *Mi* la *Tierce* , &c.

Si l'on donnoit un autre Son pour le plus grave , comme par exemple , *SOL* , on jugeroit d'abord que *LA* en fait la *seconde* *SI* la *Tierce* , &c. ne s'agissant , pour pousser jusqu'à l'*Octave* de ce *Sol* , qu'à continuer la *Gamme* après le dernier *U^{t.}* de même qu'après le premier , ainsi des autres Sons qu'on voudra prendre pour graves.

Il faut se souvenir du nom de ces Sons qu'on appelle *Notes* dans la pratique , & bien remarquer les Intervalles qu'ils forment les uns avec les autres ; car nous nous servirons presque toujours de ces noms pour exprimer les Sons , & pour désigner les Intervalles dont nous voudrons parler.

De
l'Unisson.

On appelle *Unisson* le même Son entendu par des voix différentes , ou par des instruments différents ; d'où l'*Unisson* ne peut être regardé comme un Intervalle , puisqu'on n'y trouve pas la différence du Grave à l'Aigu.

De l'Octave.

L'*Octave* est presque un *Unisson* ; mais la différence qu'on y trouve du Grave à l'Aigu la met au nombre des Intervalles.

Pour s'assurer que l'*Octave* est presque un *Unisson* , il n'y a qu'à remarquer que lorsque les voix mâles & féminines chantent ensemble , elles entonnent presque toujours l'*Octave* , croyant entonner l'*Unisson* ; Qui plus est , l'*Octave* ne dépend que de la force du vent dans les Flutes ; un tuyau d'Orgue dont l'embouchure est trop grande , *Octavie* (c'est le terme) bien qu'il soit accordé à l'*Octave* au-dessous du Son qu'il fait entendre pour lors ; dans les Orgues & dans les Clavecins les *Octaves* se confondent comme si c'étoit des *Unissons* ; c'est pour cette raison encore qu'on donne le même nom aux deux Sons qui la forment ; en un mot , on est d'accord sur ce point ; & nous ne nous attacherons à le micux prouver , que lorsque l'occasion s'en présentera.

DE MUSIQUE THEORIQUE. 5

Ce seroit icy le lieu de parler de la *Quinte* & de quelques autres Intervalles, que nous passerons néanmoins sous silence, parce qu'il est inutile d'en sçavoir d'avantage sur ce sujet, quant à present.

Comme la voix peut encore entonner de nouveaux Sons au-dessus Des Intervalles au-dessus de l'Octave. de l'Octave, on peut donner par conséquent aux Intervalles qu'ils formeroient avec le plus grave, les noms de *Neuvième*, *Dixième*, *Onzième*, &c. mais par nôtre dernière remarque au sujet de l'Octave, on doit juger que ces nouveaux Intervalles ne sont que les *Octaves* des premiers qui ont paru d'abord depuis le Son grave jusqu'à son *Octave*; comme nous allons l'expliquer.

Quand on sçait une fois que la *Tierce* d'*Ut* est *Mi*, ce même *Mi* Des Repliques. qui peut être porté au-dessus de plusieurs *Octaves* d'*Ut*, en fait néanmoins toujours la *Tierce*, qu'on peut distinguer en *Dixième* en *Dix-septième*, &c. à proportion des *Octaves* qui se trouveront entre l'un & l'autre; car ces *Octaves* qui ne font que repeter, pour ainsi dire, le même Son, ne causent aucune autre variété que celle qu'on peut imaginer dans une *Replique*; ainsi la *Neuvième*, la *Dixième*, la *Onzième*, &c. ne sont que des repliques de la *Seconde*, de la *Tierce*, de la *Quarte*, &c.

Quand on connoît donc les Intervalles compris dans l'étendue d'une certaine *Octave*, comme dans la *Gamme*, on les connoît tous; puisque ceux qui excèdent l'étendue de cette *Octave* ne sont que les repliques des premiers.

Lorsqu'il s'agit d'un Intervalle, sa *Replique* double, triple, &c. doit être prise au-dessus; mais s'il ne s'agit que d'un Son, sa *Replique*, autrement dit son *Octave*, peut se prendre au-dessous comme au-dessus, bien que ce soit toujours au-dessus, dès qu'on ne le spécifie pas.

La *Seconde* se distingue dans la Théorie sous les noms de *Ton* & de *Semi-Ton*. Du Ton & du Semi-Ton.

Le *Semi-Ton* est à peu-près la moitié du *Ton*; du moins on le juge tel dans la pratique.

La *Seconde* de *Mi* à *Fa*, & de *Si* à *Ut* est composée de l'Intervalle appelé *Semi-Ton*; toutes les autres *Secondes* le sont de l'Intervalle appelé *Ton*.

Ces *Tons* & *Semi-Tons* se distinguent dans la Théorie en *majeurs* & en *mineurs*, parce qu'il s'y en trouve de deux especes; il y a même six especes de *Semi-Tons*, comme on le verra dans la suite de ce Traité.

On se sert d'un certain Signe appelé *Dieze*, pour augmenter les Sons d'un *Semi-Ton*, & ce *Semi-Ton* est ordinairement celui que nous connoissons dans la Théorie, sous le titre de *mineur*. Du Dieze.

4 NOUVEAU SYSTEME

Ce Signe du *Dieze* qui se marque ainsi, \times , se met à côté d'une *Note* ou du nom d'un Son qu'on veut augmenter d'un *Semi-Ton*; Par exemple, *Fa* \times ou *Sol* \times , signifient que ces Sons doivent se trouver un *Semi-Ton* au-dessus de l'Intonation qu'on leur suppose sans ce Signe.

Plusieurs *Diezes* associés à un Son marqueront qu'il sera augmenté d'autant de *Semi-Tons*; par exemple, *La* $\times \times \times$ signifie un *La* & trois *Semi-Tons* au-dessus, en se souvenant que ces *Semi-Tons* sont toujours reputez *mineurs*.

On a également un signe appelé *B-mol*, pour diminuer les Sons d'un *Semi-Ton*; mais nous pouvons nous en passer icy.

Les Intervalles se distinguent en *Consonances* & en *Dissonances*.

Des
Consonan-
ces.

Les *Consonances* sont la *Tierce*, la *Quarte*, la *Quinte* & la *Sixte*, sans parler de l'*Octave*, que quelques Auteurs ont appelée *Æquisonance*; d'autant que les deux Sons qui la forment, rendent, pour ainsi dire, le même Son à l'oreille.

Parmy ces *Consonances* il y en a de plus parfaites les unes que les autres; mais en attendant que nous en puissions rendre raison, souvenez-vous toujours que les impaires sont les plus parfaites.

Des
Dissonances

Tout ce qui n'est pas *Consonance*, est par consequent *Dissonance*.

Distinction
des Inter-
vales en
Majeurs,
Mineurs,
Justes,
Superflûs &
Diminuez.

La *Tierce* & la *Sixte* se distinguent en *majeures* & en *mineures*.

La *Tierce majeure* est composée de deux *Tons*, comme d'*Ut* à *Mi*, & la *mineure* ne l'est que d'un *Ton* & demi, comme de *Ré* à *Fa*.

On pourra juger dans la suite des *Sixtes* par les *Tierces*.

C'est par le signe du *Dieze* ou du *B-mol* qu'on change une *Tierce* de *mineure* en *majeure*, ou de *majeure* en *mineure*: Par exemple, si la *Tierce* de *Ré* à *Fa* est naturellement *mineure*, on la rendra *majeure* en joignant un *Dieze* à *Fa* pour l'augmenter d'un *Semi-Ton*, ainsi *Ré*, *Fa* \times : la même chose doit s'entendre du *B-mol* à proportion.

Tous les autres Intervalles doivent être distinguez en *justes*, *superflûs*, ou *diminuez*; les justes sont, par exemple, la *Quinte* & la *Quarte*; de sorte que dès qu'on les augmente ou diminue d'un *Semi-Ton*, ils sont *superflûs* ou *diminuez*.

On doit remarquer que la *Quinte* de *Si* à *Fa*, & que la *Quarte* de *Fa* à *Si* ne sont pas justes; de sorte que pour les rendre telles, il faut ajouter un *Dieze* à *Fa*, ou bien un *B-mol* à *Si*.

Des Accords.

On appelle *Accord* l'union de trois ou quatre Sons differents.

L'ordre que ces trois ou quatre Sons doivent tenir entr'eux se borne dans son origine à une division par *Tierces*; c'est à dire qu'ils doivent être arrangez à la distance d'une *Tierce* les uns des autres.

DE MUSIQUE THEORIQUE. 5

Trois Sons en pareille distance composent le plus parfait de tous les Accords, qu'on nomme, pour cette raison, *Accord parfait* ou *naturel*. De l'Accord parfait.

E X E M P L E,

—	★	Sol.	<i>Quinte</i>	d'Ut à Sol.
—	★	Mi.	<i>Tierce majeure</i>	d'Ut à Mi.
—	★	Ut.	<i>Tierce mineure</i>	de Mi à Sol.



Si l'on ajoute un quatrième Son aux trois précédens, toujours en même distance, il en resultera un Accord dissonant appelé *Accord de Septième*, parce qu'il s'y trouve un Intervale de *Septième* entre le Son le plus grave & le plus aigu. De l'Accord de la Septième.

E X E M P L E.

—	▲	Si.	<i>Septième</i>	d'Ut à Si.
—	▲	Sol.	<i>Quinte</i>	d'Ut à Sol ; & de Mi à Si.
—	▲	Mi.	<i>Tierce majeure</i>	d'Ut à Mi.
—	▲	Ut.	<i>Tierce mineure</i>	de Mi à Sol.



Ces deux Accords renferment tous ceux qu'on peut employer dans l'Harmonie ; & l'on doit, pour cette raison, les appeler *Fondamentaux*.

S'il y a d'autres Accords que ces deux premiers, ils ne peuvent naître que de leurs différentes combinaisons ; mais avant que d'en venir-là, il est bon d'examiner Quel en est le principal objet, Quels en sont les moindres degrez, & Quels en sont les bornes.

La *Quinte* est le principal objet des Accords, puisqu'elle est non-seulement la plus grande Consonance qui regne dans l'*Accord parfait*, & qu'elle se trouve deux fois dans celui de la *Septième*, d'Ut à Sol, & de Mi à Si ; mais encore puisque c'est pour la composer que les *Tierces* s'unissent ensemble ; car leur union n'y est pas arbitraire ; la *mineure* y succede à la *majeure*, & celle-cy à l'autre, pour que la *Quinte* puisse toujours en être composée. Quel est le principal objet des Accords.

Puisque ce n'est que par l'addition d'une *Tierce* à une autre que la *Quinte* peut prendre sa forme dans les Accords ; ces *Tierces* en sont par conséquent les moindres degrez. Quels sont les moindres degrez des Accords.

On verra dans la suite de ce Traité le principe sur lequel tout ceci est établi.

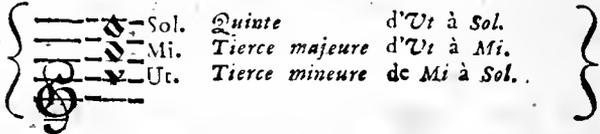
S'il n'y a point d'Intervalles au-dessus de l'*Octave*, qui ne soient les repliques de ceux qui sont compris dans l'étendue de cette *Octave* ; par conséquent on ne peut composer un Accord que des Intervalles compris dans l'étendue de cette *Octave* : Et si les moindres de ces Intervalles ne peuvent être que des *Tierces* ; par consé- Bornes des Accords.

quent encore on ne peut y en inferer plus de trois, l'une à la suite de l'autre; car une quatrième *Tierce*, comme par exemple, ajoutant *Ré* au-dessus de *Si* dans cet Accord *Ut. Mi. Sol. Si.*, donneroit un Intervale de *Seconde* ou sa Replique entr'*Ut & Ré*; d'où l'ordre des *Tierces* n'y feroit plus observé fondamentalement: donc l'*Octave* doit servir de bornes aux Accords, de même qu'aux Intervalles; puisque tout ce qui en excède l'étendue n'est que la Replique de ce qui s'y trouve déjà contenu.

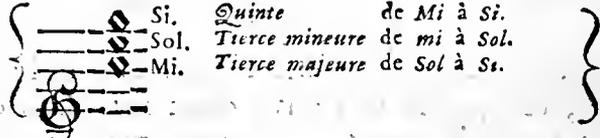
Les Praticiens qui ne se contenteront pas de cette définition, sur ce qu'il y a des Accords qui paroissent excéder l'étendue de l'*Octave*, n'ont qu'à voir le Chapitre XVI. où il est parlé de la *Neuvième* & de la *Onzième*, dite, *Quarte*.

Des diffé-
rentes com-
binaisons des
Accords

Connoissant une fois le principal objet des Accords, leurs moindres degrez, & leurs bornes; on peut juger que de quelque façon que soient disposées les deux *Tierces* qui composent la *Quinte*, cela doit être indifférent, dès que ces *Tierces* ne s'uniront ensemble que pour composer la *Quinte* qui est icy nôtre principal objet; ainsi l'*Accord parfait* pourra être composé

de ces deux *Tierces*. 

ou

de celles-cy; 

d'autant que la *Quinte* y existe toujours, soit que la *Tierce majeure* y devance la *mineure*, soit que la *Mineure* y devance la *Majeure*.

Ces différentes Combinaisons des deux *Tierces* qui composent la *Quinte*, ont été établies sur d'autres principes, que nous passerons sous silence; parce que l'effet que nous en éprouvons d'ailleurs peut suffire pour les autoriser, outre la raison que nous venons d'en rapporter.

A mesure qu'on augmente le nombre des *Tierces* dans un Accord, les Combinaisons s'y multiplient; comme on va le voir dans l'*Accord de la Septième*.

L'expérience nous permet icy de placer telles *Tierces* que l'on veut à la suite l'une de l'autre, pourvû qu'il n'y en ait pas deux

majeures de suite; ainsi l'Accord de la Septième peut souffrir les cinq Combinaisons suivantes entre les Tierces.

Ré. Fa. La. Ut. min. maj. min.	Ré. Fa * . La. Ut. maj. min. min.
Ré. Fa * . La. Ut. * maj. min. maj.	Ré * . Fa * . La. Ut * . min. min. maj.
Ré * . Fa * . La. Ut. min. min. min.	

Ces différentes Combinaisons des Tierces ne changent pas le nom des Accords; on y joint seulement l'Epithete de *majeur*, *mineur*, *superflû*, ou *diminué* à l'Intervale qu'on veut y faire distinguer pour lors.

De ces Combinaisons nous passerons à celles où l'on peut encore transposer l'ordre des Sons qui composent un Accord; par exemple, cet Accord Ré. Fa. La. Ut. peut souffrir les quatre Combinaisons suivantes.

{ Ré. Fa. La. Ut. }	{ Fa. La. Ut. Ré. }
{ La. Ut. Ré. Fa. }	{ Ut. Ré. Fa. La. }

Chaque Intervale d'un Accord peut ensuite être porté à sa Replique double, triple, &c. ce qui fournit encore de nouvelles Combinaisons, dont nous pouvons nous passer de faire icy le dénombrement.

Ces différentes Combinaisons de l'ordre des Sons dans un Accord, y changent l'espece des Intervalles; par exemple, la Tierce d'Ut à Mi, s'y change en une Sixte de Mi à Ut, ainsi des autres; ce qui se reconnoît dans la pratique sous le nom de *Renversement*, parce qu'il ne s'y agit, en effet, que du renversement de l'ordre de deux Sons, comme Ut Ré, & Ré Ut; de-là une Tierce devient Sixte, une Quinte devient Quarte, une Septième devient Seconde, ou celle-cy devient Septième, &c.

Du Renversement des Intervalles.

Ce Renversement des Intervalles qui est également applicable aux Accords diversément combinez, naît de l'Octave.

Que l'on prenne, par exemple, un Son moyen entre les deux Sons d'une Octave, & qu'on le compare reciproquement à chacun des Sons de cette Octave; s'il fait la Quinte d'un côté, comme Ut, Sol, il fera la Quarte de l'autre, comme Sol, Ut; ainsi des autres Intervalles à proportion.

2. NOUVEAU SYSTEME

Si l'*Octave* est presqu'un *Unisson*, & si la différence de la *Quarte* à la *Quinte* ne consiste que dans celle des deux Sons d'une *Octave*, dont le Grave fait la *Quinte* avec un Son moyen, & dont l'Aigu fait la *Quarte* avec ce même Son moyen; cela doit nous avertir que la *Quarte* a beaucoup de rapport à la *Quinte*: aussi doit-on remarquer dans ce Renversement des Intervalles, que tel Intervale qui est juste d'un côté, l'est également de l'autre: mais s'il est *Majeur*, ou *Superflu* d'un côté, il est *Mineur* ou *Diminué* de l'autre; parce que plus l'Intervale est grand d'un côté, plus il est petit de l'autre.

De l'effet
que produit
l'Octav. dans
les Accords

Ce Renversement des Intervalles n'altère aucunement le fond de l'Harmonie; de-là vient que l'*Octave* est excellente dans les Accords, d'autant qu'elle y redouble les Intervalles: par son secours, la *Quinte* fait encore la *Quarte*; la *Tierce* fait encore la *sixte*, &c. & si nous ne l'avons pas d'abord mise au nombre des Intervalles qui composent les Accords, ce n'a été que pour faire présumer qu'elle doit toujours y être sous-entendue; puisqu'elle est, pour ainsi dire, le même Son que celui dont elle fait l'*Octave*.

Préliminaires de Mathématique.

Nous n'avons encore parlé que des choses dont l'Oreille peut juger: mais à présent la Raison va nous conduire, en nous montrant une manière de marquer par des Nombres, l'exact rapport des Sons. Pour cet effet, nous serons obligés d'emprunter des Mathématiques quelques notions nécessaires.

Pour sçavoir quels Sons affectent le plus agréablement l'Oreille par leur union, il ne faut que les entendre; mais pour juger de leur exact rapport, il faut quelque chose de plus. Car l'Oreille dont le témoignage est toujours un sentiment confus & sans lumière, nous avertit bien qu'un Son est différent d'un autre, mais elle ne nous marque pas précisément de combien il en est différent: par conséquent le ministère de ce sens ne nous est pas suffisant ici; bien qu'il nous soit toujours nécessaire pour découvrir des faits d'expérience qui puissent nous servir de principes dans les raisonnemens que nous ferons sur ce sujet; mais pour juger de l'exact rapport d'un Son avec un autre, nous ne pouvons nous en rapporter qu'à la seule raison & au calcul.

Comment
l'exact rap-
port des Sons
peut nous é-
tre connu.

Comme nous n'avons d'idées que des Nombres & de l'étendue, ne pouvant mesurer les Sons par eux-mêmes, pour en connoître l'exact rapport; nous devons chercher un corps capable de les faire entendre, & en même temps capable d'une certaine étendue

duë qu'on puisse diviser ou ajouter à elle-même. Pour lors les différentes grandeurs ou longueurs de ce corps rendant à proportion des Sons différents, nous pourrons raisonner sur la différence de ces Sons, en conséquence des différentes longueurs du corps par lequel ils seront produits.

Le corps le plus propre à cet effet, est une corde de l'éton, tenduë de maniere qu'elle puisse rendre un Son.

Si nous divisons cette corde en plusieurs parties différentes, on peut juger qu'il en naîtra autant de Sons différents.

Cette corde étant maintenuë dans sa même longueur & dans sa même tension, conservera toujours le même Son. Or remarquant pour lors qu'étant divisée à tel ou tel point, il en resultera toujours tel ou tel autre Son différent du premier; il ne s'agira plus que de remarquer le point de cette division, d'où naît un certain Son dont la différence avec le premier sera reconnuë, pour pouvoir s'assurer que de telles & telles divisions, naissent tels & tels Sons différents les uns des autres.

Pour s'assurer ensuite de ces divisions, il n'y aura qu'à les marquer avec des nombres; de sorte qu'en appliquant d'abord l'unité à la corde entière, il n'y aura plus qu'à marquer sa moitié du nombre 2. son tiers du nombre 3. son quart du nombre 4. &c.

De cette maniere le rapport des longueurs, ou plutôt des divisions de la corde, sera reconnu dans celui des nombres qui marquent ces divisions; & celui des Sons rendus par les parties de la corde qui resultent de ses différentes divisions, y sera également reconnu.

Il faut bien prendre garde que nous ne voulons pas marquer le rapport d'un Son à un autre, en tant que ce Son est une modification de l'ame; car il ne faut pas s'imaginer que le sentiment dont nous sommes affectez (en entendant, par exemple, une *Quinte*,) puisse s'exprimer par ce rapport 2. à 3. mais ayant une fois reconnu ce rapport dans les différentes longueurs de deux cordes qui font entendre cette *Quinte*, ou pour m'exprimer en Physicien, ayant une fois reconnu ce rapport dans le nombre des vibrations qui convient à chacun des Sons de cette *Quinte*, nous devons regarder simplement ce rapport comme étant celui qu'ont entr'eux les corps par lesquels les Sons de cette *Quinte* sont produits.

Nous remarquerons en passant que le rapport des vibrations de deux Sons qui font entr'eux un certain Intervalle, s'exprime par les mêmes nombres qui marquent les divisions d'une corde, d'où resulte un pareil Intervalle.

Pour connoître ces rapports on a fait des observations sur les cordes, dont nous parlerons en temps & lieu.

Des
Rai.ons.

On appelle en general *Raison*, la comparaison d'un nombre à un autre.

Les nombres d'une *Raison* s'appellent *Termes*.

Le premier *Terme* s'appelle *Antecedent*, & le second *Consequent*.

Des
Rapports.

Il y a deux sortes de Comparaisons, qu'on distingue en *rapport Arithmetique*, & en *rapport Geometrique*.

Le rapport Arithmetique consiste dans la comparaison d'un nombre avec un autre, pour en connoître la difference ou l'excès.

Le rapport Geometrique consiste dans la comparaison d'un nombre avec un autre, pour voir combien de fois le plus petit est contenu dans le plus grand; ce qui s'appelle encore simplement *Raison*. Ainsi quand nous parlerons des *Raisons*, nous entendrons toujours le rapport Geometrique.

De l'égalité
des Raisons

Pour juger de l'égalité des *Raisons*, il faut seulement remarquer combien de fois l'*Antecedent* est contenu dans le *Consequent*; par exemple, dans chacune de ces *Raisons*, 1. 2. : 3. 6. : 5. 10. : 27. 54. : &c. l'*Antecedent* est contenu deux fois dans le *Consequent*, donc il y a par tout égalité de *Raisons*: c'est à quoy il faut bien prendre garde, parce que nous serons presque toujours obligez de porter une *Raison* à de plus grands nombres que ceux avec lesquels nous l'exposons d'abord, & qu'on appelle pour lors les nombres simples, ou les moindres termes de la *Raison* donnée.

De la redu-
ction d'une
Raison à ses
moindres ter-
mes.

Lorsqu'une *Raison* est exprimée par de grands nombres, dont on ne peut facilement connoître le rapport, il n'y a qu'à les diviser par un même diviseur, & ce diviseur ne pourra jamais être icy que 2. 3. ou 5. nous en verrons la raison dans la suite.

Non seulement chaque terme d'une *Raison*, doit être divisé par un même diviseur; mais il faut encore (en fait de Musique) que ce soit sans aucune fraction de part & d'autre; & si 2. ne peut les diviser exactement, on prend pour lors 3. ou 5. ou bien quand l'un des trois diviseurs a divisé chacun des deux termes à un certain point, on essaye si l'un de ceux qu'on n'y a pas employé ne pourroit encore les diviser; sinon la *Raison* se trouvera pour lors reduite à ses moindres termes.

Des
Proportions

Proportion n'est autre chose que l'égalité de deux rapports; il y a par consequent deux sortes de *Proportions*, puisqu'il y a deux sortes de rapports.

Le premier & le quatrième termes de ces deux rapports, s'appellent *Extrêmes*; & ceux du milieu, *Moyens*.

Lorsque les termes Moyens sont égaux, comme par exemple, dans ces deux rapports 1. 3. : 3. 5. ce qu'on peut simplement exprimer par trois nombres, ainsi 1. 3. 5. la *Proportion* s'appelle *Consonnée*; & si elle s'étend à plus de trois termes, on l'appelle en ce cas, *Progression*.

S'il y a deux sortes de Rapports & de Proportions, il y a également deux sortes de Progressions, l'une Arithmétique, l'autre Géométrique. Or il ne s'agit que de se mettre au fait de ces Progressions, pour bien entendre tout ce Système.

La Progression Arithmétique est une suite de termes qui ont tous la même différence, comme la suite naturelle des nombres, & celle des nombres impairs, &c. Progression
Arithmétique.

La Progression Géométrique est une suite de termes qui ont tous le même quotient, comme celles-cy 1. 2. 4. 8. 16. 32. &c. 1. 3. 9. 27. 81. &c. ou 1. 5. 25. 125. 625. &c. Progression
Géométrique.

Pour faire à présent l'application de ces définitions Mathématiques à notre sujet, nous supposons d'abord que les nombres marquent la division d'une corde en parties égales; par exemple, que 2. marque la division de cette corde par sa moitié, ou bien en deux parties égales; que 3. marque la division en trois parties égales, ainsi des autres; de sorte qu'ils se succéderont pour lors dans leur ordre naturel, en marquant chacun la division de la corde en autant de parties égales qu'ils contiendront d'unités.

Le premier terme de chaque Raison ou de chaque Progression y désignera toujours le Son le plus grave; par conséquent ce premier terme étant toujours exprimé par un nombre plus petit que les autres, plus les nombres suivants seront grands, plus les Sons qu'ils désigneront seront aigus.

Il est facile à présent de juger que les nombres qui marquent les divisions d'une corde, sont en progression Arithmétique, qui est celle des nombres naturels, 1. 2. 3. 4. 5. 6. &c.

On remarquera pour lors qu'une corde divisée par les six premiers nombres, où l'unité représente cette corde entière, fait entendre toutes les Consonances, chacune dans son ordre de perfection; comme on le verra dans le second Chapitre.

Toutes ces Consonances entendues ensemble forment l'*Accord parfait* dans son premier ordre de perfection, conformément à ce que nous en éprouvons par l'expérience.

L'expérience nous apprend encore que cette Progression naturelle ne peut excéder le nombre 6. dans les divisions de la corde ou dans le nombre des vibrations qu'ils marquent, sans que l'oreille

n'en soit blessée ; ce qui se confirme par un fait d'expérience que nous proposons pour principe au Chapitre premier, & par les conséquences que nous en déduisons ensuite.

Le Carré de chacun de ces six premiers nombres, c'est-à-dire, chacun d'eux multiplié par luy-même, donne les raisons des Dissonances les plus usitées.

E X E M P L E.

P R O G R E S S I O N N A T U R E L L E.

1. Ut.

2. Ut.

3. Sol.

4. Ut.

5. Mi.

6. Sol.

Tierce majeure.

Tierce mineure.

Quarte.

Quinte.

Octave.

P R O G R E S S I O N D E S Q U A R R E Z.

1. Ut.

4. Ut.

9. Ré.

16. Ut.

25. Sol.

36. Ré.

Double Octave.

Neuvième, ou Seconde doublée.

Septième.

Quinte Supérieure.

Quinte fautive, ou diminuée.

On voit icy que 36. est le carré de 6, que 25. l'est de 5. &c.

Les Dissonances ne commencent que de 4. à 9.

Après avoir remarqué que l'Octave est comme 1. à 2., la Quinte comme 2. à 3. &c. On peut voir qu'il y a une Douzième, c'est à dire, une double Quinte d'1. à 3., de même que dans la progression des Quarrez il y a une double Octave d'1. à 4. : ainsi du reste à proportion.

On doit juger par cet exemple, qu'en faisant resonner une corde & sa moitié, on entendra les deux Sons de l'*Octave*; de même qu'en faisant resonner sa moitié & son tiers, on entendra les deux Sons de la *Quinte*; ainsi de tous les autres Intervalles marquez d'un nombre à un autre.

On trouvera dans cet Exemple le renversement dont nous avons parlé, en y prenant un nombre moyen entre les deux qui marquent l'*Octave*: & au défaut de deux nombres qui marquent cette *Octave*, il n'y a qu'à en supposer un: par exemple, en supposant 8 pour *Octave* de 4. on verra que la *Tierce majeure* $\left\{ \begin{smallmatrix} \text{Ut.} & \text{Mi.} \\ 4. & 5. \end{smallmatrix} \right\}$ donne la *Sixte mineure* $\left\{ \begin{smallmatrix} \text{Mi.} & \text{Ut.} \\ 5. & 8. \end{smallmatrix} \right\}$ De même qu'en supposant 10. pour *Octave* de 5. on verra que la *Tierce mineure* $\left\{ \begin{smallmatrix} \text{Mi.} & \text{Sol.} \\ 5. & 6. \end{smallmatrix} \right\}$ donne la *Sixte Majeure* $\left\{ \begin{smallmatrix} \text{Sol.} & \text{Mi.} \\ 6. & 10. \end{smallmatrix} \right\}$ selon ce qui paroît déjà dans l'exemple de 3. à 5. car 3. 5. 6. 10: ainsi du reste à proportion.

Le Renversement en question a beaucoup de rapport à la regle *invertendo*, dont on se sert dans la Comparaison de deux termes, & qui consiste simplement à mettre le Consequent à la place de l'Antecedent, & celui-cy à la place de l'autre; toute la difference qu'il y a, c'est qu'il faut doubler icy l'Antecedent, lorsqu'on le met à la place du Consequent; ou diviser celui-cy par sa moitié, comme on le voit dans ces deux raisons renversées l'une de l'autre, 2. 3. & 3. 4. ou bien 3. 4. & 2. 3.

On jugera par cette dernière regle que la *Neuvième* $\left\{ \begin{smallmatrix} \text{Ut.} & \text{Ré.} \\ 4. & 9. \end{smallmatrix} \right\}$ ne peut se renverser, puisqu'elle excède l'étendue de l'*Octave* 4. & mais on doit la regarder simplement icy comme Replique d'une *Seconde* 8. 9. qui pour lors se renversera, sans perdre néanmoins l'idée qu'on doit en avoir, supposé qu'il fallut l'employer comme *Neuvième*

Il faut remarquer à présent que dans cette progression Arithmétique 1. 2. 3. 4. 5. 6.; 1. ou 2. 3. & 5. n'ont d'autres diviseurs que l'unité, d'où on les appelle *Nombres premiers*, pour les distinguer de leurs multiples 4. 6. &c. Mais sans nous arrêter à cette distinction, la seule idée qu'on doit avoir de l'*Octave* suffit pour faire comprendre que les nombres 4. & 6. ne marquent rien de nouveau, puisqu'ils ne marquent que les *Octaves* d'1. ou 2. & de 3. ainsi l'*Accord parfait* qu'exposent les six premiers nombres, subsiste également dans 1. ou 2. 3. & 5. dont les *Octaves* 4. & 6. ne font que repliquer ce qui y subsiste déjà sans elles, excepté néanmoins que de ces *Octaves* naissent les Intervalles & les Accords renversés, c'est-à-dire, différemment combinez.

Des nombres premiers.

Nous disons 1. ou 2. parce que ces deux nombres qui sont à l'Octave l'un de l'autre, ne font icy aucune difference.

Cette dernière remarque, jointe à celle où nous avons dit que la Progression naturelle ne pouvoit excéder le nombre 6. prouve qu'on ne peut employer pour diviseur que l'un de ces trois nombres 2. 3. ou 5. Voyez, page 10.

Progressions
Geometri-
ques.

Ces trois nombres 1. 3. 5. composent une proportion continuë Arithmetique; & les differents rapports qu'on peut y remarquer entre le premier terme & l'un des deux autres, en y joignant encore 2. (car nous disons toujours 1. ou 2.) nous fourniront autant de Progressions differentes, qui seront necessaires à nôtre sujet.

La Progression double 1. 2. 4. 8. 16. 32. &c. donne les *Octaves* ou les *Repliques*.

La Progression triple 1. 3. 9. 27. 81. &c. & la quintuple 1. 5. 25. 125. &c. servent à la generation des *Quintes* & des *Tierces*; car on a dû remarquer dans l'Exemple de la page 12. que la Raison $\left\{ \begin{array}{l} \text{Ut. Sol.} \\ 1. \quad 3. \end{array} \right\}$ donne la *Douzième*, c'est-à-dire, la Replique de la *Quinte*, & que la Raison $\left\{ \begin{array}{l} \text{Ut. Mi.} \\ 3. \quad 5. \end{array} \right\}$ donne la *Dix-septième*, c'est-à-dire, la Replique de la *Tierce*; comme on en peut juger encore par le nom des Sens ou Notes.

Proportion
Harmonique.

De-là naissent tous les Intervalles possibles dans la Musique, en profitant pour lors de la Progression double, par le moyen de laquelle on approche un nombre d'un autre autant qu'il se peut, & autant qu'on en a besoin; Par exemple, la raison d'1. à 5. peut se porter à celle de 4. à 5. en approchant 1. de 5. par la Progression double 1. 2. 4. ainsi du reste; & de cette sorte on trouve l'Intervale simple qu'on cherche; car l'Intervale 1. 5. est composé d'une double Replique.

Dans cette proportion continuë Arithmetique 1. 3. 5. se trouve celle qu'on nomme *Harmonique*: En un mot, cette proportion peut être appelée en même temps Arithmetique & Harmonique; non pas selon l'idée qu'en ont les Mathematiciens, mais conformément à celle qu'on doit avoir d'une proportion d'où l'on tire le plus parfait de tous les Accords; cet Accord étant d'ailleurs le même que celui qu'on reconnoit dans ces trois nombres 15. 5. 3. dont la proportion est appelée Harmonique.

Au reste, ces deux proportions 1. 3. 5., & 15. 5. 3. ne different entr'elles que dans la maniere de s'en servir: car en suivant sur une Corde les operations qui leur sont particulieres, il en resultera le même effet.

Lorsque nous proposons la proportion arithmetique 1. 3. 5. pour Harmonique, c'est en y supposant que l'unité represente une

Corde entiere , dont les autres nombres marquent la division : Au lieu que dans la proportion 15. 5. 3. reconuë pour Harmonique , on suppose que l'unité est toujours une partie aliquote, à laquelle doit répondre une certaine longueur de corde , pour servir de mesure commune , c'est-à-dire , pour être ajoutée à elle-même autant de fois que les nombres de cette dernière proportion contiennent d'unités.

Pour voir à présent ce qui resultera de ces deux différentes proportions sur une Corde , conformément aux opérations qui leur sont particulieres ; Commençons par la proportion dite Harmonique , en y prenant le pied pour commune mesure , & en y supposant une Corde de 15. pieds de long : pour lors , de ces trois nombres 15. 5. 3. , 15. marquera 15. pieds , & représentera par conséquent la Corde entiere. 5. marquera qu'il en faut prendre cinq pieds à part ; & 3. marquera qu'il en faut prendre 3. pieds à part : Or 5. donne le tier de 15. & 3. en donne la cinquième partie , comme on le voit tout d'un coup dans cette proportion arithmétique 1. 3. 5. , où 1. représente la Corde entiere, pendant que 3. en marque le tier , & 5. la cinquième partie : ainsi ce qu'on trouve d'un côté , on le trouve également de l'autre.

Chacune de ces proportions étant appliquée à son objet particulier , prouve qu'aucun Intervale ne peut être composé Harmoniquement de deux Intervalles égaux , ou ce qui est la même chose , qu'aucun Intervale ne peut être divisé Harmoniquement en deux Intervalles égaux : c'est d'ailleurs un principe dont tous les Auteurs en Musique Théorique conviennent : Cependant il n'y en a pas un qui ne s'en soit écarté dans la division du *Ton* en plusieurs *Comma* : ils l'ont tous divisé en *Comma* égaux : aussi n'ont-ils pu y réussir que par un calcul de longue haleine , qui laisse après luy une fraction presqu'indéterminable. *Voyez sur ce sujet le second Livre des Différences du P. Mersenne , page 125.*

Division des Intervalles.

Nôtre Système fera voir la maniere dont tous les Intervalles doivent être divisés , sur tout à l'égard du *Ton* en plusieurs *Comma* , ce que nous pouvons nous dispenser de rapporter à présent.

Le *Comma* est un petit Intervale reconnu généralement sous la raison de 80. à 81. bien qu'en suivant les progressions proposées on en trouve un plus petit de 2025. à 2048. c'est-à-dire , à peu près de 63. $\frac{1}{4}$ à 64. & un plus grand qu'on dit être le *Comma* de Pythagore , de 524288. à 531441. , c'est à-dire à peu près de 64. à 65.

Du Comma.

Ces différents *Comma* ont été cités par plusieurs Auteurs sans distinction : celui de 80. à 81. y a seulement eu la préférence , sur-tout , lorsqu'on a voulu chercher la raison du Temperament

qu'il faut observer dans la partition des Instruments: mais faute d'avoir bien connu l'origine de ce *Comma*, on n'en a pas tiré tous les avantages qu'on auroit pû pour le Temperement en question; ainsi nous croyons devoir exposer icy cette origine, pour prévenir le Lecteur sur les consequences que nous en tirerons dans la suite de ce Traité.

L'origine du
Comma & du
Temperem-
ment.

Par la progression triple qui donne les *Quintes*, nous aurons { Ut. Sol. Ré La. Mi. } & par la progression quintuple qui donne les *Tierces*, nous aurons { Ut. Mi. } où l'on trouve pour lors deux *Mi*, l'un à 81. comme *Quinte* de *La*, & l'autre à 5. comme *Tierce* d'*Ut*, dont il faut connoître la difference; ce qui sera facile par le moyen de la progression double pour approcher 5. de 81. ainsi 5. 10. 20. 40. 80. & de-là nous aurons ces deux *Mi* en difference de 80. à 81. dont la raison est celle du *Comma* que nous cherchons, & où l'on voit que le premier *Mi* surpasse l'autre de cette difference. Or si l'on veut pour lors que le même *Mi* serve en même temps de *Tierce* à *Ut*, & de *Quinte* à *La*, comme cela se pratique sur tous les Instruments; On voit la necessité qu'il y a de le temperer d'une certaine façon, ce qui suffit à present pour juger à-peu-près du reste.

Ce qu'on remarque ici à la quatrième *Quinte*, dont le son aigu surpasse d'un *Comma* celui qui fait la *Tierce* du premier Son donné de part & d'autre, se trouve toujours de quatre en quatre *Quintes*: de sorte que plus le nombre des Sons augmente, plus il s'en trouve qui different entr'eux d'un ou même de plusieurs *Comma*, ce qui nous obligera de joindre une certaine lettre à la droite, & un peu au-dessus du nom des Sons qui en surpasseront ainsi d'autres du même nom d'un ou de plusieurs *Comma*, pour les faire distinguer.

Signes qui
marquent
l'excès d'un
ou de plu-
sieurs Com-
ma,

[A] marquera l'excès d'un *Comma*, ainsi *Mi.^a* [b] marquera l'excès de deux *Comma*, ainsi *Si[✳]*.^b; enfin chaque lettre marquera dans son ordre de succession le nombre de ces *Comma*; si bien que [g] par exemple, qui est la septième lettre, marquera l'excès de sept *Comma*, ainsi du reste.

Il ne nous est pas possible, dès que nous voulons nous conformer à la pratique, de changer le nom d'un Son reconnu pour faire un certain Intervale avec un autre: par exemple, nous ne pouvons appeller que *Mi* celui qui fait la *Tierce* d'*Ut* & la *Quinte* de *La*, ainsi des autres. C'est donc pourquoy nous n'avons pas jugé d'autres moyens plus propres à les faire distinguer que la lettre que nous y joignons.

Comme les progressions proposées suffisent pour l'intelligence de nôtre Système, nous avons passé legerement sur tout le reste, pour abreger.

Nous

Nous tirerons de ces progressions non seulement toutes les raisons Harmoniques, citées par différents Auteurs, mais encore plusieurs autres qui leur ont échappé, ou qu'ils ont crû inutiles.

CHAPITRE PREMIER.

Faits d'Experience qui servent de principe à ce Système.

UNE seule Corde fait résonner toutes les consonances, entre lesquelles on distingue principalement la *Deuxième* & la *Dix-septième majeure* *; comme toute personne capable de discerner ces Consonances pourra s'en assurer, en pinçant l'une des plus basses Cordes d'un Clavecin, ou en raclant la plus grosse Corde d'un *Violoncello*. Ainsi nous croyons pouvoir proposer cette Experience comme un fait qui nous servira de principe pour établir toutes nos Consequences.

On distinguera les mêmes Consonances sur l'Orgue dans un des gros Tuyaux de *Bourdon*; & en soufflant même dans l'un de ces Tuyaux, on y entendra au moins la *Deuxième* presque aussi distinctement que le Son dominant.

Ces mêmes Consonances se distinguent encore dans les Tymbales, dans le Son le plus grave d'une Trompette, dans les Cloches, &c. pourvû qu'on dône pour lors toute son attention aux ondulations qui forment une espece de murmure dans l'Air, immédiatement après le Son dominant de l'Instrument propre à cet effet, sans s'occuper pour lors de ce Son dominant, ny sans y être distrait par aucun bruit étranger; mais en imaginant en soi-même la *Quinte* ou la *Tierce majeure* de ce Son dominant, pour disposer l'oreille à sentir ces Consonances dans leurs *Unissons* ou dans leurs *Octaves*, dont l'Air retentira; ce qui est plus facile à distinguer dans les Cloches, parce que le Son en est plus éclatant, supposé d'ailleurs qu'il soit net & distinctement déterminé. Au reste, si l'on n'y entend d'abord que la *Quinte* ou la *Tierce majeure*, il n'y aura qu'à imaginer ensuite la Consonance qu'on n'aura pas entendue, bien tôt elle viendra frapper le timpan de l'oreille, & bien tôt après ces deux Consonances le frapperont également ensemble.

Nous dirons plus, ces mêmes Consonances se distinguent dans l'un des Sons graves de la voix naturelle: mais il faut, pour cet effet, se trouver dans un lieu calme, avoir une voix de *Basse*, filer un de ces Sons graves avec toute la netteté possible, & l'ensfer insensiblement; pour lors la *Deuxième* & la *Dix-septième majeure* de ce Son grave viendront frapper l'oreille de l'Auditeur attentif,

* Le P. Mer-
senne, Liv.
4. des In-
strumens.
pag. 209.
M. Sauveur,
memoires de
l'Academie
Royale des
Sciences, an.
1701. Systè-
me general
des interval-
les. &c pag.
292. & 333.

& qui pour le mieux distinguer, fera en sorte de se distraire de ce Son grave. La préoccupation où nous tient naturellement le Son donné, dont la résonnance domine extrêmement sur celle des petits Sons qui l'accompagnent; & d'ailleurs, la grande union qui se trouve dans le tout ensemble, empêchent souvent d'y distinguer les Consonances en question: mais cela ne prouve pas qu'on ne puisse les y distinguer, quand on y donne toute l'attention nécessaire, & quand on a d'ailleurs l'oreille assez fine pour en juger.

Les personnes qui voudroient traiter ceci de préjugé, pourront s'appercevoir, en attendant qu'elles soient revenuees du leur, qu'une seule Touche de l'Orgue, par le moyen de laquelle on fait résonner en même temps toutes les Consonances, semble néanmoins ne fournir à l'oreille qu'un seul Son, qui est toujours le plus grave & le plus dominant. Or s'il est possible de cacher ainsi l'art par l'art, que ne doit-on pas présumer des effets naturels que ce double art représente? D'ailleurs dès qu'un pareil effet est sensible dans un corps sonore, on ne peut se dispenser de l'attribuer à tous les corps sonores, avec cette seule différence que l'effet peut être plus sensible dans un corps que dans un autre.

Au reste, tel qui se méfiera de ses oreilles, pourra s'en rapporter encore à ses yeux. Car si, par exemple, on prend sur un *Violoncello* trois Cordes, dont l'une soit à la *Douzième* ou à la *Quinte*, & l'autre à la *Dix-septième majeure* ou à la *Tierce majeure* au-dessus de la plus grave, en raclant celle-cy avec vigueur, on verra frémir les deux autres; on les entendra peut-être même résonner, sur-tout en les effleurant avec l'ongle; car elles le frôleront pour lors assez pour qu'elles puissent résonner.

Comme la *Douzième* & la *Dix-septième majeure* ne sont que des repliques de la *Quinte* & de la *Tierce majeure*; & comme d'ailleurs l'effet dont nous venons de parler leur est également propre à toutes, nous les citerons indifféremment en pareil cas.

Plus le rapport des Sons approche de l'égalité, moins l'oreille les distingue dans un seul Son, & mieux on apperçoit le frémissement des Cordes qui les font entendre; d'où il arrive que si l'on n'entend pas l'*Unisson*, ni même l'*Octave* dans une seule Corde, on les voit au contraire frémir plus distinctement que les Consonances en question. Ainsi, ce qu'on perd d'un côté, on le recouvre de l'autre. Les oreilles fines & attentives pourront néanmoins distinguer quelquefois l'*Octave* dans la résonnance d'une seule Corde.

Remarquons en passant que ce frémissement des Cordes vient d'un rapport d'égalité, puisqu'on ne voit frémir que les Cordes

accordées à l'*Unisson* ou à l'*Octave* des Sons que fait entendre une seule Corde.

Nous confondons icy le rapport de l'*Octave* avec celui de l'*Unisson*; parce que c'est, pour ainsi dire, le même Son; dont on peut tirer une nouvelle preuve dans le frémissement des Cordes, où l'*Octave* frémit presque également, soit qu'elle se trouve à l'aigu, soit qu'elle se trouve au grave de la Corde raclée: au lieu que les Consonances en question ne frémissent qu'à l'aigu de la Corde raclée.

Toutes les Cordes qui ne seront point accordées au Ton des Consonances que nous venons d'énoncer, ne frémiront jamais; fussent-elles les plus proches de celles qu'on racle pour lors: & si par hazard on en voyoit frémir quelques-unes, entre que leur frémissement seroit beaucoup moins distinct que celui des autres Cordes accordées au Ton des Consonances, c'est que cela pourroit naître simplement du frémissement total du corps de l'Instrument, dont il est facile de s'apercevoir en le touchant, pendant qu'on racle avec vigueur une de ses plus grosses Cordes.

Puisqu'on ne voit frémir distinctement que les Cordes accordées à l'*Unisson* ou à l'*Octave* des différents Sons que fait entendre une seule Corde; ce frémissement est une preuve évidente de la parfaite justesse des Consonances qui en résultent. Or nous avons encore à remarquer que la *Quinte* un peu diminuée de sa justesse, frémit toujours; au lieu que l'*Unisson*, l'*Octave*, ni la *Tierce majeure* ne frémissent plus, si peu qu'on les altere: d'où nous devons conclure que cette petite diminution de la *Quinte* ne peut absolument déplaire à l'oreille; comme l'Expérience le prouve d'ailleurs dans la *partition* * des Orgues & des Clavecins:

Cette dernière remarque est de conséquence pour la suite.

On doit choisir pour ces sortes d'Expériences, de bons Instruments montez de bonnes Cordes.

Pour tirer tous les avantages possibles de ces Expériences par le secours des Nombres, il faut d'abord s'assurer d'une corde de Clavecin qui fasse entendre distinctement les Consonances proposées, puis ayant sur un Instrument à part * une corde de léton accordée à l'*Unisson* de celle du Clavecin; on la divisera en trois parties égales, dont on coupera l'une des parties avec un chevalet à l'un des bouts de la corde; puis on la divisera encore en cinq parties égales, dont on coupera de même l'une des parties à l'autre bout de la Corde. Cela étant fait, on remarquera que le tiers de cette Corde rendra l'*Unisson* de la *Douzième* entendue dans la Corde du Clavecin, & que la *cinquième* partie rendra d'un autre

* Ce mot signifie la manière d'accorder.

* Cet Instrument s'appelle *Mono-chorde*; & nous supposons qu'on en fait l'usage.

côté l'*Unisson* de la *Dix-septième majeure* entenduë dans la Corde du Clavecin: si bien qu'en marquant pour lors la Corde entiere, avec l'unité, son tiers avec le nombre 3. & sa cinquième partie avec le nombre 5. nous aurons les nombres 1. 3. 5. sur lesquels nous allons établir tout ce Systême.

CHAPITRE DEUXIEME.

Attributs des Consonances.

Nous appellerons *Son Fondamental*, celui qui est le plus grave & qui domine dans la Corde unique marquée avec l'unité. Il suffit d'entendre la *Douzième* & la *Dix-septième majeure* dans la Corde unique, pour juger que toutes les Consonances y sont renfermées, puisque celles qu'on n'y distingue pas, naissent des *Octaves* qui sont presqu'insensibles, comme nous venons de le remarquer dans le Chapitre précédent.

1. donne les *Octaves* 2. 4. 8., & 3. donne l'*Octave* 6. &c. d'où nous aurons 1. 2. 3. 4. 5, 6. 8., & de-là toutes les Consonances* qui subsistent fondamentalement dans ces trois nombres 1. 3. 5. c'est-à-dire, dans les Consonances reconnues par ces trois nombres.

* V. l'Exemple de la Progression Arithmétique dans les Préliminaires, page 12.

Nous ajoutons 8. à la progression arithmétique 1. 2. 3. 4. 5. 6. de même qu'on y peut ajouter tout autre nombre double de l'un de ceux qui la composent; puisque ces nombres doubles des premiers, ne marquent autre chose que leurs *Octaves* qu'on peut toujours y sous-entendre: & de ces nombres doubles des premiers, naissent souvent de nouveaux Intervalles; comme par exemple, l'Intervale de la *Tierce majeure* entre 4. & 5. doit nous en donner un autre qui en soit renversé, & cela en doublant 4. ainsi 5. 8. d'où nous aurons en effet la raison de la *sixte mineure* que nous n'avons pas citée dans l'Exemple des Préliminaires auquel nous venons de renvoyer, tant parce que nous ne voulions mettre d'abord sous les yeux que la progression naturelle des Nombres, que parce que leurs *Octaves* en font une suite nécessaire, dont nous ne voulions pas occuper le Lecteur en cet endroit.

Il est facile à present de juger que la *Quinte* & la *Tierce majeure* reconnues dans ces trois nombres 1. 3. 5. sont les premières de toutes les Consonances; d'où nous les appellerons *premieres* & *directes*, en ce qu'elles se rapportent directement au Son fondamental, 1.

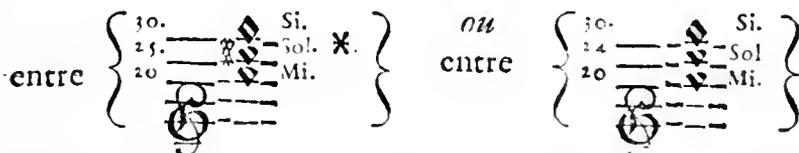
De ces deux Consonances directes, la *Quinte* doit être regardée comme la plus parfaite, soit qu'on en juge sur les expériences proposées, où la *Quinte* s'entendra moins que la *Tierce*, pendant que son frémissement y sera le plus distinct; soit qu'on en juge par les Accords, où la *Tierce* qui est subordonnée à la *Quinte*, doit être majeure d'un côté, & mineure de l'autre, pour composer cette *Quinte**; soit qu'on en juge enfin sur la simplicité des rapports, où celui d'1. à 3. est plus simple que celui d'1. à 5. car comme dit Descartes*, Les objets, pour plaire, doivent être disposez de telle façon, qu'ils ne paroissent pas confus aux sens qui ne doivent pas travailler pour les connoître & distinguer, &c. il est dit plus bas, Ces objets sont plus aisément apperçus, lorsque leurs parties sont moins différentes entr'elles.

* V. encore l'Exemple des Préliminaires, pag. 12.

* Abregé de la Musique traduite en François, pag. 54.

Quoyque nous n'entendions que la *Tierce majeure* dans la Corde unique (laissant à part l'*Octave* & la *Quinte*) la *Mineure* y subsiste néanmoins dans une nouvelle comparaison qu'on doit faire entre cette *Tierce majeure* & la *Quinte*, d'où nous pourrons appeler encore première & directe cette troisième Consonance; non qu'elle se rapporte directement au Son fondamental 1. mais parce qu'elle peut s'y rapporter dans une nouvelle combinaison de l'Accord que fait entendre la Corde où regne ce Son fondamental.

Si nous prenons, par exemple, le Son fondamental à 20 (car il est libre de le représenter par quelque nombre que ce soit) en l'appellant pour lors *Mi*, nous aurons son Accord parfait



dont toute la différence consiste en ce que la *Tierce majeure* est directe d'un côté, & que la *mineure* l'est de l'autre; pendant que le même Son fondamental 20. & que la *Quinte* {^{Mi. Si}/_{20. 30.}} subsistent de chaque côté.

Puisque la *Quinte* est la plus parfaite de toutes les Consonances, (sans parler de l'*Octave*), & puisqu'elle peut être composée de la *Tierce majeure* & de la *mineure*; l'ordre de ces *Tierces* doit y être indifférent: du moins c'est ainsi que l'oreille en décide, & il n'est pas besoin d'en apporter d'autres preuves.

Du renversement de ces trois Consonances premières & directes, nous aurons la *Quarte*, la *Sixte mineure* & la *majeure*; * d'où celles-cy seront appellées *indirectes* ou *renversées*.

* V. l'Exemple des Préliminaires, page 13.

La *Sixte mineure* ne se trouve pas dans l'Exemple des Préliminaires auquel nous renvoyons ; mais il est facile de l'y supposer, en y cherchant l'Intervale renversé de la *Tierce majeure*, dont la raison $\left\{ \begin{matrix} \text{Ut.} \\ 4 \end{matrix} \begin{matrix} \text{Mi.} \\ 5 \end{matrix} \right\}$ donnera celle de la *Sixte mineure* $\left\{ \begin{matrix} \text{Mi.} \\ 5 \end{matrix} \begin{matrix} \text{Ut.} \\ 8 \end{matrix} \right\}$

Les Intervalles renversés conservent les mêmes attributs que les directs, excepté qu'ils ne peuvent servir à la composition des Accords fondamentaux, c'est-à-dire, des Accords pareils à celui que fait résonner une corde unique ; mais ils y produisent en même temps cette variété de Combinaisons que nous y avons remarquée. Au reste la *Quinte* étant réputée juste & parfaite, en ce qu'elle ne souffre aucune variation, la *Quarte*, qui en est renversée, doit avoir les mêmes attributs, & les *Tierces* étant au contraire réputées imparfaites, en ce qu'elles sont sujettes à la variation du *majeur* au *mineur*, les *Sixtes* qui en sont renversées, doivent avoir les mêmes attributs.

Toutes ces Consonances ont encore d'autres attributs ; mais pour s'en bien instruire, il faut les suivre dans leur ordre de génération, conformément aux divisions de la corde, déterminées par la progression naturelle des nombres.

D'abord le Son fondamental 1. engendre son *Octave* 2. comme pour luy servir d'un second terme, qui marque avec luy les bornes des Intervalles & des Accords.

Cette *Octave* qu'on a presque autant de peine à distinguer du Son fondamental dans une corde unique, que l'*Unisson* même, pendant que son frémissement égale presque celui de l'*Unisson*, & qu'il se fait remarquer au Grave comme à l'Aigu ; cette *Octave*, dis-je, doit nous représenter le Son fondamental par tout où elle paroît, en conséquence de son étroite liaison avec ce Son fondamental.

Si l'on réunit cette *Octave* au Son fondamental, elle le fait dominer plus sensiblement sur les autres Sons, & sert pour lors comme de complément aux Accords, dont elle multiplie les Intervalles, selon notre remarque des Préliminaires. Page 8.

Ce Son fondamental 1. 2. ou 4. engendre ensuite sa *Quinte* à 3. & sa *Tierce majeure* à 5. d'où l'on tire la composition des Accords ; leur genre & leur progrès.

Nous citons le Son fondamental à 1. à 2. & à 4. pour faire remarquer qu'il se repose, pour ainsi dire, sur son *Octave* à chaque génération : de sa première *Octave* 2. il passe à sa *Quinte* 3. & de-là à sa seconde *Octave* 4. pour arriver à sa *Tierce* 5. ce qui doit nous faire regarder la *Quinte* 2. 3. & la *Tierce* 4. 5. égales à la *Douzième* 1. 3. & à la *Dix-septième* 1. 5. sans y considérer pour lors la différence des *Octaves* ou des *Repliques*.

Ces nouvelles reflexions jointes aux experiences proposées, doivent achever de nous confirmer que la *Quinte* & les *Tierces* composent tous les Accords; que la *Quinte* en est le principal objet, & que les *Tierces* en sont les moindres degrez.

La *Quinte* est le principal objet des Accords, puisqu'elle est la premiere qui se presente après l'*Octave*, puisqu'elle est plus parfaite que la *Tierce*, & puisque c'est pour la composer, que la *Tierce majeure* & la *mineure* doivent s'unir ensemble, & les *Tierces* sont les moindres degrez des Accords, non seulement parce qu'elles doivent s'unir ensemble pour composer la *Quinte*, mais encore parce qu'on ne peut reduire en de moindres degrez les Intervalles qui resultent de l'Accord entendu dans une corde unique.

Quant au genre des Accords, il dépend de celuy des *Tierces*; * * Chap. 5.
qui plus est, chacune de ces *Tierces* a un progrès particulier attaché à son genre *; mais il faut sçavoir auparavant d'où dépend ce progrès. * Chap. 18.

Si la Proportion continuë Arithmetique 1. 3. 5. que nous devons en même temps appeller Harmonique, donne le plus parfait de tous les Accords; cette Proportion continuë Geometrique 1. 3. 9. donne de son côté le plus parfait progrès des Sons & des Accords, reconnu dans la pratique sous le nom de *Modulation*.

Comme ce n'est point icy le lieu de parler de la *Modulation*, nous en remettrons l'examen aux Chap. 4. 5. & 6. où l'on voit que le progrès naturel à la *Tierce majeure* est de monter, & que celuy de la *Tierce mineure* est de descendre; bien que nous ne le faisons remarquer qu'au Chapitre 18. où nous en avons principalement besoin, pour établir le progrès obligé des Dissonances.

Pour achever de se convaincre sur la priorité & preference que nous donnons à la *Quinte*, soit dans les Accords, soit dans leur progrès, il n'y a qu'à remarquer que ses termes (1. 3.) sont les seuls exposans des Proportions proposées.

La Proportion Arithmetique se détermine icy sur la difference d'1. à 3. & la Geometrique s'y détermine sur le rapport d'1. à 3. si bien que la difference d'1. à 3. détermine celle de 3. à 5. & le rapport d'1. à 3. détermine celuy de 3 à 9. ainsi 1. 3. 5. pour les Accords, & 1. 3. 9. pour leur progrès.

Remarquons donc bien que les Accords & leur progrès n'ont icy d'autre fondement que la *Quinte* reconnüe pour la premiere & pour la plus parfaite de toutes les Consonances; car c'est sur ce principe que roule toute la suite de ce Système.



CHAPITRE TROISIEME.

De la generation des Accords & de tous les Intervalles.

LA même propriété qu'on remarque dans une corde qui fait résonner la *Quinte* & la *Tierce*, doit être réputée dans toutes les cordes; & de quelque nombre que ces cordes soient marquées, cela doit être indifférent, pourvû que leurs *Quintes* & leurs *Tierces* y soient marquées avec des nombres proportionnels; par exemple, Si nous marquons un Son fondamental du nombre 3. son Accord seroit pour lors désigné par ces nombres 3. 9. 15. lesquels étant en même proportion que 1. 3. 5. désigneront par conséquent un même Accord, ainsi du reste.

Pour pouvoir reconnoître les Sons relatifs au Son fondamental que nous appellerons *Ut*, nous écrivons leurs noms au-dessus ou à côté des nombres, conformément à l'Intervale déterminé par ces nombres, & conformément à l'ordre de la *Gamme* des Préliminaires.

On verra, par ce moyen, que de même que la *Quinte* d' $\left\{ \begin{matrix} \text{Ut.} \\ 1. \end{matrix} \right\}$ est $\left\{ \begin{matrix} \text{Sol.} \\ 3. \end{matrix} \right\}$ de même aussi la *Quinte* de ce $\left\{ \begin{matrix} \text{Sol.} \\ 3. \end{matrix} \right\}$ est $\left\{ \begin{matrix} \text{Ré.} \\ 9. \end{matrix} \right\}$ ou de même que la *Tierce majeure* d' $\left\{ \begin{matrix} \text{Ut.} \\ 1. \end{matrix} \right\}$ est $\left\{ \begin{matrix} \text{Mi.} \\ 1. \end{matrix} \right\}$ de même aussi la *Tierce majeure* de ce $\left\{ \begin{matrix} \text{Mi.} \\ 3. \end{matrix} \right\}$ est $\left\{ \begin{matrix} \text{Sol.} \\ 25. \end{matrix} \right\}$ * &c. ainsi du reste.

Generation des Accords.

PROGRESSION TRIPLE,
doit suivre le progrès des Accords;

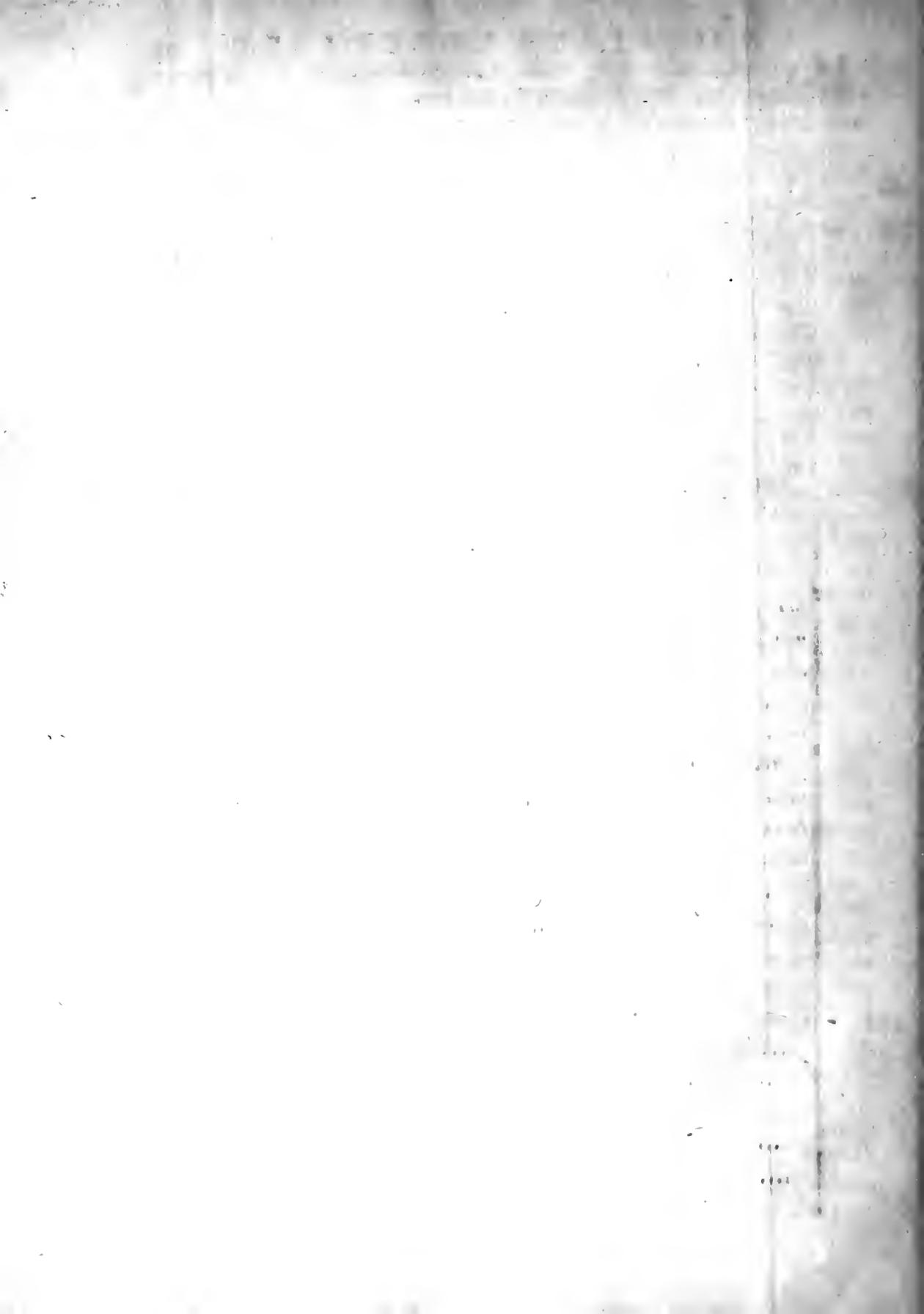
	┌──────────┐			
1...	{	Ut.	Sol.	Mi.
		1.	3.	5.
3...	{	Sol.	Ré.	Si.
		3.	9.	15.
9...	{	Ré.	La.	Fa.
		9.	27.	45.
17...	{	La.	Mi.	Ut *
		27.	81.	135.
81...	{	Mi.	Si.	Sol. *
		81.	243.	405.
			ou	
		Mi.	Si.	Sol. *
		5.	15.	25.
		└──────────┘		

Il suffit de porter jusqu'à *Mi* cette generation des Accords, pour pouvoir en tirer toutes les conséquences nécessaires; mais pour ne rien laisser échapper, nous allons la pousser plus loin par le moyen des Progressions triples & quintuples.

Ces Progressions vont être arrangées par colonnes; chaque colonne y suivra la Progression triple de haut en bas; & chaque ligne y suivra la Progression quintuple de la gauche à la droite.

Table Des Progressions.

1 ^{re} Colonne	2 ^{de} Colonne	3 ^{me} Colonne	4 ^{me} Colonne	5 ^{me} Colonne	6 ^{me} Colonne	7 ^{me} Colonne	8 ^{me} Colonne
ut.....1.....	mi.....5.....	Sol.....25.....	Si.....125.....	ré.....625.....	fa.....3125.....	la.....15625.....	ut.....78125.....
Sol.....3.....	Si.....15.....	ré.....75.....	fa.....375.....	la.....1875.....	ut.....9375.....	mi.....46875.....	Sol.....234375.....
ré.....9.....	fa.....45.....	la.....225.....	ut.....1125.....	mi.....5625.....	Sol.....28125.....	Si.....140625.....	ré.....703125.....
la.....27.....	ut.....135.....	mi.....675.....	Sol.....3375.....	Si.....16875.....	ré.....84375.....	fa.....421875.....	la.....2109375.....
mi.....81.....	Sol.....405.....	Si.....2025.....	ré.....10125.....	fa.....50625.....	la.....253125.....	ut.....1265625.....	mi.....6328125.....
Si.....243.....	ré.....1215.....	fa.....6075.....	la.....30375.....	ut.....151875.....	mi.....759375.....		
fa.....729.....	la.....3645.....	ut.....18225.....	mi.....91125.....	Sol.....455625.....	Si.....2278125.....		
ut.....2187.....	mi.....10935.....	Sol.....54675.....	Si.....273375.....	ré.....1366875.....	fa.....6834375.....		
Sol.....6561.....	Si.....32805.....	ré.....164025.....	fa.....820125.....	la.....4100625.....	ut.....20503125.....		
ré.....19683.....	fa.....98415.....	la.....492075.....	ut.....2460375.....	mi.....12301875.....			
la.....59049.....	ut.....295245.....	mi.....1476225.....	Sol.....7381125.....	Si.....36905625.....			
mi.....177147.....	Sol.....885735.....	Si.....4428675.....	ré.....22143375.....	fa.....110716875.....			
Si.....531441.....	ré.....2657205.....	fa.....13286025.....	la.....66430125.....	ut.....332150625.....			
fa.....1594323.....	la.....7971615.....	ut.....39858075.....	mi.....199290375.....				
ut.....4782969.....	mi.....23914845.....	Sol.....119574225.....	Si.....597871125.....				
Sol.....14348907.....	Si.....71744535.....	ré.....358722675.....	fa.....1793613375.....				
ré.....43046721.....	fa.....216233605.....	la.....1076108025.....	ut.....5380840125.....				
la.....129140163.....	ut.....645700815.....	mi.....3228504075.....					
mi.....387420489.....	Sol.....1937102445.....	Si.....9685512225.....					
Si.....1162261467.....	ré.....5811307335.....	fa.....29056536675.....					
fa.....3486784401.....	la.....17433922005.....	ut.....87169610025.....					
ut.....10460333203.....	mi.....52301766015.....						
Sol.....31381059609.....	Si.....136905298045.....						
ré.....94143178827.....	fa.....470715894135.....						
la.....282429536481.....	ut.....1412147682405.....						
mi.....847288609443.....							
Si.....2541865828329.....							
fa.....7625597484987.....							
ut.....22876792454961.....							



Les quatre premières lignes de la Progression quintuple exposent dans chaque colonne les nombres les plus simples de chacun des Sons , dont le nom est écrit à la gauche du nombre.

Le cinquième Son de chaque colonne est marqué d'un (a) pour faire connoître qu'il surpasse d'un *Comma majeur* * celui du même nom qui se trouve le premier dans la colonne suivante ; puis après quatre Sons marquez d'un (a) , il en suit quatre autres marquez d'un (b) ; enfin on voit dans la première colonne les lettres se succéder de quatre en quatre Sons jusqu'à (g) , pour faire connoître le nombre des *Comma* , dont chacun de ces Sons surpasse ceux du même nom qui ne sont marquez d'aucune lettre.

* C'est ainsi que nous distinguons le *Comma*, dont la raison est de 80. à 81.

Le Son marqué d'un (g) surpasse de sept *Comma majeurs* , celui du même nom qui n'est marqué d'aucune lettre ; de six *Comma majeurs* celui qui est marqué d'un (a) ; de cinq , celui qui est marqué d'un (b) ; ainsi du reste à proportion.

De même que *Ut* ※※※※ se trouve le dernier de chaque colonne , & que chacun de ces *Ut* ※※※※ se surpasse d'un *Comma majeur* d'une colonne à la suivante , comme de la première à la seconde , de celle-cy à la troisième , &c. De même aussi les autres Sons du même nom qui se surpassent d'un *Comma majeur* d'une colonne à la suivante , se trouvent également distans de ces *Ut* ※※※※ dans chaque colonne , & celui des Sons qui n'est marqué d'aucune lettre , & qui par conséquent est surpassé des autres du même nom , du nombre de *Comma* que désignent les lettres qui leur sont jointes , est toujours l'un des quatre premiers de chaque colonne.

Cette marque — est pour avertir que le *Semi-ton* , qui se trouve entre le premier Son d'une colonne , & le quatrième de la colonne suivante , a un *Comma majeur* de plus qu'il n'est censé avoir ordinairement : Et ce qui a lieu entre le premier Son d'une colonne , & le quatrième de la suivante , l'a également entre le second Son d'une colonne & le cinquième de la suivante ; ainsi du reste à proportion.

Le *Semi-ton* ordinaire d'un Son à celui du même nom , qui a un *Dieze* de plus , s'appelle *Mineur* , & celui qui le surpasse d'un *Comma majeur* s'appelle *Moyen* ; ainsi , par la remarque précédente , il y a un *Semi-ton moyen* d'*Ut* à *Ut* ※ , dont la raison se trouvera en doublant 1. jusqu'à ce qu'il approche le plus qu'il est possible de 135. Ainsi 1. 2. 4. 8. 16. 32. 64. 128. d'où nous aurons

{ *Ut* : *Ut* ※ }
128. 135. }

Le *Semi-ton mineur* ne se trouve entre un Son & celui qui a un *Dieze* de plus , que de la première colonne à la troisième , de la seconde à la quatrième , &c. pourvû néanmoins qu'on prenne le Son *diezé* dans la ligne au-dessus de celle où se trouve le Son du même nom , auquel on veut le comparer.

D.

Les moindres termes de la raison du *Semi-ton mineur* sont de 24. à 25. comme on les trouvera en doublant le nombre qui désigne le *Sol* de la premiere colonne, jusqu'à ce qu'il approche le plus qu'il est possible de celui qui désigne le *Sol* ♯ de la troisième colonne.

Cette façon de doubler un nombre jusqu'à ce qu'il approche le plus qu'il est possible d'un autre auquel on voudra le comparer, fera trouver les raisons de tous les Intervalles. La Table suivante en épargnera la peine aux curieux.

Pour trouver un *Accord parfait* dans ces colonnes, il n'y a qu'à prendre un nombre avec celui qui est au-dessous, & avec celui qui est à sa droite. Par exemple, si je prends 1. je prends avec luy 3. qui est au-dessous, & 5. qui est à sa droite; ou si je prends 135. je prends avec luy 405. qui est au-dessous, & 675. qui est à sa droite, ainsi du reste; de sorte que tous les Accords qu'on trouvera de cette façon, seront toujours en même proportion que 1. 3. 5.

On peut pousser ces Progressions à l'infini, mais nous en avons ici plus qu'il n'en faut, pour en tirer toutes les conséquences nécessaires.

Nous allons donner une Table des principaux Intervalles, de ceux qui les composent, & de ceux qui en marquent la difference.

Lorsque nous sommes obligez de porter dans cette Table, les raisons d'un Intervale à de grand nombres qu'on peut reduire à de plus petits, on trouve pour lors les plus petits à la marge.



Les Relieurs auront soin de coller & pleyer proprement la Table gravée, pour l'ouvrir entiere sur cette Page, afin qu'il soit plus facile de l'observer, en lisant l'explication qui suit.

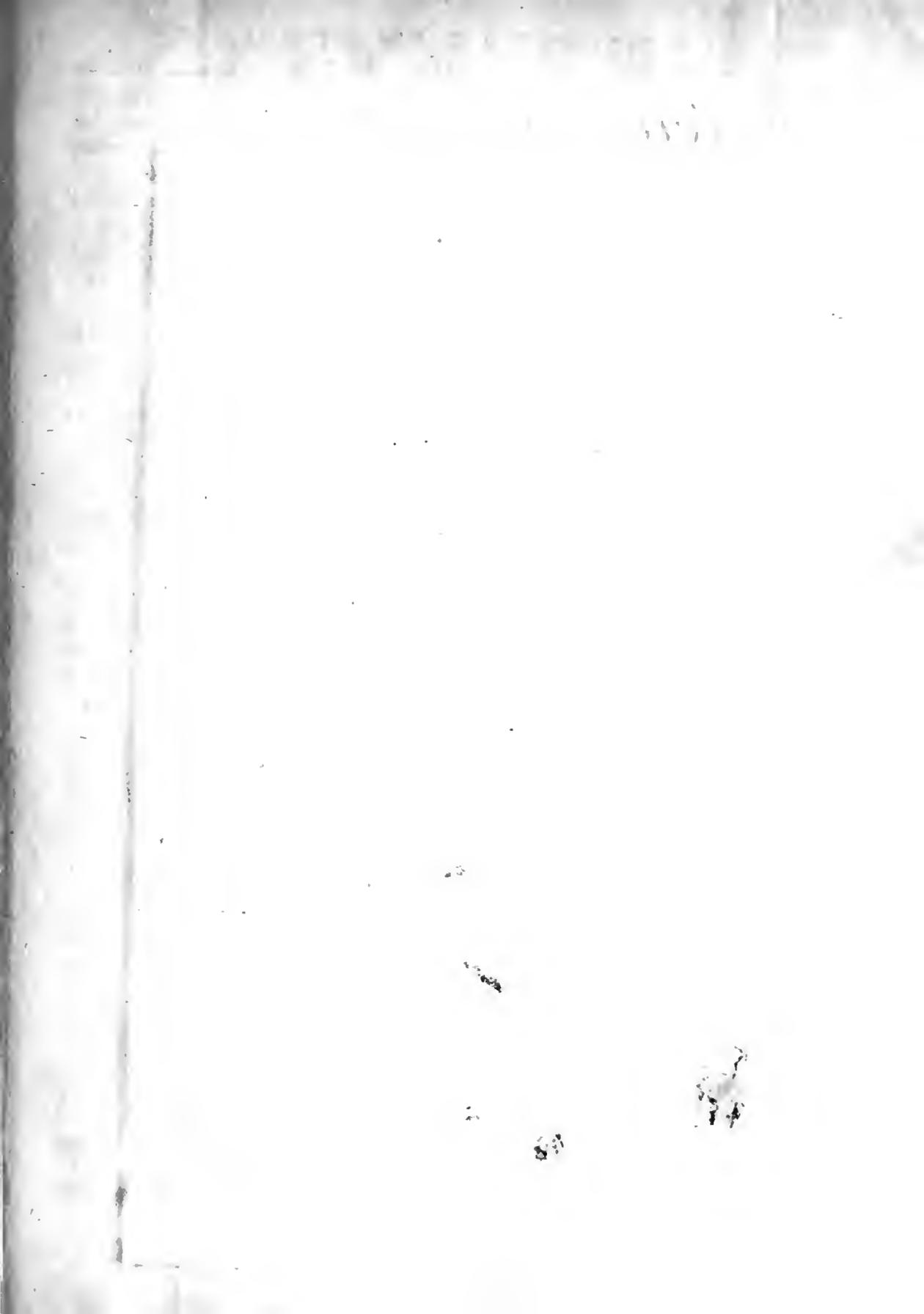


Table Des intervalles Et de leurs raisons

P. ^{re} Colonne. intervalles.	2. ^{de} Colonne. Les deux intervalles qui composent celui de la premiere Colonne.	3. ^{me} Colonne. Intervalle qui marque de combien l'un des deux de la 2. ^{de} Colonne Surpasse l'autre..
Octave. { ut. ut. } { 2. 4. }	Quinte. $\frac{ut.}{2.} \frac{Sol.}{3.}$ Quarte. $\frac{ut.}{4.}$	Ton Majeur. { ut. ré. } { 8. 9. }
Quinte. { ut. Sol. } { 4. 6. }	Tierce Majeure. $\frac{ut.}{4.} \frac{mi.}{5.}$ Tierce Mineure. $\frac{Sol.}{6.}$	Sémiton mineur. { Sol. Sol# } { 24. 25. }
autre Quinte { la. mi. } { 27. 40. }	Tierce Mineure. $\frac{la.}{27.} \frac{ut.}{32.}$ Tierce Majeure. $\frac{mi.}{40.}$	Sémiton Moyen. { ut. ut# } { 128. 135. }
Quinte Superflüe. { ut. Sol# } { 16. 25. }	Tierces Majeures. $\frac{ut.}{16.} \frac{mi.}{20.} \frac{Sol#}{25.}$	Ces deux Tierces Sont Egales.
Fausse Quinte. { Sol# ré. } { 25. 36. }	Tierces Mineures. $\frac{Sol#}{25.} \frac{Si.}{30.} \frac{ré.}{36.}$	Ces deux Tierces Sont Egales.
autre Fausse Quinte. { Fa# ut. } { 45. 64. }	Tierce Mineure. $\frac{Fa#}{45.} \frac{la.}{54.}$ Tierce Majeure. $\frac{ut.}{64.}$	Comma Majeur. { mi. mi# } { 80. 81. }
Tierce Majeure. { ut. mi. } { 8. 10. }	Ton Majeur. $\frac{ut.}{8.} \frac{ré.}{9.}$ Ton Mineur. $\frac{mi.}{10.}$	Comma Majeur. { mi. mi# } { 80. 81. }
Tierce Mineure. { mi. Sol. } { 40. 48. }	Ton Majeur. $\frac{mi.}{40.} \frac{Fa#}{45.}$ Sémiton Majeur. $\frac{Sol.}{48.}$	Sémiton Moyen. { ut. ut# } { 128. 135. }
autre Tierce Mineure. { la. ut. } { 27. 32. }	Ton Mineur. $\frac{la.}{27.} \frac{Si.}{30.}$ Sémiton Majeur. $\frac{ut.}{32.}$	Sémiton Mineur. { Sol. Sol# } { 24. 25. }
Ton Superflü, ou Tierce diminuée. { Si# ré. } { 125. 144. }	Sémiton Maxime. $\frac{Si#}{125.} \frac{ut#}{135.}$ Sémiton Majeur. $\frac{ré.}{144.}$	Comma Majeur. { mi. mi# } { 80. 81. }
autre Ton Superflü { la# ut. } { 225. 256. }	Sémitons Majeurs. $\frac{la#}{225.} \frac{Si.}{240.} \frac{ut.}{256.}$	Sémitons Egaux.
Ton Majeur. { ut. ré. } { 128. 144. }	Sémiton Moyen. $\frac{ut.}{128.} \frac{ut#}{135.}$ Sémiton Majeur. $\frac{ré.}{144.}$	Comma Mineur. { Si# ut. } { 2025. 2048. }
jdem. { Si. ut# } { 120. 135. }	Sémiton Majeur. $\frac{Si.}{120.} \frac{ut.}{128.}$ Sémiton Moyen. $\frac{ut#}{135.}$	jdem.
jdem. { Sol. la. } { 24. 27. }	Sémiton Mineur. $\frac{Sol.}{24.} \frac{Sol#}{25.}$ Sémiton Maxime. $\frac{la.}{27.}$	Sémiton Minimie. { ré# mi# } { 625. 648. }

P. ^{re} Colonne.	2. ^{de} Colonne.	3. ^{me} Colonne.
Ton Mineur. { Fa# Sol# } { 45. 50. }	Sémiton Majeur. $\frac{Fa#}{45.} \frac{Sol.}{48.}$ Sémiton Mineur. $\frac{Sol#}{50.}$	Dièze Majeur. { Si# ut. } { 125. 128. }
Ton Moindre. { Fa# Sol# } { 729. 800. }	Sémiton non usité. $\frac{Fa#}{729.} \frac{Sol.}{768.}$ Sémiton Mineur. $\frac{Sol#}{800.}$	Comma Mineur. { Si# ut. } { 2025. 2048. }
autre Ton Moindre. { Sol. Sol# } { 3072. 3375. }	Sémiton Mineur. $\frac{Sol.}{3072.} \frac{Sol#}{3200.}$ Sémiton Moyen. $\frac{Sol##}{3375.}$	Comma Majeur. { mi. mi# } { 80. 81. }
autre Ton Moindre { ré. ré# } { 576. 625. }	Sémitons Mineurs. $\frac{re}{576.} \frac{re#}{600.} \frac{re##}{625.}$	Sémitons Egaux.
Sémiton Maxime. { ré. mi# } { 600. 648. }	Sémiton Mineur. $\frac{re#}{600.} \frac{re##}{625.}$ Sémiton Minimie. $\frac{mi#}{648.}$	Sémi Comma Majeur. { Si# la## } { 15552. 15625. }
Sémiton Majeur { Si. ut. } { 120. 128. }	Sémiton Mineur. $\frac{Si.}{120.} \frac{Si#}{125.}$ Dièze Majeur. $\frac{ut.}{128.}$	Dièze Mineur. { Sol. Fa## } { 3072. 3125. }
Sémiton Moyen. { Si. Si# } { 245760. 259200. }	Dièze Mineur. $\frac{Si.}{245760.} \frac{la##}{250000.}$ Sémiton Minimie. $\frac{Si#}{259200.}$	Environ un Comma et demi. { Sol## Si# } { 1953125. 1990656. }
Sémiton non usité entre le Moyen et le Mineur. { Si# ut. } { 243. 256. }	Dièze Maxime. $\frac{Si#}{243.} \frac{ut.}{250.}$ Dièze Majeur. $\frac{ut.}{256.}$	Sémi Comma Majeur. { Si# la## } { 15552. 15625. }
Sémiton Mineur. { Si. Si# } { 245760. 256000. }	Dièze Mineur. $\frac{Si.}{245760.} \frac{la##}{250000.}$ Dièze Majeur. $\frac{Si#}{256000.}$	Sémi Comma Mineur. { mi## Sol. } { 390625. 393216. }
Dièze Maxime. { Si# Si# } { 248832. 256000. }	Dièze Mineur. $\frac{Si#}{248832.} \frac{la##}{255125.}$ Comma Mineur. $\frac{Si#}{256000.}$	Sémi Comma Maxime. { Sol. mi## } { 6291456. 6328125. }
Dièze Majeur. { Si# ut. } { 2000. 2048. }	Comma Majeur. $\frac{Si#}{2000.} \frac{Si#}{2025.}$ Comma Mineur. $\frac{ut.}{2048.}$	Sémi Comma Minimie. { ut. Si# } { 32768. 32805. }
Dièze Mineur. { Si. la## } { 15360. 15625. }	Comma Majeur. $\frac{Si.}{15360.} \frac{Si#}{15552.}$ Sémi Comma Majeur. $\frac{la##}{15625.}$	Sémi Comma Moyen. { ut## ré# } { 78125. 78732. }
Dièze Minimie. { ré# ré# } { 19683. 20000. }	Comma Mineur. $\frac{re#}{19683.} \frac{re##}{20000.}$ Sémi Comma Majeur. $\frac{Si#}{15552.} \frac{la##}{15625.}$	Sémi Comma Mineur. { mi## Sol. } { 390625. 393216. }
Comma Maxime qu'on attribue à Pythagore. { ut. Si# } { 524288. 531441. }	Sémi Comma Minimie. $\frac{ut.}{524288.} \frac{Si#}{524880.}$ Comma Majeur. $\frac{Si#}{531441.}$	Comma Mineur. { Si# ut. } { 2025. 2048. }

La lettre X, marque la plus grande des deux raisons que renferme la seconde colonne; de sorte qu'elle surpasse l'autre de la raison inserée dans la troisième colonne: par conséquent, la raison de la troisième colonne jointe à la plus petite de la seconde colonne, compose la plus grande raison de cette seconde colonne; de même que les deux raisons de cette seconde colonne, composent celle de la première colonne.

Le nombre moyen de la seconde colonne, sert de *Conséquent* à la première raison, & d'*Antécédens* à la seconde; & c'est justement pour faire quadrer ce nombre moyen avec les deux raisons, que nous avons été obligé de porter quelquefois ces raisons à des termes plus grands que ceux avec lesquels on peut les exposer.

Ceux à qui le mot de Raison ne sera pas familier, pourront y supposer celui d'Intervale.

Pour conserver le titre de *Majeur* ou de *Mineur* aux Intervalles qu'on est dans l'habitude de distinguer ainsi, nous avons appelé *Maximes*, ceux qui sont au-dessus des *Majeurs*: *Moyens*, ceux qui sont entre les *Majeurs* & les *Mineurs*: & *Minimes*, les plus petits de tous.

On peut remarquer dans cette dernière Table, que le *Semi-Comma* est à peu-près la moitié du *Comma*; que ce *Comma* est à peu-près la moitié du *Dieze* surnommé *Enharmonique*; que ce *Dieze* est à peu-près la moitié du *Semi-ton*; que ce *Semi-ton* est à peu-près la moitié du *Ton*; que ce *Ton* est à peu-près la moitié de la *Tierce*; que cette *Tierce* est à peu-près la moitié de la *Quinte*; & que cette *Quinte* est à peu-près la moitié de l'*Octave*: de sorte que, quoique les deux Intervalles qui en composent un autre, portent souvent le même nom; ils different toujours entr'eux de quelque chose, conformément au Principe que nous en trouvons dans la proportion Arithmétique & Harmonique.

Un Intervale distingué sous le titre de *Minime* est extrêmement au-dessous de celui du même nom qui porte le titre de *Maxime*; de sorte qu'il est bon de remarquer icy que le *Semi-Comma*, que nous appellons *Minime* est tout au plus un quart de *Comma*, & que même il est à peu-près au *Comma*, ce que ce *Comma* est au *Ton*.

La différence d'un *Comma* dans l'Intervale du *Semi-ton* est presque insensible, pour ne pas dire qu'elle y est tout-à-fait insensible; & à plus forte raison, quand cette différence se trouve dans un plus grand Intervale; cependant l'*Octave* est si parfaite en elle-même, qu'elle ne peut souffrir aucune alteration; la *Tierce majeure* tient beaucoup de l'*Octave* en ce cas, quoique l'expérience nous la fasse tolérer, quand elle est un tant soit peu altérée, c'est-

neur de moins : donc le *Ton majeur* est composé de six *Comma majeurs*, de trois *mineurs*, & de deux *Semi-comma majeurs*.

Le *Ton mineur* a un *Comma majeur* de moins que le *majeur*; ainsi l'on peut juger de l'un par l'autre.

Ces *Comma* & les *Semi-comma* dont les *Semi-tons* & les *Tons* se trouvent composés, gardent entr'eux un ordre à peu-près pareil à celui des *Tons* & *Semi-tons* dans le *Système Diatonique* du Chap. VI. car de même que le *Ton mineur* ou le *Semi-ton majeur* succede au *Ton majeur* pour former la *Tierce*, & que ces *Tons* & *Semi-tons* s'entrelassent pour former tous les Intervalles de ce *système*; de même aussi le *Comma mineur* ou le *Semi-comma majeur* succede au *Comma majeur* pour former le *Dieze Enharmonique*, & ces *Comma* s'entrelassent pour former tous les Intervalles contenus dans le *Ton*.

On peut arranger successivement tous les nombres des Tables précédentes, en y ajoutant leurs *Octaves*; c'est-à-dire, qu'on peut faire une nouvelle espèce de progression des trois nombres 1. 3. 5. & de tous leurs composés, ainsi 1. 2. 3. 4. 5. 6. 8. 10. 12. 15. 18. 20. 24. 25. 27. 30. 32. &c. en écrivant au-dessus de chaque nombre le nom des Sons ou Notes, relativement au nom d'*Ut* que nous donnons à l'unité, & en écrivant aussi le nom des Intervalles formés d'un nombre à un autre; & par ce moyen on découvrira les plus parfaits *systèmes*, comme la suite nous l'apprendra.

CHAPITRE QUATRIÈME.

De la Progression du Son fondamental, d'où naissent les Modes, la Modulation & la Mélodie.

LA Progression ou le progrès du Son fondamental va se découvrir dans cette Proportion continuë-Géométrique $\left\{ \begin{array}{l} \text{Ut. Sol. Ré.} \\ 1. \quad 3. \quad 9. \end{array} \right\}$ comme nous l'avons annoncé à la fin du Chapitre II.

De ce progrès naîtra celui des Accords, & de celui-ci naîtront les *Modes*, la *Modulation* & la *Mélodie*.

Pour que le Son fondamental puisse proceder de tous cotés sans déroger à l'ordre de la proportion proposée; nous luy assignerons le nombre de 3. & par conséquent nous l'appellerons *Sol*.

Ce Son fondamental $\left\{ \begin{array}{l} \text{Sol.} \\ 3. \end{array} \right\}$ qui doit être ici nôtre principal objet, commencera & finira le progrès dont il s'agit; en passant indifferemment à $\left\{ \begin{array}{l} \text{Ré.} \\ 9. \end{array} \right\}$ ou à $\left\{ \begin{array}{l} \text{Ut.} \\ 1. \end{array} \right\}$, & en leur suc-

cedant toujours : car il faut bien remarquer que $\left\{ \begin{matrix} \text{Ré.} \\ 9. \end{matrix} \right\}$ & $\left\{ \begin{matrix} \text{Ut.} \\ 1. \end{matrix} \right\}$ ne peuvent se succéder sans déroger au progrès de la proportion proposée ; puisque 1. 9. n'en sont pas les exposans.

1. Pourra donc passer à 3 ; & 3. à 9 ; puis en retrogradant, c'est-à-dire , en reversant ce progrès , 9. pourra passer à 3 , & 3. à 1. après avoir examiné , cependant , lesquels de ces progrès peuvent être les plus agréables.

Si nous cherchons le principe de ces progrès dans les faits d'expérience proposez , nous y verrons qu'en même tems que la Corde 3. résonne , on entend ou du moins on sous-entend la *Quinte* 9 : Or si l'oreille est , ou peut être frappée de cette *Quinte* 9. lorsque la Corde 3. résonne ; on la souhaite bien plus naturellement que la *Quinte* 1. au-dessous de 3. qui n'y a aucun rapport , lorsque cette Corde 3. résonne : Donc le plus parfait progrès du Son fondamental est de passer à sa *Quinte* au-dessus.

Si le plus parfait progrès du Son fondamental est de passer à sa *Quinte* au-dessus en débutant ; celui de cette *Quinte* doit être de retourner à ce Son fondamental en finissant ; car retournant pour lors comme à sa source , on n'a plus rien à désirer après un pareil progrès , qui naît du renversement du premier.

Lorsque le fondamental est en marche , il peut passer tantôt à sa *Quinte* au dessous , tantôt à sa *Quinte* au-dessus , & celles-ci peuvent y retourner , parce que tous ces progrès ne sont qu'une suite les uns des autres ; mais lorsqu'on finit , la *Quinte* au-dessus doit absolument passer au Son qui l'a engendrée , pour les raisons précédentes.

Dans de pareils progrès chacun des Sons devient à son tour fondamental de son Harmonie , ou de son Accord ; puisque la Corde qui fera résonner l'un de ces Sons , fera résonner en même tems toutes les Consonances qui composent son Accord ; Par conséquent avec $\left\{ \begin{matrix} \text{Sol.} \\ 3. \end{matrix} \right\}$ nous devons sous-entendre $\left\{ \begin{matrix} \text{Ré.} & \text{Si.} \\ 9. & 12. \end{matrix} \right\}$ avec $\left\{ \begin{matrix} \text{Ré.} \\ 9. \end{matrix} \right\}$ $\left\{ \begin{matrix} \text{La.} & \text{Fa} \\ 27. & 4. \end{matrix} \right\}$ & avec $\left\{ \begin{matrix} \text{Ut.} \\ 1. \end{matrix} \right\}$ $\left\{ \begin{matrix} \text{Sol.} & \text{Mi.} \\ 3. & 5. \end{matrix} \right\}$; d'où le progrès de chacun de ces Sons sera déterminé par celui des fondamentaux , comme on le verra dans le Chapitre VI.

De tous ces progrès naît la *Melodie* ; l'ordre de cette Melodie y est assigné par celui que les Sons y observent entr'eux ; cet ordre s'appelle *Mode* ; la maniere de l'observer s'appelle *Moduler* ou *Modulation* ; & c'est pour lors que pour distinguer le premier Son fondamental de ceux qui ne le sont simplement que de leur Harmonie , on l'appelle *Principal* , & on lui donne même le titre de *Mode* , pour faire connoître qu'il est l'objet principal de toute la *Modulation* , & que tous les progrès n'y sont déterminés que relativement

à ceux qu'il s'approprie dans cette proportion continuë 1. 3. 9.

On découvre ici l'erreur de tous les Auteurs en Musique, qui ont toujours établi la *Modulation* sur des degrés diatoniques arbitraires; lorsque ces degrés, qui doivent répondre d'ailleurs à ceux qui nous sont naturels, naissent des Sons fondamentaux proposez, comme on va le découvrir encore plus clairement dans le Chapitre VI. Ce qui ne conclut pas beaucoup en faveur des différens *Modes* des Grecs.

CHAPITRE CINQUIEME.

Des Modes.

PAR les différentes combinaisons que les *Tierces* peuvent souffrir entr'elles,* sans que la *Quinte* en soit aucunement altérée, on doit juger que le *Son principal* d'un *Mode* peut porter indifféremment la *Tierce majeure* ou la *Mineure*, pourvû que l'une des deux soit toujours jointe à l'autre pour achever la *Quinte*, comme nous l'avons déjà dit.

* Voyez les Prél. p. 6. & le Chapitre II. page 22.

Supposant pour lors que ce *Son principal* puisse porter indifféremment la *Tierce majeure* ou la *Mineure*, on joint au titre de *Mode* qui lui devient propre, celui du genre de sa *Tierce*: ainsi quand sa *Tierce* est *Majeure*, on dit que le *Mode* est *Majeur*, & quand sa *Tierce* est *Mineure*, on dit que le *Mode* est *Mineur*; d'où l'on doit conjecturer qu'il n'y a que deux *Modes*, l'un *Majeur*, & l'autre *Mineur*. Voyez sur ce sujet le Chapitre XXI. Livre II. du Traité de l'Harmonie, page 142.

CHAPITRE SIXIEME.

De la Modulation.

COMME la *Modulation* n'est autre chose que le progrès des Sons fondamentaux, & celui des Sons compris dans leurs Accords; ayant déjà déterminé le premier progrès, il ne s'agit plus que de sçavoir comment l'autre se détermine.

Il est bon de remarquer avant toutes choses, l'ordre que les nombres nous prescrivent dans ces progrès.

La Progression naturelle des nombres jusqu'à 6. expose non seulement tous les Sons qui peuvent former Harmonie, mais elle prescrit encore le progrès des fondamentaux.

Ces nombres { $\begin{matrix} \text{Ut. Sol. Ut.} \\ 2. \quad 3. \quad 4. \end{matrix} \}$ exposent le plus naturel progrès du *Son principal* 2., qui est de passer à sa *Quinte* au-dessus 3.; & celui de cette *Quinte* 3., qui est de retourner au *Son principal* 2. ou 4.: de-là naissent, par imitation, le passage du *Son principal* à sa *Quinte* au-dessous, & le passage de cette *Quinte* au *Son principal*: en quoy consistent tous les progrès fondamentaux dans un même *Mode*.

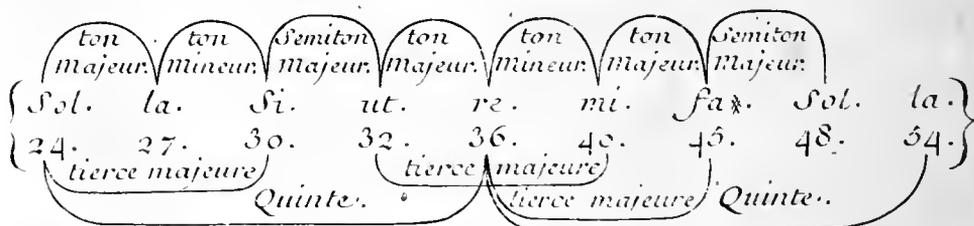
Les nombres suivans { $\begin{matrix} \text{Mi. Sol.} \\ 5. \quad 6. \end{matrix} \}$ annoncent le rapport des *Modes* dans les *Systèmes Diatoniques* qui vont paroître, & la liberté qu'on a de passer d'un *Mode* à un autre, en faisant proceder les Sons fondamentaux par *Tierces*.

Si la progression naturelle des nombres est interrompue à 7., parce que ce nombre n'est multiple d'aucun des six premiers; il semble d'ailleurs que ce soit pour marquer une separation entre le progrès des Sons fondamentaux & celui des Sons qui composent leurs Accords: ce dernier progrès, qu'on appelle *Diatonique*, parce qu'il procede par les *Tons* & *Semi-tons* naturels à la voix, nous étant annoncé par ces nombres { $\begin{matrix} \text{Ut. Ré. Mi.} \\ 8. \quad 9. \quad 10. \end{matrix} \}$, qui sans l'exclusion du nombre 7., formeroient une progression naturelle depuis 1. jusqu'à 10. Or c'est ce dernier progrès qu'il s'agit de déterminer à present; & pour cet effet nous allons l'exposer d'abord dans un ordre successif pareil à celui de la Gamme des Préliminaires, * pour en faire remarquer l'origine dans les trois Sons fondamentaux proposés

* Page 2.

{ $\begin{matrix} \text{Ut. Sol. Ré.} \\ 1. \quad 3. \quad 9. \end{matrix} \}$

SYSTEME DIATONIQUE MAJEUR.



Tout ce *Système* n'est composé que des Sons fondamentaux 1. 3. 9.; & de leurs Accords, que nous avons expressément marquez, pour qu'on s'en apperçoive; y ayant même ajouté l'Octave de *La* à 54., pour y faire mieux remarquer la *Quinte* de { $\begin{matrix} \text{Ré.} \\ 36. \end{matrix} \}$: car il n'importe que cette *Quinte* y paroisse avant ou après le Son dont elle est engendrée; vû que les Sons fondamentaux peuvent toujours y être sous-entendus dans leurs *Octaves* au-dessous 1. 3. 9.; ne les ayant portez à de plus grands nombres, que pour les joindre au progrès Diatonique dont ils font partie. Le

Le progrès Diatonique de ce *Système* n'est composé que des *Tons* & du *Semi-ton majeur* que les nombres exposent entre 8. 9. 10., & 15. 16. car le *Ton majeur* de 24. à 27., ou de 40. à 45. est en même raison que celui de 8. à 9: ainsi du reste à proportion.

Pour juger à présent du Progrès déterminé aux Accords par leurs Sons fondamentaux, il n'y a qu'à remarquer que pour qu'il soit Diatonique, selon l'ordre prescrit par ces nombres 8. 9. 10., & 15-16., & conformément aux degrés naturels à la voix; il faut apparemment que les Sons d'un Accord passent à ceux qui en sont les plus voisins dans un autre Accord, soit en montant, soit en descendant, supposé que le même Son n'y puisse pas servir à deux Accords consécutifs. Voyez l'Exemple suivant.

Exemple
des
Progrès.

48. 45. 48. 48. 48. 45. 48.

Progrès des Accords.

36. 36. 36. 40. 36. 36. 36.

Progrès des Accords.

30. 27. 30. 32. 30. 27. 30.

Progrès des Accords.

24. 18. 24. 16. 24. 18. 24.

Progrès des Sons fondamentaux.

3. 9. 3. 1. 3. 9. 3.

Progrès des Sons fondamentaux désignez par les Nombres de la proportion continué 1. 3. 9., dont ceux d'au-dessus exposent les Octaves.

L'origine de la Basse-fondamentale proposée dans le *Traité de l'Harmonie*, & dont nous parlerons dans les *Chapitres* suivans, se trouve dans cet Exemple.

NOUVEAU SYSTEME

Remarquez bien que le Son qui n'est éloigné d'un autre que d'un *Semi-ton*, comme de { Sol. à Fa * } de { Fa * à Sol. } de { Si. à Ut. } & de { Ut. à Si. }, prend toujours son progrès de ce côté-là ; d'autant que les deux Sons qui forment ensemble ce *Semi-ton* sont encore plus voisins que ceux qui forment ensemble le *Ton* : ce qui nous fournira des conséquences pour la suite.

Ces progrès simples & naturels rendent toujours complets les accords des Sons fondamentaux.

Du progrès des Sons fondamentaux & de celui qu'ils fixent aux accords, naissent des Chants de toute espece : d'où l'on doit inferer que la Mélodie naît de l'Harmonie ; puisque ce n'est que de l'Harmonie tirée des Sons fondamentaux, que se forment les differens progrès dont cette Mélodie est susceptible ; & puisqu'il n'étoit pas encore question de ces progrès, lorsque nous avons entendu tout ce que renferme l'Harmonie dans la resonance d'une seule corde : ce fera le sujet du Chapitre neuvième.

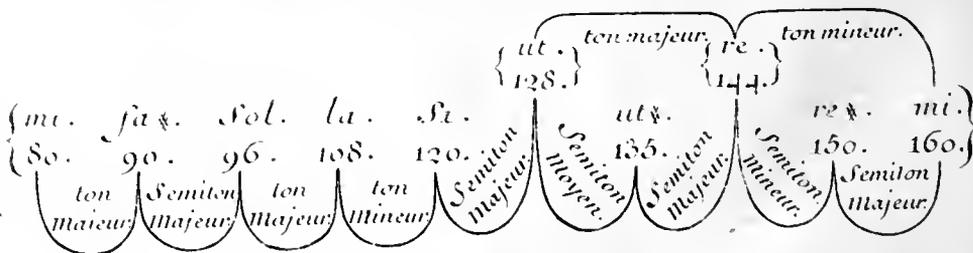
Lorsqu'une *Modulation* est ainsi reconnüe relativement à un certain *Son principal* qui est ici *Sol*, on ne peut employer dans les Chants ny dans les accords d'autres Sons que ceux qui s'y trouvent déterminez par les fondamentaux, selon l'ordre du Systême précédent : Mais en même tems, on a la liberté de passer d'un *Mode* à un autre, en consequence de certains repos qui se font sentir sur chacun des Sons fondamentaux. *Voyez le Chapitre suivant.*

Outre le *système diatonique* qui vient de paroître, il y en a un autre qui en est distingué par l'Epithete de *mineur* ; celui-ci nous assignant les degrez successifs du *Mode mineur*, de même que le premier nous a assigné ceux du *Mode majeur*.

Le *Son principal* du *Mode mineur* sera appellé *Mi*, comme nous l'avons trouvé dans le rapport de { Mi à Sol. } *où se terminent les progrès Harmoniques ; & d'où nous puisons la liberté de passer du *Mode majeur* au *Mode mineur*, & de celui-ci au premier.

* Page 32.

SYSTEME DIATONIQUE MINEUR.



On peut voir dans ce dernier *Système* que les Sons *La. Mi. & Si*, servent de fondamentaux aux autres, de même que *Ut. Sol. & Ré.* dans le *Système majeur*, en supposant que la *Tierce mineure* peut être attribuée à ces premiers Sons fondamentaux, aussi-bien que la *Tierce Majeure*: supposition qui naît des différentes combinaisons que ces *Tierces* peuvent souffrir dans un *Accord parfait*, sans que la *Quinte* en soit aucunement altérée.

Si la proportion triple ne se trouve point entre les nombres joints aux Sons *La. Mi. & Si.* c'est que nous y avons pris *Mi* à 80. Replique de 5. au lieu de 81.; sans quoi on la trouveroit entre { *La. Mi. Si.* } : & nous n'avons affecté ce défaut que pour en préparer les voyes; d'autant qu'il est absolument nécessaire dans le *Temperament*, dont nous parlerons au Chapitre XXIV. du *Temperament*.

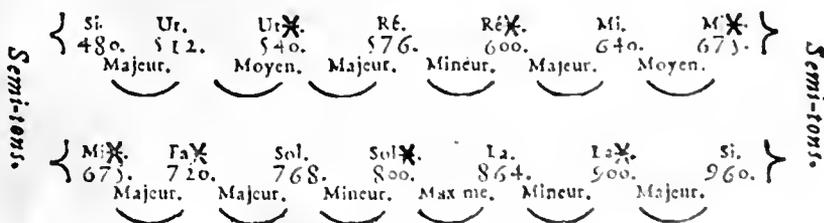
Il faut remarquer d'ailleurs qu'un *Système* est d'autant plus parfait qu'il est simple; que sa simplicité consiste ici dans les premières raisons des Consonances; que ces premières raisons se trouvent à 5. & à 15. pour *Mi.* & pour *Si*; & que par conséquent nous n'avons pu leur préférer celles qui ne paroissent qu'en suite à 81. & à 243.

Les Sons dièzes *Ut. & Ré.* n'ont lieu dans ce dernier *Système*, qu'en montant, c'est-à-dire, en y procédant de gauche à droite; de sorte qu'en descendant, il renferme les mêmes Sons & les mêmes rapports diatoniques que le *Système majeur*: d'où l'on peut juger du grand rapport que ces deux *Systèmes* ont entr'eux: aussi n'est-ce que de ce rapport que naît la liberté que nous avons de passer du *Mode majeur* au *Mode mineur*, ou de celui-cy au premier.

On doit tirer d'ailleurs les mêmes conséquences de ce dernier *Système* que du précédent.

De la supposition par laquelle nous attribuons indifféremment la *Tierce majeure* ou la *Mineure* aux Sons fondamentaux, naît un nouveau *Système* par *Semi-tons*, qu'on appelle *Chromatique*.

Système Chromatique.



Les véritables degrés *Chromatiques* de ce *Système*, sont ceux où l'on passe d'un Son à son *Dieze*, c'est-à-dire, qu'ils ne sont formez que du *Semi-ton mineur*, ou du *moyen*: le *Semi-ton majeur*, & à plus forte raison le *maxime* étant tirez du *Diatonique*.

En suivant la progression indiquée à la fin du troisième Chapitre, on trouvera de suite les nombres qui décrivent ces derniers *Systèmes*.

Le *Système majeur* commencera à 24., le *Mineur* à 80., dans lequel le *Majeur* se trouvera repeté; & le *Chromatique* commencera à 480., dans lequel le *Majeur* & le *Mineur* se trouveront encore repetez.

On ne peut commencer le *Système majeur* par l'unité ni par aucun nombre qui en soit double, parce que sa *Quarte* ne se trouve point dans les nombres; de sorte qu'appellant *Ut* le Son representé par cette unité, jamais on n'y trouvera celui qu'on appelle *Fa*; comme nous le faisons remarquer au Chapitre XVIII.

Le *Système mineur* & le *Chromatique* ne peuvent commencer qu'à 80. & à 480; tant parce que la *Quarte* de l'unité ne se trouve point dans les nombres, que par rapport aux *semi-tons* qui y sont nécessaires pour en déterminer le progrès.

Les *Sons principaux* de chacun de ces *Systèmes* forment entr'eux un *Accord parfait mineur*, ainsi $\left\{ \begin{array}{l} \text{Mi. Sol. Si.} \\ 20. 24. 30. \end{array} \right\}$, où le *Son principal* du *Système majeur* tient le milieu, de même que dans cette proportion continuë $\left\{ \begin{array}{l} \text{Ut Sol. Ré.} \\ 1. 3. 9. \end{array} \right\}$, déterminant de tous côtez le progrès de la *Modulation*; tant dans un même *Mode*, que dans le passage d'un *Mode* à un autre.

Si le *Système majeur* est composé de nombres plus simples que les deux autres *Systèmes*; s'il paroît de nouveau dans les nombres qui désignent ces autres *Systèmes*; & si le *Son* qui en est le *Principal*, tient le milieu entre les deux *Principaux* de ces autres *Systèmes*, de même qu'entre les *Sons fondamentaux* qui l'accompagnent dans son progrès; tout cela joint à *L'Accord parfait majeur* que fait entendre une seule Corde, nous prouve que ce *Système* est le plus parfait, & que les autres n'en sont qu'une suite.

Le nom des *Sons* ou *Notes* doit être indifférent dans chacun de ces *Systèmes*; & pourvû qu'on y observe les mêmes proportions, il n'importe qu'on y appelle *Ut*, *Ré*, *Mi*. ou *Fa*, &c. le *Son principal*: car les *Sons* du *Système majeur* sont en même proportion que ceux de la Gamme *Ut. Ré. Mi. &c.*: & c'est de-là que naissent les *B. mols*; puisque si le premier *Son* de ce *Système* étoit appelé *Fa*, il faudroit y *Bemoliser* le *Si*. pour le reduire à la proportion nécessaire; ainsi du reste.

CHAPITRE SEPTIEME.

Des Modulations relatives , où il est parlé des Cadences.

SI nous ne pouvons entendre un Son, sans être en même tems frappés de la *Quinte* & de la *Tierce*, nous ne pouvons, par conséquent, l'entendre, sans que l'idée de la *Modulation* ne s'imprime en même tems en nous; puisque la *Quinte* nous fait pressentir la route fondamentale, pendant que la *Tierce* jointe à cette *Quinte* nous fait pressentir d'un autre côté la route Diatonique que nous observons naturellement de ce Son à son *Octave*. C'est de quoy l'on peut s'assurer par l'expérience, selon ce que nous en disons au Chapitre I X.

Il s'ensuit de-là que chacun des trois Sons fondamentaux qui constituent un *Mode*, peut à son tour imprimer en nous l'idée de la *Modulation*, dès qu'il se fait entendre comme fondamental; puisque chacun d'eux porte une Harmonie également parfaite. Lors même que ces Sons fondamentaux se succèdent, il se forme de l'un à l'autre une espece de repos, qui est seul capable de nous distraire d'une impression déjà reçüe, par la nouvelle impression que nous pouvons recevoir de l'Harmonie du Son fondamental où ce repos a lieu; du moins, nous reste-t'il en ce cas une espece d'incertitude, dont nous ne pouvons être relevés que par l'adresse du Musicien.

Le Musicien a deux moyens de conserver ou de faire naître dans l'idée de ses Auditeurs, l'impression de la *Modulation* qu'il veut pratiquer. L'un de ces moyens consiste dans la *Dissonance*, & l'autre dans la *Mesure*.

Nous ne parlerons point ici de la *Dissonance*, parce que c'est le sujet du Chapitre X I: Nous dirons seulement, que ce qui peut nous prévenir dans la *Mesure*, en faveur d'une *Modulation*, sur tout dans un cas douteux, c'est d'insérer dans le premier *Temps* de cette *mesure*, l'Harmonie du Son fondamental dont on veut annoncer la *Modulation*; parce que ce premier *Temps* est le plus sensible de tous: Par exemple, si après avoir débuté par un *Son principal*, je veux faire subsister la *Modulation*, malgré l'impression qu'on pourra recevoir de l'Harmonie des autres Sons fondamentaux de la *Modulation*, je ne manqueray pas de lui destiner le premier *Temps* de la *Mesure* le plus souvent qu'il me sera possible; au lieu que si je veux entrer dans la *Modulation* de l'un des autres Sons fondamentaux,

je lui destineray par préférence ce premier *Temps* de la *Mesure*. Ainsi je profite de l'effet qui m'est sensible dans la *Mesure*, pour entretenir, ou pour préparer les voyes de la *Modulation* que j'ay dessein de présenter.

Exemple.

Quoyque je doive être entièrement occupé de la *modulation* du *Son principal* [A]; il me suffit d'entendre ensuite l'Harmonie des Sons fondamentaux [B.] & [C.] dans le premier *Temps* d'une *mesure*, pour que je puisse me laisser prévenir en faveur de leur *modulation*, qui peut être continuée après ce premier *Temps*.

Le repos qui, comme nous venons de le dire, se forme d'un Son fondamental à un autre, n'est bien sensible que sur le Son fondamental qui se fait entendre dans le premier *Temps* d'une *mesure*; encore faut-il qu'il y soit amené d'une certaine façon.

C'est par le Son fondamental qui précède celui où le repos doit se faire sentir, que ce repos est plus ou moins sensible.

On appelle *Cadence*, en termes de Musique, le repos dont nous voulons parler; & pour y distinguer les Sons fondamentaux, dont ce repos est formé, on appelle *Son principal* ou *Note tonique*, le Son principal de la *Modulation*; sa *Quinte* au-dessus, *Dominante*; & sa *Quinte* au-dessous, *Sous-dominante*.

Si le Son fondamental qui termine une *Cadence*, doit être entendu naturellement dans le premier *Temps* d'une *Mesure*; il faut donc que celui qui le précède soit entendu dans le dernier *Temps* de la *Mesure* précédente, cela ne souffre aucune difficulté: Cependant, il n'y a gueres de Musiciens qui ne s'y trompent, non pas dans des *Cadences* bien marquées, mais dans celles qui sont presque insensibles; comme nous le dirons au Chapitre XX. à l'occasion de l'*Harmonie syncopée*.

Il n'y a que deux *Cadences* principales, la *Parfaite* & l'*Irreguliere*.

La *Cadence parfaite* se fait en descendant de *Quinte*, & nous est indiquée par le passage de la *Dominante* au *Son principal*.

La *Cadence irreguliere* se fait en montant de *Quinte*, & nous est indiquée par le passage de la *Sous-dominante* au *Son principal*.

C'est toujours par l'une de ces deux *Cadences* qu'on fait sentir la *Modulation*, soit pour conserver celle qui existe, soit pour passer dans une autre.

Tant qu'on veut conserver la *Modulation* d'un *Son principal* donné, on y fait toujours terminer la *Cadence parfaite* ou l'*irrégulière* : & si l'on veut passer dans une autre *Modulation*, comme par exemple, dans celle de la *Dominante* ou de la *Sous-dominante* de ce *Son principal* donné ; on fait terminer les *Cadences* précédentes, sur cette *Dominante* ou sur cette *Sous-dominante*, en rendant à son tour *Sous-dominante* ou *Dominante* le *Son principal* donné.

Exemple.

{ Cad. } { Cad. } { Cad. } { Cad. }
 { parf. } { irrég. } { irrég. } { parf. }
 A. B. A. C. A. A. B. A. C.

La Note [A] est le *Son principal* donné, où se terminent la *Cadence parfaite* de [B. à A.] & la *Cadence irrégulière* de [C. à A].

La Note [B.] est la *Dominante* qui devient à son tour *Son principal* de sa *modulation*, lorsque la *Cadence irrégulière* s'y termine [d'A. à B.]; où le *Son principal* donné, devient pour lors *Sous-dominante*.

La Note [C.] est la *Sous-dominante*, qui devient à son tour *Son principal* de sa *modulation*, lorsque la *Cadence parfaite* s'y termine [d'A. à C.]; où le *Son principal* donné devient pour lors *Dominante*.

Après avoir vû la maniere la plus simple dont on peut changer de *Modulation*, il faut examiner quelles *Modulations* meritent la préférence dans leur succession.

Lorsque j'entens un *Son principal*, il est sensé que je dois être en même tems affecté de toute son Harmonie ; & que par conséquent, des deux Sons fondamentaux qui servent à son progrès, la *Dominante* qui fait partie de son Harmonie, doit m'affecter bien davantage que la *Sous-dominante* qui n'y a point lieu : Donc, si j'ay une *Modulation* à préférer après celle de ce *Son principal*, ce doit être celle de sa *Dominante*.

Si je veux passer plus loin, je remarque que les Sons Diatoniques du *Système mineur* pris en descendant, sont les mêmes que ceux du *Système majeur*; * d'où je conclus que les deux *Modulations* qu'indiquent ces differens *Systèmes* doivent avoir beaucoup de rapport entr'elles; & j'en tire pour lors les conséquences suivantes :

Je prends d'abord *Sol* pour *Son principal* du *Mode majeur*, & *Mi* pour *Son principal* du *Mode mineur*; & j'applique aux deux *Modes* annoncez par ces deux *Sons principaux* le plus parfait de tous les

* Chap. VI. p. 33.

rappports ; fans oublier néanmoins que la *Modulation* de la *Dominante* a aussi beaucoup de rapport avec celle du *Son principal*.

Après avoir établi *sol* & *Mi* pour les *Sons principaux* des deux *Modes* ou *Modulations* qui ont le plus de rapport, je prends leurs *Dominantes* & leurs *sous-dominantes*, que j'arrange ainsi... *Sol. La. Si. Ut. Ré. Mi* : & je remarque pour lors que les six *Modulations* qui peuvent être annoncées par chacun de ces six Sons, lorsque *Sol* ou *Mi* nous est donné pour le premier *Son principal*, doivent avoir beaucoup de rapport entr'elles ; mais non pas également, puisque j'ay remarqué auparavant la préférence que demandoit la *Modulation* de la *Dominante* sur celle de la *sous-dominante*, & puisque je dois encore y préférer ces *Modulations* à celle de la *Dominante* & de la *sous-dominante* du *Son principal* qui n'aura pas été choisi pour le premier, entre *sol* & *Mi*.

Quand j'auray donc commencé une *Modulation majeure* par *Sol*, ou une *Mineure* par *Mi*, je n'auray qu'à m'imaginer ces six Sons *Diatoniques Sol. La. Si. Ut. Ré. Mi*, qui vont en montant, lorsque je débute par *Sol* ; & en descendant, lorsque je débute par *Mi* ; & j'y verray tout d'un coup, non seulement les *Modulations* qui s'y rapportent, mais encore celles qui y demandent la préférence sur les autres.

Prendre *Ut* pour *Son principal* du *Mode majeur*, & *La* pour *Son principal* du *Mode mineur*, c'est la même chose que de prendre *Sol* & *Mi* ; ainsi du reste à proportion.

Il y a une maniere d'entrelacer ces *Modulations*, qui dépend encore plus du goût que des regles : on peut voir cependant ce que nous en disons dans le *Traité de l'Harmonie* ; * où l'article 8^o. du *Chapitre vingt-troisième*, explique, mais d'une maniere moins décidée que nous ne le faisons icy, le rapport des deux *Modes* provenant des deux *Systèmes Diatoniques*.

C'est le plus souvent par le moyen d'une *Sixte*, qu'on change de *Modulation* : mais remarquez que cette *Sixte* annonce pour lors un nouveau *Son* fondamental, & que ce *Son* fondamental n'y est déterminé qu'à proportion de l'accompagnement qu'on donne à cette *Sixte* : de sorte que celui qui ne connoît pas le *Son* fondamental dont dépend la *Sixte* qu'il veut employer pour lors, court souvent les risques de se tromper ; excepté qu'en ce cas, son oreille ne le relève de son incapacité.

Nous ne croyons pas qu'il soit hors de propos de faire icy une petite comparaison de la *Musique* avec le discours, pour donner une intelligence un peu distincte de la *Modulation*.

De même qu'un discours est ordinairement composé de plusieurs

Phrases

* Liv. III.
Ch. XXIII.
pag. 248.

De la
comparaison
de la Musi-
que avec le
Discours.

Phrases; de même aussi une Piece de Musique est ordinairement composée de plusieurs *Modulations*, qu'on peut regarder comme autant de *Phrases Harmoniques*.

Supposé qu'on mette des paroles en Musique, il faut y considérer pour lors le rapport qu'ont entr'elles les Phrases du discours qu'expriment ces paroles, & tâcher d'y conformer, le plus qu'il est possible, le rapport des *Modulations*.

Si l'on veut qu'une Phrase ait beaucoup de rapport à celle qui la précède ou qui luy succede, on ne doit pas manquer de donner à ces deux Phrases les *Modulations* les plus relatives; & par la même raison, si ces Phrases ont peu de rapport entr'elles, on tâche de leur donner des *Modulations* proportionnées, &c.

LULLY est de tous nos Musiciens celui qui a le mieux observé ces rapports de *Modulation*, conformément à celui des Phrases: Voyez, pour cet effet, le Monologue de son Opera d'Armide; *Enfin il est en ma puissance*, &c.* Vous y trouverez la plus parfaite distribution qu'on puisse imaginer des six rapports de *Modulation* que nous venons de proposer.

* Chap. XX.
Pag. 80.

Il y a encor un choix à faire entre les *Cadences*, conformément au Sens des paroles; étant à remarquer que la *Cadence parfaite* convient sur tout au Sens le plus terminé.

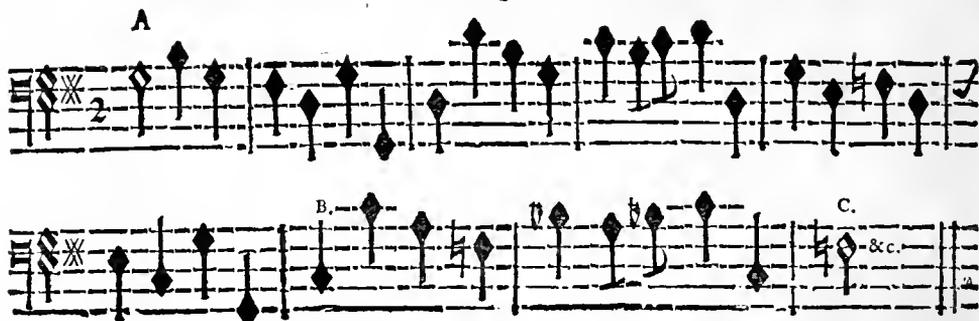
Outre les *Cadences* proposées, il y en a deux autres que la *Dissonance* introduit, & qui ont également leur force dans l'expression.

Ces deux autres *Cadences* dérivent de la *Parfaite*; l'une est connue sous le nom de *Cadence rompuë*; & l'autre qui n'a point encore de nom, peut être appellée, *Cadence interrompuë*; la première se fait en montant Diatoniquement, & l'autre en descendant de *Tierce*, chacune en partant d'une Dominante. Voyez sur ce sujet, le Livre II. du *Traité de l'Harmonie*, Chapitre XVII. Page 109.

Les six *Modulations* relatives que nous venons de proposer, ne sont pas les seules qu'on puisse employer dans une Piece de Musique; il y en a encore plusieurs autres, mais à la vérité moins relatives, qu'on peut pratiquer selon l'explication suivante.

Quand on veut passer dans une *Modulation* éloignée du premier *Son principal* donné, on peut imaginer l'un des cinq *Sons fondamentaux* des *Modulations* qui s'y rapportent, comme étant luy-même le premier *Principal*; puis se représentant les cinq autres *Sons* fondamentaux, dont les *Modulations* se rapportent à ce dernier *Son principal* pris pour le premier, on y choisit celui qu'on veut pour en faire un *Son principal*.
Voyez l'Exemple cy-après.

Exemple.



CHAPITRE HUITIÈME.

La force de l'expression dépend beaucoup plus de la Modulation, que de la simple Mélodie.

ON peut juger par les différents rapports que nous venons de reconnoître entre les différentes *Modulations*, que la *Modulation* doit beaucoup contribuer à la force de l'expression; sans en bannir, pour cela, ni le mouvement, ni les progrès arbitraires du Chant. Mais aussi, qui se borneroit à ce mouvement, & à ces progrès arbitraires du Chant, dans les expressions, seroit encore fort éloigné du but. Que doivent donc penser (si cela est) la plûpart des Musiciens qui n'ont que des *Modulations* d'habitude, & qui contens d'avoir trouvé un Chant expressif, négligent de lui donner une *Modulation* proportionnée, & détruisent par-là les perfections qu'ils tirent de leurs talens?

Nous avons tous, nos *Modulations* d'habitude, où nous tombons toujours, dès que nous manquons des connoissances qui pourroient nous en distraire à propos: Nous sommes accoutumés de parcourir un *Mode* d'une certaine façon, de celui-cy nous passons ordinairement à celui-là, &c. Cependant les expressions ne sont pas toutes les mêmes, le rapport d'une Phrase à une autre n'est pas toujours le même, les caractères ne se soutiennent pas toujours dans la même force, &c. Donc, il faut là quelque chose de plus que du Chant & du mouvement; car nous allons voir que le même intervalle est susceptible de plusieurs *Modulations*, pendant que le mouvement peut toujours y être le même.

Si, par exemple, j'imagine un Chant de *Sol* à *Ut*, pour rendre une certaine expression, il y a tout lieu de craindre que l'habitude où je serai de mettre ce Chant dans le *Mode* d'*Ut*, ne me fasse échaper la véritable *Modulation* qui lui conviendrait pour lors, relativement à celle qui auroit précédé, & relativement à celle qui devrait suivre. Si je sçavois donc toutes les *Modulations* dont ce Chant est susceptible, je ne manquerois pas apparemment de les éprouver; & sans doute que je trouverois à la fin, celle qui lui conviendrait le mieux, conformément à l'expression.

S'il n'est pas absolument impossible de déterminer les Chants, & les *Modulations* en conséquence, qui conviendroient le mieux aux expressions les plus marquées, c'est d'ailleurs une entreprise qui demanderoit peut-être plus que la vie d'un seul homme: Ainsi,

nous nous contenterons de faire voir ici toutes les différentes *Modulations*, dont la *Quarte de Sol à Ut* est susceptible, pour qu'on en puisse tirer du moins quelques conséquences valables; en égard aux différentes impressions que nous recevons de ces différentes *Modulations* annexées à un même Chant.

Exemple.

Chant,

B-C.

B-C.

B-C.

Mode majeur d'Ut. || Mode majeur de Sol. || Modes d'Ut. & de La. || Modes d'Ut. & de Sol. ||

BASSE-FONDA MentALE.

Suite de l'Exemple.

Chant.

The musical score consists of five staves. The top staff is a vocal line labeled 'Chant.' with a treble clef and a key signature of one flat. The following four staves are for the bass, each with a bass clef and figured bass notation. The first bass staff is labeled 'B.C.' and contains figures 6, 6, 5, 6, 6*, 6, 4*, 6*. The second bass staff is labeled 'B.C.' and contains figures 6, 4, 4, 3, 4, 4, 6*, 6, 4, 4*. The third bass staff is labeled 'B.C.' and contains figures 4*, 4, 4, 4, 4*, 4, 6*, 4*. The fourth bass staff contains figures 7, 7, 7, 7. Below the staves, the modes are identified: Mode de Fa., Modes d'Ut & de Fa., Modes d'Ut & de Mi., and Mode mineur de Mi.

B.C. 6 6 5 6 6* 6 4* 6*

B.C. 6 4 4 3 4 4 6* 6 4 4*

B.C. 4* 4 4 4 4* 4 6* 4*

7 7 7 7

Mode de Fa. || Modes d'Ut & de Fa. || Modes d'Ut & de Mi. || Mode mineur de Mi. ||

BASSE-FONDA M E N T A L E.

Tournez, s'il vous plaît, pour la suite de l'Exemple.

Suite de l'Exemple cy-dessous.

Chant.

B.C.

B.C.

B.C.

Mode mineur d'U. || Mode mineur de Sol. || Mode mineur de Fa. || Modes d'U: & de Fa. || Modes de Fa || & de La ♯.

BASSE-FONDA M E N T A L E.



Suite de l'Exemple cy-à côté.

BASSE-FONDAMENTALE.

Les Notes *A. D. & G.* conduisent chacune dans deux ou trois *Modulations différentes.*

Après avoir remarqué dans l'Exemple, toutes les *Modulations* dont la *Quarte Sol. Ut.* est susceptible, examinez les différentes *B. C.* * que cette *Quarte* peut recevoir, pendant que la *B. F.* * y est toujours la même, éprouvez-en l'effet, & vous sentirez, pour peu d'expérience que vous ayez dans la Musique, que ce sont autant de moyens de varier les expressions sous le même Chant: Il est vrai que la variété ne peut y être bien sensible, que lorsqu'il précède & qu'il suit une *Modulation* plus ou moins relative à celle qu'on destine pour lors à la *Quarte Sol. Ut.* & lorsqu'on en destine

* Les lettres B. C. signifient Basse-continue.

* Et celles-ci B. F. Basse-fondamentale.

à proportion la *B. C.*; car le Chant simple de la *B. C.* peut y être encore figuré d'une infinité de façons; mais on peut y supposer toutes ces variétez, sans parler de celles que les differens mouvemens doivent encore y introduire.

Souvent nous imaginons un Chant propre à des expressions, dont nous nous écartons néanmoins dans nos *Modulations*, parce que nous y perdons apparemment de vûë le principe d'Harmonie qui nous a suggeré ce Chant, pour nous livrer à de certaines affections, qui naissent souvent en nous, plus par habitude que par sentiment. Si nous sçavons cependant le tort que peut nous faire l'habitude en pareil cas, nous nous tiendrions mieux sur nos gardes; nous nous méfierions de nôtre experience même; & cherchant toujours le vrai, à l'aide de nos connoissances, nous le trouverions bien-tôt, quand une fois le Chant qui en est le principal objet auroit été trouvé.

Le Chant que nous imaginons nous est suggeré par un principe d'Harmonie qui est en nous; & ce principe n'est autre que l'*Accord* que nous entendons dans un seul Son de nôtre voix; comme nous allons tâcher de le prouver, en faisant voir que la Mélodie nous est naturelle, que nous trouvons naturellement la *B. F.* de tous les repos inferez dans un Chant, que par consequent l'Harmonie nous est également naturelle, & que tous les Chants possibles nous rendent de point en point le même fond d'Harmonie qui les a inspirés; laissant après cela à un chacun la liberté de juger de la capacité des Musiciens dont les talens nous en imposent, tant dans leurs productions que dans leur execution.

CHAPITRE NEUVIÈME.

De la Mélodie naturelle.

LA Mélodie est, comme nous l'avons déjà dit, le Chant d'une seule voix, &c.

Ce Chant ne peut être formé que du progrès des Sons fondamentaux, & de celui qu'ils constituent aux Accords.

Ces progrès nous sont seuls naturels, comme il est facile de le prouver par les trois Sons differens qu'on distingue dans un seul Son de la voix, dans une seule Corde, &c.

Ce Son détermine pour lors nôtre voix à entonner après lui ceux qui y ont le plus de rapport; il se rend en même-tems l'arbitre de la *Modulation* que nous devons y observer, & tout ce que nous

nous chantons ensuite, se dirige sur la première impression que nous en recevons.

C'est de-là que les moins expérimentez en Musique entonnent successivement les Consonances de l'Accord parfait, sans y faire attention; que la *Quinte* & la *Quarte* (d'autant que la *Quarte* est renversée de la *Quinte*) leur sont plus familières que tout autre intervalle; & que même les degrés successifs de la voix leur sont naturels.

Si notre imagination vient à nous suggérer un Chant, nous en entonnons toujours le premier Son comme principal, ou comme *Tierce* ou comme *Quinte* du principal; excepté que certaines connoissances acquises par l'art ou par l'expérience ne nous portent à faire le contraire.

Que nous entonnions un Son comme *Principal*, ou comme *Tierce*, ou comme *Quinte* du principal; cela suppose toujours que nous sommes frappés de l'Harmonie parfaite en entonnant ce Son; & la suite du Chant que nous parcourons pour lors, se dirige absolument sur la *Modulation* annoncée par ce premier Son.

Supposant ici une personne sans expérience, & nullement préoccupée des Chants ordinaires; il est presque certain qu'elle entonnera toujours un premier Son comme *Principal*, ou du moins comme *Quinte* de ce *Principal*; d'où si elle l'entonne comme *Principal*, & que sa voix se porte à des inflexions de *Tierce* ou de *Quinte*, elle les suivra en montant; au lieu qu'elle les suivra en descendant, si ce premier Son ne l'a frappée que comme *Quinte* du *Principal*. Et par-là le *Principal* ira chercher sa *Quinte*, ou celle-ci retournera au *Principal* sous-entendu; quoique cela se fasse sans connoissance & sans expérience.

Si cette personne entonne indifféremment la *Quinte* ou la *Quarte* après le premier Son donné, soit en montant, soit en descendant; remarquez qu'elle suit pour lors le progrès des Sons fondamentaux: car la *Quarte* au-dessus représente la *Quinte* au-dessous, de même que la *Quarte* au-dessous représente la *Quinte* au-dessus; conformément à cet ordre { $\begin{matrix} \text{Ut. Sol. Ut.} \\ 2. \quad 3. \quad 4. \end{matrix}$ } où *Sol* passe également à *Ut*, soit en descendant de *Quinte*, soit en montant de *Quarte*.

Si cette même personne suit pour lors les degrés successifs de sa voix, elle entonnera toujours le *Ton* au-dessus du premier Son donné, au lieu qu'elle entonnera plus souvent le *Semi-ton* au-dessous, que le *Ton*, le tout, parce qu'étant frappée de l'Harmonie de ce premier Son, si sa voix ne suit pas les inflexions dictées par cette Harmonie, elle se dirige du moins sur celle du Son qu'elle devoit entonner naturellement après le premier: Car le *Ton* au-dessus du

premier Son & le *Semi-ton* au-dessous font justement la *Quinte* & la *Tierce majeure* de la *Quinte* de ce premier Son ; au lieu que le *Ton* au-dessous du premier Son ne fait que la *Tierce mineure* de la *Quinte*, laquelle *Tierce mineure* est moins naturelle que la *Majeure*.

Lorsqu'on entonne le premier Son comme *Quinte* du *Principal*, il est certain que la voix se porte toujours un *Ton* au-dessous de cette *Quinte* ; mais il est rare qu'une personne sans experience détermine en elle-même ce premier Son pour *Quinte* du *Principal*, lorsqu'elle a dessein de parcourir ensuite les plus petits degrés naturels à sa voix.

Nous disons plus encore ; cette même personne suivra plutôt la *Modulation majeure* que la *Mineure* dans les inflexions de sa voix ; parce que cette *Modulation majeure* est la plus naturelle.

Joignons à cela que, supposé que nous entonnions le premier Son dans le medium de nôtre voix, nous sommes plus naturellement portez à monter après ce premier Son qu'à descendre ; & cela parce qu'étant frappez de son harmonie, nôtre voix la cherche toujours, ou du moins elle prend la *Quarte* au-dessus de ce premier Son, parce qu'elle en est plus proche que la *Quinte*, au-dessous, d'où resulte le même progrès fondamental.

Lorsque nous parcourons les degrés successifs de nôtre voix, nous nous reposons naturellement sur la *Tierce* sur la *Quarte*, & principalement sur la *Quinte* au-dessus du premier Son donné comme *Principal* ; au lieu que nous ne nous reposons jamais que sur la *Quarte* au-dessous, qui représente la *Quinte* au-dessus : car si nous nous reposons au contraire sur la *Quinte* au-dessous & sur la *Quarte* au-dessus, remarquez qu'il faut pour lors que ce premier Son nous ait frappé comme *Quinte* du *Principal*, & d'ailleurs nous ne nous reposons jamais si volontiers sur la *Tierce* au-dessus de ce premier Son que sur la *Quarte* ou sur la *Quinte* au-dessus ; parce que s'il est *Principal*, la *Tierce* nous fait aspirer à sa *Quinte*, ou nous re prenons plus volontiers haleine ; & s'il est *Quinte* du *Principal*, la *Quarte* au-dessus qui en est justement le *Son principal* est la seule où nous aspirions, de même que la *Quinte* au-dessous.

D'où vient, par exemple, qu'on prétend que la voix ne peut entonner trois *Tons* de suite, si ce n'est que frappez des Sons fondamentaux qui servent de progrès au *Principal*, nous nous sentons comme forcez d'entonner la *Quarte* au-dessus qui représente la *Quinte* au-dessous, & de-là le *Semi-ton* nous devient plus naturel que le *Ton*, après en avoir entonné deux de suite ; & par la même raison, lorsque la voix descend après ce *Son principal* ? Ou nous entonnons d'abord le *Semi-ton*, ou nous l'entonnons également après deux *Tons* consecutifs.

Qui est ce qui ne s'appercevoit pas que cette prétendue faculté de la voix est proposée sans fondement ; si l'on n'admettoit les repos qui lui sont naturels ? car on peut remarquer dans les *Systèmes diatoniques* du Chapitre VI. qu'il y a trois *Tons* de suite depuis { Ut. }_{32.} jusqu'à { Fa^* }_{45.}, & même qu'il y en a quatre dans le *Système mineur* en montant depuis { Sol. }_{96.} jusqu'à { Ré^* }_{150.}, que la voix entonne facilement : Mais, en considérant qu'elle se repose naturellement sur la *Quinte* du *Son principal*, on jugera bien-tôt de-là que ce repos lui faisant oublier, pour ainsi dire, les Intonations précédentes, elle reprend ensuite sans contrainte celles qui lui sont les plus naturelles.

C'est de ces différents repos que naissent les différentes *Cadences* pratiquées par les Musiciens dans une *Modulation*. Or si nous supposons ici la *Modulation* de *Sol*, les plus habiles de ces Musiciens ne pourront disconvenir que toutes les *Cadences* qu'il leur est libre d'y pratiquer, sans avoir égard aux *Cadences rompuës* ou *interrompuës* qui dérivent de la *Parfaite*, auront toujours pour véritable *Basse* les Sons fondamentaux.

{ Ré. Sol. }_{9. 3.} { Sol. Ré. }_{3. 9.} { Sol. Ut. }_{3. 1.} ou { Ut. Sol. }_{1. 3.}

Si les Musiciens les plus expérimentez & les plus consommez dans leur art ne peuvent faire autre chose que ce qui nous est dicté par le principe proposé, bien entendu qu'ils ne sortiront pas de la *Modulation* prescrite ; si l'Homme dénué de connoissance & d'expérience ne peut, non plus, que suivre, en ce cas, ce que dicté ce principe ; & si ce principe n'est fondé que sur un fait sensible d'expérience, qui nous prouve qu'on ne peut entonner un *Son*, sans être en même temps frappé de son *Harmonie*, puisqu'elle en est inséparable dans nôtre voix, aussi-bien que dans les cordes, & dans tous les autres corps sonores ; il est sans doute à présumer que les différentes inflexions de nôtre voix naissent de ce principe, & qu'elles nous sont naturelles, puisque ce principe est naturel.

Nous dirons plus, si le principe proposé a pu nous donner tout ce que nous avons trouvé jusqu'à présent, sans rien perdre de ce que la nature y a imprimé ; n'en ayant même tiré que la *Quinte* pour fixer son progrès ; il est encore à présumer de-là que si les inflexions proposées de nôtre voix, naissent de ce principe ; non seulement elles nous sont naturelles, mais encore elles nous sont seules naturelles. Car si, pour chercher tout ce qui peut contribuer à la variété, nous voulons ajouter quelque chose au progrès de ce principe ; nous n'aurons plus que la *Tierce* : Or de cette *Tierce*, ne pourra naître que le *Semi-ton* dans les degrés successifs. Par exemple, supposé que *Sol* descende de *Tierce* sur *Mi*, ce même *Sol* pourra monter d'un

Semi-ton sur *Sol* ♯ pour former la *Tierce majeure* de ce *Mi*, excepté qu'il ne reste pour en former la *Tierce mineure*; pareillement si *Sol* monte de *Tierce* à *Si*, sa *Quinte Ré* pourra monter d'un *Semi-ton* à *Ré* ♯. pour former la *Tierce majeure* de ce *Si*, excepté encore qu'elle ne reste pour en former la *Tierce mineure*; & jamais il ne se trouvera un plus petit intervalle dans les degrés successifs qu'on pourra parcourir entre les Sons tirez des fondamentaux; quand même on voudroit former le progrès fondamental de tous les intervalles trouvez.

Que faudroit-il donc faire pour trouver des degrés successifs plus petits que les *Diatoniques* & les *Chromatiques*? Il faudroit renverser tout l'ordre naturel; il faudroit oublier qu'une seule corde &c. fait résonner trois Sons différens; que l'Harmonie & son progrès ne peuvent naître que de ces trois Sons différens; & que la Mélodie n'est qu'une suite de ce progrès de l'Harmonie. * Pour lors, abandonnant tout principe, rien ne sera plus facile que d'imaginer des intervalles à son gré; que d'approprier ces intervalles à l'Harmonie, à son progrès; à la voix même: Car, dès qu'on voudra nier le principe proposé, tout sera bon; le *Diéze Enharmonique* qui divise le *Semi-ton*, le *Comma* qui divise ce *Diéze*, le *Semi-comma* qui divise ce *Comma*; enfin tout ce qui peut se présenter sera reçu également. Envain l'on persuade, dira-t'on, que les degrés successifs que la voix parcourt sans peine luy soient seuls naturels; elle ne les doit qu'à la faveur d'un fréquent usage; si on l'accôûtumoit à en parcourir d'autres, ils luy deviendroient également naturels. Quoy donc, les Grecs qui nous racontent des effets si surprenans de leur Musique, nous auroient-ils proposez un *Système Enharmonique* sans fondement? Se peut-il que des Hommes si profonds, sur tout dans la science de la Musique, ayent donné dans un travers comme celuy-là; & lorsque nous n'éprouvons pas les mêmes effets de nôtre Musique, qui n'est fondée que sur les genres *Diatoniques* & *Chromatiques*, apparemment que cela ne vient que de ce que nous en excluons le *Genre Enharmonique*: Mais, ne donnerions-nous pas nous-mêmes dans un travers, si nous raisonnions ainsi? N'éprouvons-nous pas chaque jour des effets différens de nôtre Musique? Et si les ravissemens qu'elle nous cause ne vont pas jusqu'à cet excès dont les Grecs font parade, cela ne pourroit-il pas venir de ce qu'elle nous est trop familiere, ou peut-être même de quelques défauts dans l'exécution? D'ailleurs les personnes qui en éprouvent encore aujourd'huy des effets surprenans, ne s'avisent plus de les publier: on ne dit plus comme une merveille que la *Trompette* anime le *Soldat*, que le *Hautbois* le réjoûit, que la *Flûte* l'amollit;

* Voyez le
Chap. V I.
pag. 34.

Qu'un Létargique sort de son assoupissement au doux bruit d'une agréable Harmonie; que les Bergers s'assemblent au tour d'un joueur de *Fifre* pour danser, de même que par métaphore, les arbres & les rochers venoient s'assembler au tour d'Orphée; que les ouvriers travaillent avec plus de gayté & oublient les fatigues de leurs travaux à la faveur d'une chanson; de même encore que par métaphore, Amphion bâtit la ville de Thèbe au son de sa *Lyre*; ni même que des personnes attaquées de nos jours de certains accès qui tendoient à la folie, n'en sont revenueës qu'à la faveur de la Musique? * Ou cela ne se revoque pas en doute, ou l'on ne le raconte plus comme une merveille. Ainsi, laissons-là ces grands effets de la Musique des Grecs, qu'une simple Mélodie, accompagnée de toute la déclamation dont un bon Comedien est capable, peut causer: & lorsque nous pouvons juger des choses par nous-mêmes, il ne convient pas de s'amuser à de simples présumptions.

* Histoire de
l'Académie
Royale des
Sciences.
Année 1707.
pag. 7.
Et An. 1709.
pag. 22.

Ce n'est donc pas au fréquent usage que nous devons les inflexions que nous remarquons être naturelles à nôtre voix: cet usage nous les rend bien plus familières, à la vérité; mais si elles ne nous étoient pas naturelles, envain nous nous efforcerions à nous les rendre telles. Par exemple, il n'y a pas un Musicien, quelqu'expérimenté qu'il soit, & quelque flexibilité qu'il ait dans la voix, qui puisse y déterminer un quart de *Ton*; il y arrivera bien à peu-près en miolant; mais il n'en sentira jamais le juste point, parce qu'il ne nous est pas naturel; & la raison pourquoy il ne nous est pas naturel, c'est qu'on ne peut jamais sous-entendre deux Sons fondamentaux à la suite l'un de l'autre, dont l'Harmonie puisse fournir le progrès de ce quart de *Ton*; comme on en peut juger par les remarques précédentes. Or ce quart de *Ton*, autrement appelé *Dièze Enharmonique*, est justement le plus petit intervalle dont le *Système Enharmonique* des Grecs étoit composé.

Les Grecs pourroient bien avoir proposé un *Système Enharmonique* pour les mêmes raisons qui nous ont engagées à proposer celui des *Comma*, (car on peut former un *Système* entier des *Comma* qui composent le *Ton*) c'est à dire qu'ils auroient simplement proposé ce *Système* pour faire voir la composition de certains intervalles, &c. Ainsi comme nous n'avons aucuns fragments de leur Musique, qui puissent nous faire porter quelques jugemens valables; & même quand nous en aurions suffisamment pour en tirer certaines conséquences; n'avons-nous pas icy la raison & l'expérience pour nous; en faut-il davantage?



CHAPITRE DIXIÈME.

Que nous trouvons naturellement la Basse-Fondamentale de tous les repos inferez dans un Chant.

IL s'agit ici d'un fait d'expérience que toutes les personnes un peu sensibles à l'Harmonie, jusqu'à des enfans de huit à neuf ans, peuvent éprouver; après toutefois s'être instruites de la manière dont elles doivent s'y prendre.

Ouvrez un Livre de Musique, chantez en *Mesure* tout ce qui s'y trouve, depuis le commencement d'un Air, jusqu'au premier endroit où vous croirez pouvoir vous reposer, que cet endroit soit toujours la première Note d'une *Mesure*, appliquez à cette première Note, la penultième syllabe d'un mot dont la dernière syllabe soit muette, comme *Tendre*, *Aimable*, *Climene*, &c. laissez ensuite tomber votre voix au moins une *Tierce* au-dessous de cette première Note; pour prononcer la dernière syllabe muette, & prononcez-la tout de suite sans vous arrêter, ne déterminez d'ailleurs à votre voix aucune autre inflexion que celle où vous vous sentirez entraîné naturellement, ne soyez préoccupé que du Chant que vous aurez parcouru jusques-là, & vous verrez que, sans y penser, vous entonnerez la véritable Basse-fondamentale de la Note que vous aurez choisie pour cet effet.

Comment pourrai-je juger, me direz-vous, si j'entonne en effet la Basse-fondamentale de la Note choisie? le voici.

Vous entonnerez tantôt la *Tierce majeure* au-dessous de cette Note, tantôt la *Tierce mineure* au-dessous, tantôt la *Quinte* au-dessous, & tantôt la *Quarte* au-dessous; où vous remarquerez pour lors que cette *Quarte* vous donnera plus de peine à trouver que les autres Consonances, parce qu'elle n'est pas directe, & qu'à son défaut vous ne pourrez entonner que l'*Unisson* ou l'*Octave* de cette Note; si bien que ces différentes Consonances trouvées ainsi au-dessous d'une Note; sans les avoir déterminées exprès, doivent sans doute vous persuader qu'il y a là du moins quelque chose d'extraordinaire que vous ne pouvez concevoir: mais si vous étiez seulement en état de reconnoître le *Ton*; c'est-à-dire, le *son principal* du Chant que vous aurez parcouru, vous verriez que vous en auriez toujours entonné ou le *son principal*, ou du moins la *Dominante* de ce *son principal*.

Il n'y a pas d'ailleurs un Musicien qui ne se mette au fait de cette experience, à la premiere lecture de ce Chapitre; ainsi l'on peut, quand on se méfie de ses propres connoissances, en prendre un auprès de soy, pour se guider dans les premiers essais.

Il faut toujours chanter tout ce qui précède la Note où l'on veut s'arrêter; parce que ce n'est que de la préoccupation où nous tient pour lors la *Modulation* de tout le Chant parcouru jusques-là, que nous recevons l'impression de la Basse-Fondamentale, où nôtre voix se porte naturellement.

On se trompe quelquefois dans les *Modulations* relatives, comme entre la *Majeure* de *Sol*, & la *Mineure* de *Mi*: mais il est facile de s'en appercevoir par de certains Signes, dont ce n'est pas icy le lieu de parler; au reste, une pareille méprise ne peut donner atteinte à l'experience proposée, puisqu'elle n'est que l'effet du grand rapport qu'ont entr'elles les *Modulations* qui la font naître.

Si l'on peut reconnoître la *Modulation* par une Basse-fondamentale ainsi trouvée, & si l'on sçait d'ailleurs que le progrès de la Basse-fondamentale, autrement dit, des Sons fondamentaux va de *Quinte* en *Quinte* dans chaque *Modulation*; que peut-on penser des grandes difficultez qu'on a semées jusqu'à present dans les regles de la Composition & de l'Accompagnement? A-t-on bien connu ces regles, qui n'ont d'autre principe qu'une Basse-fondamentale dont la sémence, dont le germe est en nous? mais nous ne nous en tiendrons pas-là; nous avons encore une autre experience à proposer, avant laquelle il est bon de s'instruire de la Dissonance, des differentes Combinaisons des Accords, & de la *Liaison* necessaire dans chaque *Modulation*.

CHAPITRE ONZIEME.

De la Dissonance Harmonique.

ON appelle *Dissonance* tout intervalle qui n'est pas consonant. Si l'on n'entend point de *Dissonances* dans la resonance d'un corps Sonore; cela prouve qu'elles ne sont pas naturelles dans l'Harmonie; & par consequent elles ne peuvent y être introduites que par le secours de l'Art.

Il paroît assez que la seule experience a conduit jusqu'à present les Musiciens, sur tout, au sujet des *Dissonances*; & cela, tant par la distinction qu'ils font d'un grand nombre de ces *Dissonances*, qui se réunissent néanmoins en une seule, que par les differentes regles qu'ils y ont appliquées, souvent mal à propos.

Quoiqu'on ne puisse juger des effets de la Musique que par l'expérience, elle ne nous apprend pas néanmoins la manière dont doivent être disposées les choses, avant qu'elles puissent produire l'effet que nous en éprouvons; le hazard peut bien, à sa vérité, nous favoriser quelquefois en cette occasion; mais, nous fera-t-il jamais connoître si nous avons trouvé tout ce que nous avons à chercher? Nous y fera-t-il faire les distinctions nécessaires? Nous en fera-t-il bien connoître les rapports & les dépendances? Nous fera-t-il voir clairement le Principe sur lequel le tout doit être fondé? Et pourrons nous jamais en tirer une connoissance assez distincte pour nous mettre en état de la procurer aux autres.

Laissons donc là cette expérience qui ne peut nous être favorable qu'après coup; & cherchons des moyens plus propres à nous instruire de ce que nous voulons sçavoir.

Il seroit inutile de vouloir introduire des *Dissonances* dans l'Harmonie, si nous ne sçavions pas auparavant à quoy elles peuvent y être propres.

Il paroît jusqu'à présent qu'on n'a point eu de meilleures raisons pour introduire les *Dissonances* dans l'Harmonie, que celle d'une certaine variété qui plaît dans tous les objets qui frappent nos sens.

Mais cette raison qui n'est qu'une raison de convenance, ne peut satisfaire que des personnes qui ne veulent qu'effleurer la matière: ainsi nous ne devons pas en demeurer-là.

La nécessité de la *Dissonance* se découvre d'abord dans les trois Sons fondamentaux qui constituent un *Mode*; puisque chacun d'eux peut à son tour imprimer en nous l'idée de sa *Modulation*: * Et c'est justement là en quoy consiste l'adresse du Musicien, * qui à l'aide d'une *Dissonance* jointe à l'Harmonie d'un Son fondamental qui n'est pas *Principal*, trouve le moyen de rendre sensible à ses Auditeurs la *Modulation* qu'il a dessein de leur présenter.

On trouvera la même remarque dans le Traité de l'Harmonie, page 53. mais renduë d'une autre façon.

Nous pouvons encore tirer avantage de la comparaison faite dans le Chapitre V I I. entre les différentes *Modulations* & les différentes Phrases d'un discours; en ce que, si cette comparaison est juste, il faut qu'il se trouve entre tous les Accords successifs d'une *Modulation*, la même *Liaison* qu'on remarque entre tous les mots qui composent une Phrase; *Liaison* également nécessaire pour rendre intelligible le sens de cette Phrase, & pour entretenir l'idée de cette *Modulation*.

Les règles établies pour la *Dissonance*, prouvent la *Liaison* dont nous voulons parler; car, lorsqu'on dit qu'il faut *Préparer* une *Dissonance*

nance, cela signifie que le Son qui la forme dans un Accord, doit avoir fait partie de l'Accord qui la précède immédiatement; & quand on dit qu'il faut la *Sauver*, cela signifie qu'elle doit avoir un progrès fixé, & tel que nous le souhaitons naturellement, après l'avoir entendu. Or rien ne peut mieux faire sentir une *Liaison* en Harmonie, qu'un même Son qui sert à deux Accords successifs, & qui fait souhaiter en même tems le Son, pour ne pas dire, l'Accord qui doit suivre immédiatement.

Nous verrons dans les Chapitres XV. & XVI. que ces regles de *Preparer* & de *Sauver* la *Dissonance* ne sont fondées que sur le progrès naturel à la *Tierce mineure*; & que de-là naît la *Liaison* nécessaire dans chaque *Modulation*; puisque ne pouvant arriver à aucune conclusion finale immédiatement après une *Tierce mineure* annexée à un Son fondamental qui descend ensuite de *Quinte*; il faut absolument que pour conserver à cette *Tierce mineure* son progrès naturel, elle forme ensuite une *Dissonance*, &c.

Nous verrons encore, que comme le progrès des Parties supérieures doit être naturellement Diatonique, & que celui des Consonances y est arbitraire, puisque dans l'exemple du Chapitre VI. page 33. elles montent & descendent indifféremment; il seroit impossible d'entretenir par tout ce progrès arbitraire des Consonances, sans le secours de la *Dissonance*.

Toutes ces considérations mises en balance doivent absolument nous engager à introduire des *Dissonances* dans l'Harmonie: Mais quelles *Dissonances*? car on n'a encore rien dit sur ce sujet qui puisse nous déterminer au juste.

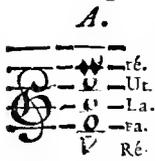
Remarquons bien qu'il s'agit icy de trouver des *Dissonances* propres à l'Harmonie, & que nous ne pouvons encore juger si celles que nous fournit la Mélodie (comme par exemple la *Seconde* qui y regne par tour d'un degré Diatonique à l'autre) peuvent nous y être de quelque utilité: Cependant, si dans nos recherches nous trouvons encore cette *Seconde* sous nos pas, nous en pourrions tirer pour lors une forte conséquence en sa faveur.

Le Principe de la *Dissonance* dans l'Harmonie, doit être apparemment le même que celui sur lequel nous avons établi jusqu'à présent toutes nos conséquences. Ainsi voyons, avant toutes choses, ce qu'il pourra nous dicter sur ce sujet.

Après avoir reconnu l'Accord parfait pour le fondement de toute l'Harmonie, nous y avons remarqué que la *Quinte* en étoit le principal objet, que les *Tierces* en étoient les moindres degrés, & que les deux termes de l'*Octave* lui servoient de bornes: Or, si nous remarquons à présent qu'il y a un vuide entre la *Quinte* & l'*Octave*,

où l'on peut inferer une nouvelle *Tierce*, sans détruire aucune des conséquences précédentes; & si le Son de cette *Tierce* ajoutée fait justement un Intervale de *Septième* avec le Son fondamental de l'*Accord parfait*, & par renversement un intervalle de *Seconde* avec l'*Octave* de ce Son fondamental; tout cela ne doit-il pas nous inviter à y ajouter cette *Tierce*? Voyez l'*Exemple*.

Exemple.



A. Ré est censé le Son fondamental, dont l'*Octave* est marquée par le Guidon \blacklozenge *A.*; & où l'on voit que ces deux Ré servent de bornes à l'*Accord Ré. Fa. La. Ut.*, & ré si l'on veut.

Il y a une *Tierce* de Ré à Fa, de Fa à La, & de La à Ut: Donc, les moindres degrés composent cet Accord, de même que l'*Accord parfait*.

Il y a une *Quinte* de Ré à La, & une autre de Fa à Ut: Donc, le principal objet des Accords regne icy, de même que dans l'*Accord parfait*.

L'*Accord parfait* subsiste dans ces trois Sons Ré. Fa. La.; il y a un vuide entre la *Quinte* La & l'*Octave* Ré. marquée du Guidon *A.*, où l'on peut inferer la nouvelle *Tierce* de La à Ut; & ce Son Ut forme justement ou l'intervale de *Septième* ou celui de *Seconde* (ce qui est tout un, eu égard au Renversement) avec le Son fondamental Ré ou avec son *Octave*.

Ainsi tout nous assure par-là, que si l'on peut introduire quelques *Dissonances* dans l'Harmonie, celle-cy doit y avoir le plus de part, puisque le même fond d'Harmonie subsiste toujours avec elle, & puisque nous retrouvons en elle la même *Dissonance*, que le progrès des Sons fondamentaux nous a fait reconnoître dans celui qu'il fixe aux Sons supérieurs.

Comme c'est toujours de la comparaison faite entre un Son aigu & le Son fondamental donné, que l'Intervale tire sa dénomination, on appelle par conséquent *Septième*, la *Dissonance* formée du Son ajouté à la *Tierce* au-dessus de la *Quinte* dans un *Accord parfait*.

Pour distinguer de l'*Accord parfait* celui où cette *Septième* a lieu; on l'appelle *Accord de Septième*.

Quand on a une fois trouvé un pareil *Accord de Septième*, on le tourne de toutes les façons possibles, à l'aide des différentes combinaisons, dont nous avons remarqué que les *Tierces* étoient susceptibles, selon l'exemple que nous en avons donné d'ailleurs dans les Préliminaires de Musique.

C'est à présent, qu'après que de justes conséquences nous ont fait trouver ce que nous cherchions, c'est à présent, dis-je, que nous

pouvons en éprouver l'effet : Et si l'expérience s'accorde pour lors avec la raison , de quelle conviction cela ne doit-il pas être ?

Avant que d'éprouver si la *Dissonance* trouvée peut contribuer aux differens effets pour lesquels nous la destinons , & si elle est seule nécessaire en ce cas ; il faut sçavoir à quels Sons fondamentaux elle peut être appropriée , & tout ce qui doit s'en suivre ?

CHAPITRE DOUZIEME.

Quel est le Son fondamental qui peut porter la Septième dans son Harmonie.

NOS remarques du Chapitre VII. au sujet de la *Dominante* , dont nous sommes naturellement affectez lorsque nous entendons un *Son principal* , & au sujet de la *Cadence parfaite* , nous serviront icy de Principe.

Le titre de *Cadence parfaite* pourroit seul nous prévenir en faveur de l'effet qui résulte de cette *Cadence* ; si nous sçavions une fois la raison pour laquelle ce titre est annexé aux Sons fondamentaux qui la forment.

Remarquons donc bien que le titre de *Cadence parfaite* n'est annexé à une *Dominante* qui passe au *Son principal* , qu'en ce que cette *Dominante* qui est naturellement comprise dans l'Harmonie du *Son principal* , semble retourner comme à sa source , lorsqu'elle y passe ; de sorte que ne pouvant se trouver dans l'Harmonie un progrès plus parfait , où le *Son principal* dont on est toujours occupé , dès qu'on a une fois été frappé de la *Modulation* , puisse nous être rendu d'une manière plus prévenante ; nous sentons pour lors tant de satisfaction , que nous ne désirons plus rien après cela : aussi ce progrès nous annonce-t'il toujours une conclusion décidée , c'est à dire , en termes de Musique , une *Cadence parfaite*.

Si cependant nous ne pouvions alterer l'Harmonie de cette *Dominante* , la grande conformité qui se trouveroit pour lors entre son Harmonie & celle du *Son principal* qui luy succéderoit , seroit capable de diminuer la satisfaction à la quelle on doit s'attendre , lorsqu'on entend ainsi ce *Son principal* à la suite de sa *Dominante* ; car pour qu'un objet puisse mériter préférentiellement nôtre attention , il ne faut pas qu'aucun autre puisse luy rien disputer. Par conséquent tout nous invite à diminuer icy la perfection de l'Harmonie de la

Dominante, en y ajoutant la *Dissonance* trouvée, c'est-à-dire, la *Septième*.

Exemple.

A. B C.

D.

F F F

* 7 J.

H. H. J.

BASSE-FONDAIMENTALE.

Sans la *Septième* B., l'*Octave* A. de la *Dominante* H. ne pourroit passer *Diatoniquement* à la *Tierce* C. du *Son principal* J. : d'où le progrès *Diatonique* fixé aux Sons supérieurs par les fondamentaux ne seroit plus arbitraire.

Si l'*Accord parfait* H. F. D. A. de la *Dominante* H. peut imprimer en nous l'idée de sa *Modulation*; bien-tôt la *Septième* B. qu'on y ajoute, efface cette impression de nôtre idée, & retrace en nous celle de la *Modulation* du *Son principal* J.

La *Septième* B. n'a pas plutôt été entendue, que nous sentons en nous le desir d'entendre la *Tierce* C. du *Son principal* J. en quoy consiste une partie de la *Liaison* annoncée dans le Chapitre précédent; ne pouvant en dire davantage sur ce sujet, que nous n'ayons vu ce que la *Tierce mineure* nous y prescrit.

Remarquez ensuite dans l'*Accord* de *Septième* la réunion des deux Sons fondamentaux, H. & B. qui servent au progrès du *Principal* F, & qui semblent en effet, s'y réunir, pour rendre encore plus sensible la conclusion que chacun d'eux peut annoncer en particulier, lorsqu'ils passent au *Son principal*.

Si cette réunion des deux Sons fondamentaux H. & B. peut mériter quelques attentions, on y remarquera d'abord que c'est B. qui comme le moins parfait vient se joindre à l'Harmonie de H.; & que la jonction de H. à l'Harmonie de B. ne pourroit nous donner l'*Accord* de *Septième*, où regne la seule *Dissonance Harmonique* que nous connoissons encore.

La *Septième* B. ajoutée à l'Harmonie de la *Dominante*, occasionne encore une nouvelle *Dissonance* entr'elle & la *Tierce majeure* F. de cette *Dominante*: de sorte que par cet accident cette *Tierce majeure* qui de sa nature est *Consonante*, devient *Dissonante*; mais de façon qu'elle y est encore plus sensible que la *Septième* même dont elle tient cette sensibilité. Voyez sur ce sujet le Chap. X I V.

Si nous alterons l'Harmonie de la *Dominante*, il semble qu'à plus forte raison nous devons alterer celle de la *Sous-dominante*;

d'autant qu'il se forme également une *Cadence* en passant de cette *Sous-dominante* au *Son principal*, comme en passant de la *Dominante* à ce même *Son principal*; & d'ailleurs, comment pourrions-nous distinguer autrement un progrès pareil à celui de ces *Cadences*, où le *Son principal* passeroit pour lors à la *Dominante* ou à la *Sous-dominante*, si nous n'y alterions pas l'Harmonie des *Sons* qui n'y sont pas *Principaux*.

CHAPITRE TREIZIEME.

De la *Dissonance* que peut porter la *Sous-dominante*.

Voulant profiter ici du lieu où nous avons remarqué que la *Dissonance* pouvoit être ajoutée, c'est à dire du vuide qui se trouve entre la *Quinte* & l'*Octave* dans un *Accord parfait*; * voulant également que la *Dissonance* ajoutée facilite aux *Consonances* leur progrès arbitraire; * & contribüe à la *Liaison* nécessaire dans chaque *Modulation*; * voulant même profiter encore de la remarque faite sur la réunion des deux *Sons* fondamentaux, lorsque l'un d'eux précède le *Son principal*, &c. * Nous allons voir que la *Sous-dominante* ne peut en ce cas recevoir dans son Harmonie que la *Sixte majeure* pour *Dissonance*.

Exemple.

The musical example consists of five staves of music. The first four staves are in treble clef, and the fifth is in bass clef. The notes are as follows:
 Staff 1: A (quarter), B (quarter), B (quarter), A (quarter).
 Staff 2: C (quarter), D (quarter), E (quarter), C (quarter).
 Staff 3: G (quarter), H (quarter), H (quarter), G (quarter).
 Staff 4: J (quarter), J (quarter), J (quarter), J (quarter).
 Staff 5: L (quarter), L (quarter), M (quarter), L (quarter).
 The bottom staff is labeled 'BASSE-FONDAIMENTALE'.

Sans la *Sixte majeure* D., la *Quinte* C. ou G. de la *Sous-dominante* L. ne pourroit passer Diatoniquement à la *Tierce* E. du *Son principal* M.

La *Sixte majeur* D. n'a pas plutôt été entendüe, que nous sentons en nous le désir d'entendre ensuite la *Tierce* E.; en quoy consiste une partie de la *Liaison* annoncée dans les Chapitres XI. & XII. & dont nous parlerons plus amplement dans le XVI.

Si la *Sixte majeure* D. ne fait pas une *Tierce* avec la *Quinte* G., du moins elle en fait une avec l'*Octave* B.: Ainsi son addition introduit également icy une *Tierce* & une *Seconde*, *Tierce* de D. à B., & *Seconde* de D. à G.; de même que la *Septième* les a introduites par son addition: & la différence qu'on peut y remarquer, n'a point d'autres causes que celle qui se trouve entre le progrès de la *Dominante* au *Son principal*, & le progrès de la *Sous-dominante* à ce même *Son principal*.

Remarquez bien que la *Septième* ajoutée d'un côté , & que la *Sixte majeure* ajoutée de l'autre , font également souhaiter la *Tierce* du *Son principal* qui les suit : où il semble que cette *Tierce* ait besoin de l'opposition de ces *Dissonances* , pour en devenir encore plus agréable ; parce que , en effet , elle a moins de douceur que la *Quinte*.

La réunion des Sons fondamentaux ne paroît pas icy dans la *Sixte majeure* ajoutée , comme nous nous l'étions promis d'abord : mais loin que cela détruise les conséquences que nous voulons en tirer , cela ne peut servir au contraire qu'à en augmenter la force : car il ne seroit pas raisonnable , que cette réunion fut égale dans deux différentes *Cadences*.

Les indices que nous pourrions tirer de la réunion de la *Sous-dominante* à l'Harmonie de la *Dominante* , s'évanouiroient aussi-tôt que nous verrions cette *Dominante* en faire autant dans l'Harmonie de la *Sous-dominante* ; puisque l'une est plus parfaite que l'autre ; & puisque la *Cadence* que l'une annonce , est plus parfaite que l'autre. Il faut donc qu'il s'y trouve au contraire une certaine subordination , d'où l'on puisse rendre quelques raisons de l'effet qu'on y remarque. Aussi ne voit-on pas icy la *Dominante* se réunir à l'Harmonie de la *Sous-dominante* , mais on voit sa *Quinte* D. prendre sa place , & la représenter pour ainsi dire.

Nous ne doutons pas que quelques Musiciens ne se trouvent surpris d'entendre citer la *Sixte* comme *Dissonance* : mais nous les tirerons bien-tôt d'erreur. Voyez pour cet effet , le Chapitre X V I I.

Ne croyez pas que la *Sixte* proposée pour *Dissonance* diffère de la *Septième* que nous avons d'abord trouvée par nos premières opérations : premièrement , la *Seconde* qu'elle forme avec la *Quinte* est une *Septième* renversée , & cette *Septième* forme également une *Seconde* avec l'*Octave* ; puis l'Accord formé de cette *Sixte* ajoutée , ainsi *Ut. Mi. Sol. La* ; n'est qu'un Accord renversé de celui de *Septième La. Ut. Mi. Sol.* Donc , celui-ci étant trouvé , tous les *Accords Dissonnans* sont trouvés ; puisque nous ne connoissons que la *Dominante* & la *Sous-dominante* pour Sons fondamentaux , dans la *Modulation* d'un *Son principal* donné , qui d'ailleurs ne peut subsister comme tel , qu'avec son Harmonie pure & parfaite.

On verra dans le Chapitre X V I I. comment on peut tirer toutes les *Dissonances* de celles que nous venons de proposer ; étant à propos , avant que d'en venir là , d'en constituer le progrès.



CHAPITRE QUATORZIÈME.

Du progrès des Consonances & des Dissonances.

Après avoir remarqué dans les Chapitres IV. & VI. que le progrès des *Consonances* étoit arbitraire, puisqu'il est *Harmonique* entre les Sons fondamentaux, & *Diatonique* entre les Sons supérieurs; pouvant de chaque côté les faire proceder indifferemment tant en montant qu'en descendant, & pouvant même profiter de leur progrès fondamental entre les Sons supérieurs, quand bon nous semble: Il nous reste à sçavoir quel doit être le progrès des *Dissonances*.

Il n'en est pas du progrès des *Dissonances* comme de celui des *Consonances*; ces *Dissonances* n'ont aucunement lieu dans le progrès primitif des Sons fondamentaux, elles sont simplement inferées dans le progrès des Sons supérieurs: Donc, leur progrès doit absolument se conformer à celui de ces Sons supérieurs, c'est-à-dire, qu'il doit être nécessairement *Diatonique*.

Non seulement le progrès des *Dissonances* doit être *Diatonique*, mais il est encore déterminé, soit en montant, soit en descendant, par la *Consonance* dont elles dérivent, par celle dont elles forment la *Seconde* dans les Accords, & par la nécessité où l'on est de remplir les Accords de tous les Sons qui les composent.

La *Septième* dérive naturellement d'une *Tierce mineure*, comme on peut le remarquer dans l'Accord *Ré. Fa. La. Ut*, ou *Ré. Fa ♯. La. Ut*, dont le Son ajouté *Ut*. fait la *Tierce mineure* de *La*.

La *Sixte* est une *Tierce renversée*; & par conséquent elle doit jouir des mêmes prérogatives dans le genre qui lui est commun avec cette *Tierce*.

Pour juger donc du progrès de la *Septième*, & de celui de la *Sixte majeure* ajoutée; il ne s'agit que de sçavoir quel est le plus naturel progrès des *Tierces*.

Dès que la *Tierce*, quoique *Consonante*, concourt à former une *Dissonance*, son progrès n'est plus arbitraire, & doit être au moins *Diatonique*; puisqu'il ne s'y agit plus que du progrès des Sons supérieurs.

Le progrès *Diatonique* d'une *Tierce* n'est pas absolument arbitraire dans son origine: car on a dû s'apercevoir dans l'exemple des progrès (Chapitre VI. page 33.) que la *Tierce majeure* passe toujours à la *Consonance* dont elle est la plus voisine; de forte

que si elle peut descendre, en ce cas, de l'interval d'un *Ton*, ou monter de l'interval d'un *Semi-ton*, elle y préfère toujours celui-cy, pour laisser aux autres Consonances la liberté de passer Diatoniquement à celles de l'Accord qui les suit, & pour qu'en même tems, cet Accord qui les suit puisse être rendu complet à la faveur d'un pareil progrès Diatonique.

Si l'on veut tirer du *système mineur* un exemple pareil à celui que nous venons de citer, on y trouvera que la *Tierce mineure* descendra au contraire d'un *Semi-ton*, plutôt que de monter d'un *Ton*, pour les mêmes raisons que nous venons d'alleguer. Voyez sur ce sujet, le Chapitre V. page 55. Livre II. du Traité de l'Harmonie.

On voit par ces remarques, que la *Tierce majeure* doit naturellement monter, & que la *Mineure* doit descendre: d'où appliquant aux *Dissonances* le genre des *Tierces* dont elles dérivent, leur véritable progrès sera d'abord connu par-là.

La *septième* qui dans sa première origine (car nous ne connoissons point encore d'autre *septième* que celle qui est ajoutée à l'Accord parfait de la *Dominante*) dérive d'une *Tierce mineure* ajoutée au-dessus de la *Quinte*, doit par conséquent descendre Diatoniquement; & la *Sixte majeure* ajoutée à l'Accord parfait de la *Sous-dominante*, jouissant des prérogatives de la *Tierce* dans le genre qui leur est commun, doit par conséquent monter Diatoniquement.

D'un autre côté, la *septième* forme une *Seconde* avec l'*Octave*; & la *Sixte majeure* ajoutée en forme une autre avec la *Quinte*. Or comme l'*Octave* & la *Quinte* restent en ce cas, pour former une des Consonances de l'Accord qui les suit; la *septième* & la *Sixte majeure* qui doivent de leur côté passer à d'autres Consonances, pour rendre complet cet Accord qui les suit, ne peuvent que s'éloigner de cette *Octave* & de cette *Quinte*; de sorte que la *septième* doit pour lors descendre, & la *Sixte majeure* doit monter.

Il se forme icy une espèce de choc entre la *Dissonance* & la *Consonance* qui en est la plus voisine, où il semble que celle-cy oblige l'autre de s'en éloigner: selon ce que nous en difons dans le supplément du Traité de l'Harmonie, page 6.

Voyez l'Exemple qui suit.

Exemple.

Octave. Quinte. Quinte. Octave.

Septième. Tierce. Sixte majeure. Tierce.

Dominante. Son principal. Sous-dominante. Son principal.

BASSE-FONDA MENTALE.

On voit icy que l'Octave de la Dominante reste pour former la Quinte du Son principal, pendant que la Septième s'éloigne de cette Octave, & descend pour former la Tierce.

Pareillement la Quinte de la Sous-dominante reste pour former l'Octave du Son principal, pendant que la Sixte majeure s'éloigne de cette Quinte, & monte pour former la Tierce du Son principal.

Souvenez-vous de nôtre remarque des Chapitres XII. & XIII. pages 60. 61. & 62., à l'occasion de la Tierce où passent l'une & l'autre *Dissonances*; comme on le voit dans cet Exemple,

Tout ceci nous confirme qu'on ne peut ajouter que la *Septième* dans le vuide qui se trouve entre la *Quinte* & l'*Octave* de la *Dominante*; & qu'on ne peut ajouter non plus que la *Sixte majeure* dans le vuide qui se trouve entre la *Quinte* & l'*Octave* de la *Sous-dominante*; pour que ces *Dissonances* puissent passer Diatoniquement à une *Consonance* de l'Accord du *Son principal*, sans déranger le progrès Diatonique & naturel des *Consonances* qui les joignent pour lors; pour que les Accords soient toujours rendus complets dans la succession Diatonique des Sons superieurs; & même pour que la *Tierce* qui, selon l'impression que nous en recevons, a moins de douceur que la *Quinte* & l'*Octave*, puisse nous affecter aussi agreablement que ces dernières *Consonances*, par l'opposition de la *Dissonance* qui la précède.

La *Tierce majeure* de la *Dominante* qui devient *Dissonante* par l'accident de la *Septième* ajoutée (comme nous l'avons déjà annoncé dans le Chapitre XII. page 60.) doit suivre pour lors son progrès naturel, qui est de monter d'un *Semi-ton*.

Pour distinguer cette *Tierce majeure* de celles qui ne sont pas sujettes à son accident, nous l'avons appelée *Note sensible*: Voyez le *Traité de l'Harmonie*; * parce qu'on sent en effet, dès qu'on l'entend, que le *Son principal* qui est un *Semi-ton* au-dessus, doit la suivre.

* Pages 16., 137. 117. & 258.

Ce progrès que nous venons de fixer aux *Dissonances* s'appelle, en termes de Musique, *Sauver* : Mais il y a de plus une maniere de les faire précéder qui s'appelle *Preparer* : c'est le sujet du Chapitre suivant ; où l'on va voir que le progrès obligé, qu'on attribue aux *Dissonances*, n'est qu'une suite nécessaire du progrès naturel des *Consonances*.

CHAPITRE QUINZIEME.

De la preparation des Dissonances.

LE progrès naturel à la *Tierce mineure* est l'origine du progrès des *Dissonances* qui en dérivent, non-seulement pour ce qui regarde celui qu'elles doivent observer après avoir été entendus, selon ce qui vient de paroître dans le Chapitre précédent ; mais encore pour ce qui regarde la maniere dont elles doivent être précédées, ce qu'on appelle *Preparer la Dissonance*.

L'Oreille toujours préoccupée des progrès les plus naturels, ne peut en souffrir d'autres, sans en être choquée en quelque façon : sinon tout progrès deviendroit indifférent : la *Quinte* reconnuë dans la nature des corps Sonores pour le principal objet des Accords, & de laquelle seule nous avons tiré tous les progrès que nous connoissons, n'auroit pour lors pas plus de droit dans un progrès fondamental que tout autre intervalle ; le partage & la situation des *Tons* & des *Semi-tons* que nous en avons tirez, enfin ce bel ordre de la *Modulation* qui en provient directement ; tout cela s'accorderoit vainement avec l'impression que nous en recevons ; de sorte que le progrès de *Quinte* dont se forment les principales *Cadences*, & celui du *Semi-ton* qui est le plus sensible dans le Diatonique, n'auroient pas pour lors plus de droit sur l'oreille que tout autre progrès : ce qu'on ne peut supposer, sans détruire le rapport qui s'est trouvé jusqu'à présent entre les conséquences tirées du principe proposé, & ce que l'expérience nous fait sentir. Ainsi, nous devons incontestablement rappeler par tout les *Consonances* connuës, pour en tirer tous les avantages que de justes conséquences pourront nous fournir.

Après avoir donc remarqué que la *Septième* dérive de la *Tierce mineure*, ce n'est plus à cette *Septième* que nous devons nous attacher pour en connoître le progrès, mais à la *Consonance* qui en est l'occasion. Par conséquent, si le progrès naturel de la *Tierce mineure* est de descendre Diatoniquement, il faut voir tout ce qui en peut résulter.

Comme les effets les plus naturels sont ceux qui nous affectent le plus, soit que nous en connoissions la cause, soit que nous ne la connoissions pas; il s'en suit de-là que le plus naturel progrès de la *Tierce mineure* étant de descendre Diatoniquement, nous le souhaitons naturellement après cette *Tierce mineure*.

Si pour lors, deux Sons fondamentaux se succedoient, de maniere qu'une *Tierce mineure* ne pût descendre Diatoniquement; l'Orcille n'en seroit donc pas absolument contente; & que faire en ce cas, pour la contenter? le voicy.

Si cette *Tierce mineure* ne peut descendre Diatoniquement, elle pourra former certainement la *Septième* du Son fondamental qui suivra celui qui l'aura portée; & de-là, elle descendra Diatoniquement, comme on pouvoit le souhaiter en même tems qu'on la entenduë.

Que fera pour lors la *Septième*? elle suspendra simplement le progrès naturel à la *Tierce mineure*; & loin de choquer par cette suspension, elle ne fera qu'aiguïser nos desirs.

Exemple.

The example shows two staves of music. The upper staff is in treble clef and contains three notes: G (labeled 'Tierce mineure.'), B (labeled 'Septième.'), and A (labeled 'A.'). The lower staff is in bass clef and contains three notes: G (labeled 'La.'), B (labeled 'Ré.'), and A (labeled 'Sol.'). Brackets below the notes indicate 'Dissonance préparée.' between G and B, and 'Dissonance Sauvée.' between B and A. To the right of the staves, a vertical line is labeled 'A' and contains the text: 'Tierce où l'on a dû souhaiter d'abord que la Tierce mineure descendit.'

BASSE-FONDA MENTALE.

Comme la *Tierce mineure* ne peut descendre Diatoniquement sur l'une des *Consonances* de l'Accord de *Ré*, elle reste pour en former la *Septième*: Or, cette *Septième* ne fait que suspendre pour lors le progrès naturel de la *Tierce mineure*; puisqu'elle nous le rend immédiatement après, en descendant Diatoniquement sur la *Tierce* de *Sol*.

Remarquez bien icy que la *Dissonance de la septième* n'est *Préparée* & *Sauvée* qu'en conséquence du progrès naturel à la *Tierce mineure*: d'où l'on doit tirer des regles bien plus positives au sujet des *Dissonances*, que celles qu'on nous en a données jusqu'à present.

Remarquez bien encore que c'est de ce progrès naturel à la *Tierce mineure* que naît la necessité de la *Dissonance*; & que de cette *Dissonance* necessaire, naît la *Liaison* également necessaire dans cha-

que *Modulation*, & même entre une *Modulation* & une autre, quand le cas le requiert; selon l'explication que nous en donnons dans le Chapitre suivant.

Il semble encore que la *Sixte majeure* ajoutée à l'*Accord parfait* de la *Sous-dominante*, se presente exprès pour conserver le progrès naturel à la *Tierce mineure* d'un *Son principal* dont le *Mode* est *Mineur*.

EXEMPLE.

On sera plus agréablement affecté du progrès de la *Tierce mineure* du *Son principal*, lorsqu'elle descendra sur la *Sixte majeure* de la *Sous-dominante*, que lorsqu'elle montera sur l'*Octave* de cette même *Sous-dominante*. Aussi est-ce une regle déjà reçüe, que la *Tierce mineure* ne doit jamais monter à

l'*Octave*. Mais tant qu'on ignorera que cette Regle ne regarde que la *Tierce mineure* & l'*Octave* d'un *Son fondamental*, ce sera comme si l'on ignoroit la Regle même; encore faut-il sçavoir, avec cela, par quelles suppositions une pareille Regle peut-être transgressée en apparence: Ce qui ne s'éclaircira jamais que par le secours de la *Basse-fondamentale*, dont on se contente encore de sçavoir le nom, malgré les premières Notions que nous en avons données dans le *Traité de l'Harmonie*.

Ce que nous venons de dire à l'égard d'une Regle, influë sur toutes les Regles de la Composition, qui ont parû jusqu'à present.

CHAPITRE SEIZIEME.

De la Liaison necessaire dans les Modulations.

Exemple.

BASSE-FONDA MENTALE.

Supposé que la *Modulation* de *Sol* soit annoncée à *L.* & qu'on veuille la continuer; le *La M.*, comme fondamental, doit porter la *Septième* dans son Harmonie; & pour lors une pareille *Dissonnance* doit exister dans tous les Accords jusqu'à celui du *Son principal*.

La *Liaison* commence d'*A.* à *B.*, où la *septième B.* est préparée par *A.*; ensuite cette *Septième* est sauvée à *C.*: de sorte que la *Liaison* est sensible dans les trois Accords successifs qu'embrassent *A. B. C.*; & *C.* comme *Note sensible* fait desirer *D.*

Pendant que la *Liaison* se termine d'un côté à *C.*, il en commence une autre à *G.* qui Prépare la *Septième H.*, laquelle *Septième* se sauve ensuite à *J.*

De-là les *sous fondamentaux M. & N.* ne peuvent jamais nous imprimer l'idée de leur *Modulation*, & celle de *L.* ou *P.* est toujours présente.

Si l'on veut commencer par la *Modulation* du *Son M.*, & qu'on veuille passer ensuite dans celle du *Son P.*, on retranche d'abord le *Son L.* & son Harmonie, on donne au *Son M.* son Harmonie pure & simple; & la *Tierce mineure G.* préparant pour lors la *Septième H.* du *Son fondamental N.*, fait sentir une nouvelle *Liaison* qui va se terminer au *Son P.*

C'est la *Note sensible C.* qui fait pressentir la fin de toutes les *Liaisons*: Ainsi, il ne tenoit qu'à moy de continuer plus long-temps la *Liaison* qui se termine à *P.* ou à *D.*, en ôtant le *Dieze* de la *Note C.*, sans lequel il n'y a plus de *Note sensible*: ou bien il ne tenoit également qu'à moy d'en abréger le cours, en joignant un *Dieze* à la *Note G.*; qui auroit pour lors monté sur le *Son marqué* d'un *Guidon* à *H.*; & qui auroit fait pressentir en même-temps la fin de la *Liaison* à *N.*, qui seroit devenu *Son principal*.

La *Sixte majeure* ajoutée, a icy les mêmes droits que la *Note sensible*.

Exemple.

The image shows two musical staves. The top staff is in treble clef and contains four measures of music. The notes are: A (quarter note), B (quarter note), C (quarter note), and D (quarter note). The bottom staff is in bass clef and contains four measures of music. The notes are: F (quarter note), G (quarter note), H (quarter note), and J (quarter note). There are vertical lines between the staves at the beginning and end of the example, and also between the two staves in the middle, corresponding to the measure boundaries.

Le *Son F.* supposé *Principal*, devient *sous-dominant* à *G.* par la *Sixte majeure A.* ajoutée à son *Accord parfait*; & cette *Sixte A.* fait pressentir pour lors la *Modulation* du *Son principal H.*

Ce même *Son principal H.* devient encore *sous-dominant* à *J.*, par la *Sixte C.* ajoutée à son *Accord parfait*, &c. pouvant passer ainsi de *Modulation* en *Modulation*.

On peut passer d'une *Modulation* à une autre sans *Liaison*; mais cela ne peut se faire que d'un *Son principal* à un autre, ou du moins d'un *Son principal* à une *Dominante* portant la *Note sensible* de la *Modulation* où l'on veut passer. Ce que nous avons oublié d'annoncer dans le Chapitre VII. page. 42., où nous parlons des différents rapports des *Modulations*.

Nous n'avons pû mettre ce Chapitre à la suite de ceux qui concernent principalement la *Modulation*, parce qu'il falloit auparavant connoître la *Dissonance*; & avant la *Dissonance*, il falloit connoître la *Modulation*.

CHAPITRE DIX-SEPTIEME.

Des différentes Dissonances qui naissent des différentes Combinaisons des Accords & de l'application de ces Dissonances aux regles précédentes.

CE que nous avons dit des différentes Combinaisons des Accords dans les Préliminaires, page 6. doit suffire icy pour en donner l'intelligence: ainsi, nous pouvons d'abord entrer en matiere pour voir ce qui en resulte dans les différents Accords qui en sont formez.

Quoiqu'il y ait differens Accords de *Septième*, on n'en a point encore scû faire la distinction par des Epithetes convenables: ainsi, nous croyons qu'il seroit assez à propos d'appeller *Accord sensible de septième*, celui d'une *Dominante* où la *Note sensible* a lieu, & d'appeller indifferemment *Accord de septième*, tous ceux où il n'y a point de *Note sensible*.

Il y a de plus deux autres *Accords de septième* où la *Note sensible* a lieu, dont l'un est distingué en *Accord de septième superfluë*, & l'autre en *Accord de septième diminuée*, auxquels il convient de conserver les Epithetes qui les distinguent, parce qu'elles annoncent que ces Accords ont un autre *Son* fondamental que celui qui en est pour lors le plus grave. Or, les personnes qui ont dit jusqu'à present *Septième majeure*, au lieu de *Superfluë*, n'ont pas pensé que les termes de *Majeur* ou de *Mineur* devoient toujours conserver dans l'idée le même *Son* fondamental; de même qu'un *Accord parfait majeur* ou *mineur* ne change pas de *Son* fondamental.

Pour juger des différentes Combinaisons des Accords, il nous suffira de mettre icy sous les yeux, celles de l'*Accord sensible de Septième*.

Tel Son qui est Dissonant dans l'Accord sensible de la Septième, l'est également, comme on le voit, dans les autres Combinaisons de cet Accord; n'y ayant de différence, qu'en ce qu'on donne au Son Dissonant le nom de l'Intervalle qu'il forme avec celui qu'on prend pour grave dans chaque Combinaison; sans que le nom d'une Consonance qu'il peut y porter, l'empêche d'être toujours Dissonant: ce qu'on peut imputer à proportion aux Sons Dissonans des autres Accords de Septième différemment combinez. Par conséquent, le Son qui fait la Septième & celui qui est Note sensible dans un Accord de Septième étant les Dissonans dans quelque Combinaison que ce soit de cet Accord, sans que le nom du nouvel Intervalle qu'ils peuvent former avec un certain Son pris pour grave y apporte aucun changement; Par conséquent, dis-je, les règles énoncées dans les Chapitres précédens pour ce qui regarde la Dissonance en général, doivent s'étendre sur tous les Sons qui la représentent: Représentation qui sera toujours très-facile à reconnoître, en réduisant un Accord à sa première Combinaison qui est celle de l'Accord parfait, ou d'un Accord de septième.

Il est presque impossible qu'un Musicien qui ne connoît pas l'Harmonie fondamentale ne se trompe quelquefois dans ses jugemens à l'égard d'un Son qu'il croira Consonant, lorsqu'il sera Dissonant dans le fond: Par exemple, une Quinte, une Quarte, une Tierce, ou une Sixte peuvent être Dissonantes; les trois premières en re-

presentant la *Septième* qu'on n'imaginera pas, faute de sçavoir de quel fond d'Harmonie naissent ces Dissonances qui paroîtront Consonnantes ; & la dernière sera justement une *Sixte ajoutée*, dont on ne s'apercevra pas non plus, pour la même raison. On voit par-là de quelle conséquence il est de connoître ce fond d'Harmonie dans le progrès des Sons fondamentaux.

Il est encore bon de sçavoir qu'un Accord où la *Sixte* est ajoutée ne doit jamais être réduit en une Combinaison où la *Septième* s'entende au-dessus de la *Basse* ; parce que l'Accord de *Septième* étant premier dans son espèce, ne peut être reproduit par celui qui en est produit lui-même : Ainsi cet Accord *Ut. Mi. Sol. La.* reconnu pour celui où la *Sixte* est ajoutée, ne peut souffrir que ces deux autres Combinaisons *Mi. Sol. La. Ut.* & *Sol. La. Ut. Mi.* au lieu que l'Accord de *Septième* peut se combiner de toutes les façons.

Ces Accords *Ut. Mi. Sol. La.*, ou *Mi. Sol. La. Ut.*, peuvent naître aussi-bien de l'une des Combinaisons d'un Accord de *Septième*, que de celui où la *Sixte* est ajoutée ; & ce n'est que par le progrès fondamental qu'on peut s'en apercevoir : d'où la nécessité de connoître ce progrès fondamental se découvre encore de plus en plus.

Il faut profiter de toutes ces remarques à l'occasion de la *Basse-fondamentale* dont il est principalement question dans le Traité de l'Harmonie ; tant pour les Regles de la Composition, que pour celles de l'Accompagnement.

Il est inutile de faire icy le dénombrement de tous les Accords qu'on peut tirer des différens Accords de *Septième*, & de celui où la *Sixte* est ajoutée, ny du nom des Intervalles qui y représentent les Sons Dissonans ; puisque ce nom n'y fait rien, & puisque d'ailleurs chacun est en état de faire lui-même ce dénombrement sur l'exposé des cinq Accords de *Septième* dans les Préliminaires. * On y remarquera seulement que cet Accord *Ré Fa ♯. La. Ut.* est le sensible de la *Septième*, que celui où se trouvent trois *Tierces mineures*, à la Note sensible au grave, & la *Septième diminuée* à l'aigu, & que les trois autres sont simplement des Accords de *Septième*, où la *Septième* est la seule Dissonance qu'il faille y remarquer.

* Page 7.



CHAPITRE DIX-HUITIÈME.

De la *Quarte* Dissonante, de la *Neuvième*, & des autres Dissonances qui naissent de leur accident.

L'Agrement qui naît de la suspension du véritable progrès des Consonances par la Dissonance qu'on y ajoute, a fait chercher tous les moyens possibles d'en profiter : de sorte qu'on ne s'est pas contenté de la *Septième*, on a encore essayé, même avec succès, d'ajouter un nouveau Son grave à la *Tierce* ou à la *Quinte* au-dessous du Son fondamental d'un Accord de *Septième*.

Remarquez que cette Addition décide toujours en faveur de la *Tierce* & de la *Quinte* dans les Accords.

Exemple.

Accord de Septième. Idem. Note sensible.

Son fondamental. Idem.

Son grave ajouté une *Tierce* au-dessous du fondamental. Idem.

Son grave ajouté une *Quinte* au-dessous du fondamental. Idem.

Par ces Additions, la *Septième* A. du Son fondamental forme pour lors une *Neuvième* avec le nouveau Son grave mis à la *Tierce* au-dessous du fondamental, & une *Onzième*, dite, *Quarte* avec le nouveau Son grave mis à la *Quinte* au-dessous du fondamental.

Lorsque la *Note sensible* a lieu dans l'*Accord de septième* au-dessous duquel on ajoute un nouveau Son grave, elle fait la *Quinte superflüe* avec celui qui est à la *Tierce* au-dessous du fondamental, & la *Septième superflüe* avec celui qui est à la *Quinte* au-dessus du fondamental; comme on le voit dans l'Exemple.

La *Neuvième* & la *Onzième* doivent toujours être préparées, excepté qu'elles n'accompagnent la *Note sensible*, en quel cas on peut ne pas les préparer.

Si l'on considère simplement l'interval dans la *Neuvième* & dans la *Onzième*, on verra que ce ne sont que des répliques de la *Seconde* & de la *Quarte*: Mais, comme la *Seconde* & la *Quarte* ont lieu dans les différentes Combinaisons des Accords fondamentaux où regnent la *Septième* & la *Quinte*, dont elles sont renversées, pendant que leurs répliques font connoître icy qu'il y a un nouveau Son grave ajouté au-dessous du fondamental; il est à propos de distinguer ces Intervalles les uns des autres par les noms de leurs répliques, pour faire reconnoître par ce moyen les Accords dont on veut parler.

On a bien conservé le nom de *Neuvième* dans la pratique; mais pour celui de *Onzième* on l'y a toujours confondu avec celui de *Quarte*; ce qui n'importe d'ailleurs, pourvu qu'on sçache à quoi s'en tenir.

La Dissonance de la *Neuvième* n'a aucunement surpris les Musiciens, parce qu'elle est réplique d'une autre Dissonance; mais celle de la *Onzième* les a toujours embarrassé, parce qu'elle est réplique d'une Consonance; & cela pour n'avoir pas examiné les choses dans leur principe.

La *Onzième* que nous appellerons *Quarte* devient icy Dissonante par le même accident qui rend toutes les Consonances Dissonances:

Par exemple, lorsque de cet Accord de *septième* *La. Ut. Mi. Sol,*

on tire ces deux Combinaisons, *Ut. Mi. Sol. La.* & *Mi. Sol. La. Ut. Sol* qui a fait la *Septième* dans le premier Accord, fera la *Quinte* dans le second, & la *Tierce* dans le troisième; puis si l'on ajoute un Son à

la *Quinte* au-dessous du fondamental, ainsi *Ré. La. Ut. Mi. Sol.*; ce même *sol* fera la *Quarte* du Son grave ajouté; & par conséquent ces trois intervalles, la *Quinte*, la *Tierce* & la *Quarte* considerez comme Consonans par rapport au Son grave auquel on les compare, feront néanmoins Dissonans, eu égard à la *Dissonance* de l'Accord fondamental qu'ils représentent.

Pour reconnoître encore la Dissonance dans une Consonance, il n'y a qu'à se souvenir que ce qui forme la Dissonance est prin-

cipalement la jonction de deux Sons voisins, comme sont icy *La.* & *Sol.* Or quelques intervalles que forment pour lors ce *La.* & ce *Sol* avec un certain Son grave, l'un des deux n'en sera pas moins Dissonant: Mais, comment en juger si l'on ne sçait pas rapporter les Accords à leur premiere Combinaison fondamentale?

Il est vray, que dans cet Accord *Ré. La. Ut. Mi. Sol.*, outre les Sons *La.* & *Sol* qui se joignent, il y a encore les Sons *Ut. Ré,* & *Mi*: Mais, on y voit d'abord le défaut de *Ré.* qui y est surnumeraire; en quel cas les Dissonances que forment *Ut.* & *Mi.* peuvent bien être reconnues pour accidentelles, d'autant qu'elles y suivent d'ailleurs le progrès de la *Septième*: Au reste, on y a prévu dans la pratique, où l'on retranche presque toujours ces Sons moyens *Ré.* & *Mi.* de l'Accord fondamental *La. Ut. Mi. Sol*, lorsque *Ré* est ajouté au-dessous, pour n'y employer que les Sons *Ré. La. Sol*; excepté, cependant, que la *Note sensible* n'y ait lieu; en quel cas, tous les Sons *Ré. La. Ut* ✕ *Mi. Sol*, y sont employez ou du moins sous-entendus.

EXEMPLE.

On voit donc icy clairement la raison pour laquelle, la *Quarte* & toutes les autres Consonances peuvent devenir Dissonantes: Il ne s'agit, comme on le voit, que de connoître l'Harmonie fondamentale, pour en juger sagement: mais, pour sçavoir si quelques-uns

ont connu cette Harmonie fondamentale, il n'y a qu'à voir ce que dit Zarlín de la *Quarte*, * d'où l'on peut même tirer quelques inductions sur l'ignorance des Anciens, & ce qu'en disent encore nos Musiciens, qui pratiquent néanmoins toutes les Consonances comme Dissonantes, dans les occasions où leur experience leur fait sentir que cela doit être ainsi.

On pourroit encore appuyer la *Quarte Dissonante* sur ce qu'on ne la trouve point dans les nombres relativement au premier Son représenté par l'unité: En effet, ce premier Son qui doit être sensé le *Principal*, ne peut jamais porter la *Quarte* dans sa *Modulation* que comme *Dissonante*.

C'est de cette *Quarte* qu'on ne trouve point dans les nombres que naissent les *B-mols*.

TERZA PARTE
Cap. V. F. 136.



CHAPITRE DIX-NEUVIEME.

Quel est le nom qu'on doit donner à chaque Intervale, pour en faire distinguer le genre?

L'*Octave*, la *Quinte* & la *Quarte* sont appellées *Justes*, parce qu'elles ne varient jamais dans la Modulation.

Les *Tierces* sont distinguées en *Majeures* & *Mineures*, parce qu'il y en a de deux especes dans la Pratique: & c'est par la *Tierce majeure* ou *Mineure* du *Son principal*, que se constituë le *Mode*, d'où on lui attribüë le genre de cette *Tierce*.

Les *Sixtes* se distinguent de même que les *Tierces*, puisqu'elles en sont renversées.

La *Septième* qui ne varie jamais au-dessus de la *Dominante*, & qui ne convient qu'à ce seul *Son* fondamental dans quelque *Mode* que ce soit, doit être distinguée de même que les *Consonances* qui n'y varient pas non plus: Car le terme de *Juste* n'emporte icy que cette signification.

La *Seconde* qui est renversée de la *Septième*, doit se distinguer de même.

De-là tout Intervale dont la proportion naturelle est augmentée d'un *Semi-ton*, doit être distingué en *Superflü*, & s'il est diminué d'un *Semi-ton*, il doit être distingué en *Diminué* ou *Faux*.

Quelques personnes qui n'ont pü se départir de l'idée qu'on a eu jusqu'à present de la *Septième* en la distinguant toujours en *Majeure* & en *Mineure*; ne l'ont pas apparemment considérée dans son origine: Car, ce n'est pas sur les accidens qu'il en faut décider, comme lorsqu'en parcourant plusieurs *Modulations*, il peut s'y trouver des *Septièmes* alterées, de même que des *Quintes* & des *Quartes*, qu'on n'y distingue pas, pour cela, en *Majeures* ny en *Mineures*, il en faut toujours revenir au principe: D'ailleurs, ces mêmes personnes reconnoissent une *Septième diminuée*, qui emporte de droit la *Superflüë*, & une *Seconde superflüë*, qui par conséquent autorise de distinguer de même la *Septième* qui en est renversée: Mais, que font-elles pour ne point paroître en défaut? Elles vous disent, que la *Septième majeure* est comme d'*Ut* à *Si*, & que la *Superflüë* est comme d'*Ut* à *Si* ✱; d'où il faudroit conclure que, par conséquent la *Quarte majeure* est comme de *Fa.* à *Si*, & la *Superflüë* comme de *Fa.* à *Si* ✱; ce qu'on n'a jamais imaginé: Mais, ce font-là ordinairement les erreurs où l'on tombe, quand on abonde dans son sens.

Lors qu'on parle des *Dissonances* en general, on peut donner le titre de *Mineure* à toutes celles qui dérivent de la *Septième*, & le titre de *Majeure* à toutes celles qui dérivent de la *Note sensible*; en se souvenant que le *Diminué* ou le *Faux* répond au *Mineur*, & que le *Superflu* répond au *Majeur*.

Ce Chapitre répond au XXIX. du II. Livre du Traité de l'Harmonie, auquel nous joignons seulement icy quelques nouvelles remarques, pour engager les Musiciens qui ne sont pas dans l'habitude de distinguer les Intervalles par des Epithetes convenables, à y faire plus d'attention dans la suite.

CHAPITRE VINGTIEME.

Les moyens de trouver sous tous les Chants possibles la même Basse-fondamentale qui les a suggeréz

IL s'agit d'une experience, qui demande des connoissances dont on a pû se passer jusqu'à présent; mais dont on trouvera le détail dans le Traité de l'Harmonie: car il faut d'abord sçavoir comment se compose une B-F. sous un *Dessus*, * c'est à-dire, sous un Chant donné; ce que c'est que la *Note sensible*, * outre ce que nous en disons dans le corps de cet Ouvrage; ce que c'est que le *Ton*, c'est-à-dire, la *Modulation* que la *Note sensible* annonce; & comment elle est désignée dans le Chant par un *Dieze*, ou par un *B-quarre*.

Il faut sçavoir ensuite que la *Modulation* d'un *Son principal* est toujours susceptible de celle de sa *Dominante*, en consequence des repos qui peuvent se terminer sur cette *Dominante*, sans qu'on puisse s'en appercevoir par aucun autre Signe extérieur, si ce n'est quelquefois par la *Note sensible*: Mais, cette difficulté se resoudra facilement quand on sçaura que les Notes du Chant doivent toujours faire l'*Octave*, la *Quinte*, ou la *Tierce* de la Note prise pour leur Basse-fondamentale.

Toute Note de la B-F. qui n'y est pas reconnüe pour *Son principal*, est sentée *Dominante*; excepté qu'on ne soit forcé de la faire monter de *Quinte*; en quel cas ce sera pour lors une *Sous-dominante*.

Les Notes du Chant qui feront la *Septième* au-dessus d'une *Dominante*, conviendront toujours, pourvû que cette *Dominante* puisse observer ensuite son progrès naturel, qui est de descendre de *Quinte* sur une Note, dont le Chant formera la *Tierce* immédiatement ou médiatement après.

* Livre III.
Chap. XL.
pag. 213.
* Livre II.
pag. 66. & 67.
Livre III.
Chap. XIV.
pag. 217. &
Chap. XXV.
Art. III.
pag. 258.

Les Notes du Chant qui feront la *Sixte majeure* au-dessus d'une *Sous-dominante*, conviendront toujours, pourvu que cette *Sous-dominante* puisse monter immédiatement après de *Quinte* sur une Note dont le Chant fera la *Tierce*.

Ce que nous disons icy d'une *Sous-dominante* peut arriver à un *Son principal*, mais qui cesse de l'être dans le moment que la *Sixte majeure* l'accompagne ; car c'est toujours le *Son fondamental* qui suit celui qu'on accompagne de la *Sixte majeure* en question, qui doit être sensé *Principal*.

Cette *Sixte majeure* ne se pratique gueres au-dessus d'un *Son fondamental*, qu'après qu'il a porté la *Quinte*, l'*Octave* ou la *Tierce*, mais le plus frequemment la *Quinte*.

Une Note de la B-F. peut servir à plusieurs Notes du Chant, tant qu'elles sont comprises dans son Harmonie ; & l'on ne peut y changer pour lors cette Note, que lorsque le progrès nécessaire à la B-F. y oblige.

Une seule Note du Chant peut avoir aussi deux ou trois Notes différentes de suite pour B-F ; bien entendu que cette Note du Chant sera toujours comprise dans l'Harmonie de chacune des Notes qui lui serviront pour lors de B-F.

Une Note du Chant ne peut jamais avoir trois différentes Notes de suite pour B-F. qu'elle ne fasse l'*Octave* de la première, la *Tierce* de la deuxième, & la *Septième* de la dernière.

La première de deux ou trois Notes qui se succèdent dans la B-F. au-dessous d'une seule Note du Chant, est presque toujours un *Son principal* ; & celle qui doit la suivre en ce cas, est presque toujours sa *Tierce* au-dessous, sur tout dans les changemens de *Modulation*.

Ce n'est que pour entretenir le plus naturel progrès de la B-F. qu'on est obligé d'y faire servir une Note à plusieurs Notes du Chant, ou de donner à une seule Note de ce Chant deux ou trois Notes différentes de suite pour B-F.

La B-F. doit toujours proceder par *Quintes* dans une même *Modulation*, & ne peut changer ce progrès qu'en celui d'une *Tierce*, après un *Son principal*, lorsque la *Modulation* de ce *Son principal* change.

Ce progrès de *Tierce* arrive quelquefois, pour ne pas dire souvent après un *Son principal*, quoique sa *Modulation* n'y change pas : Mais cela ne se pratique pour lors qu'en faveur d'un certain *enchaînement de Dominantes*, * qui ne peut plus finir qu'à ce même *Son principal*, après lequel il a commencé ; cet *enchaînement* n'ayant d'autres principes que la *Liaison* dont nous avons parlé au Chapitre XVI.

Œachant qu'une *Dominante* doit descendre de *Quinte*, il est sensé que ce que nous appellons *Enchaînement de Dominantes*, n'est autre chose que le progrès de plusieurs Notes qui descendent successivement de *Quinte*.

On doit Œavoir que descendre de *Quinte*, ou monter de *Quarte*, c'est la même chose.

La plûpart des changemens de *Modulation* sont annoncez dans la *Basse-fondamentale* par un *Son principal* connu qui descend ou monte de *Tierce*; mais qui descend le plus frequemment.

On ne doit jamais faire *Syncoper l'Harmonie*; c'est-à-dire, qu'une Note de la *B-F.* dont la valeur n'aura pas commencé dans le premier *Temps* d'une *Mesure*, ne doit pas être continuée successivement dans la *Mesure* suivante; excepté cependant qu'on n'y soit forcé par la construction du Chant.

EXEMPLE.



Il n'y a pas un Musicien qui ne sente le défaut de cette *Syncope*; & il n'y en a peut-être pas un qui s'en soit apperçû, lorsqu'il l'a pratiquée, dans des cas, à la verité, moins marquez que celui-cy.

La *Syncope d'Harmonie* peut se pratiquer exprès, comme dans nos *Passe-pieds*, &c. mais il est étonnant qu'un Musicien

qui l'aura évitée dans sa composition, l'employe, sans y penser apparemment dans ses chiffres: * ce qui prouve bien que ses regles ne s'accordent gueres avec son Oreille.

Nous ne donnons icy que les regles d'une *B-F.*, telle qu'elle doit se trouver dans son ordre naturel, car nous en avons obmis toutes les licences, qui ne sont ordinairement suggerées au Compositeur qu'après coup, & dont il est inutile de faire mention icy; puisque malgré tous les détours que ce Compositeur aura pû pratiquer dans l'*Harmonie*, dont il aura accompagné le Chant qui servira à l'expérience proposée, on trouvera toujours ce Chant susceptible de l'*Harmonie* que fournira la *B-F.* dont nous venons de donner les regles.

Nous devons avertir que dans un Chant figuré, comme est celui de l'Exemple suivant, il y a souvent des Notes qui ne font point *Harmonie* avec la *B-F.*; * mais au reste, ces Notes ne se trouvent qu'entre le premier moment de chaque *Temps* de la *Mesure*, encore faut-il que leur progrès y soit *Diatonique*.

* On trouve-
ra dans les
Chiffres de
presque tous
les Ouvrages
de Musique, la
Syncope dont
il est question;
supposé qu'on
en sçache ju-
ger par le
moyen d'une
B-F.

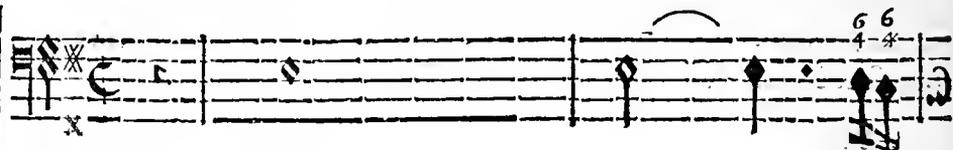
* Voyez les
Traité de
l'*Harmonie*
Livre III
Ch XXXIII
Art. II. §. 1.

Tournez S. V. P. pour le Monologue d'Armide, qui va servir d'exemple.

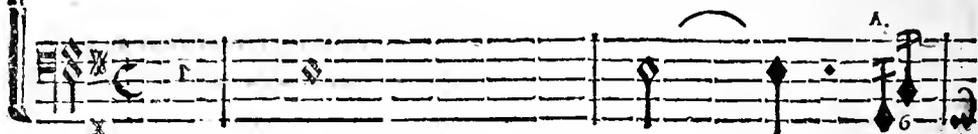
MONOLOGUE D'ARMIDE.



ENfin, il est en ma puissance, Ce fatal enne-



BASSE-CONTINUE.



BASSE-FONDA MentALE.



mi, Ce superbe vain-queur, Le charme du som-



B-C.



B-F.



meil le livre à ma ven- geance, Je vais per- cer son



B-C.



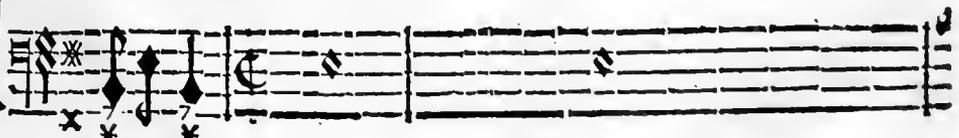
B. F.



invincible cœur : Par luy, tous mes Captifs sont sortis d'escla-



B-C.



B- F.

L



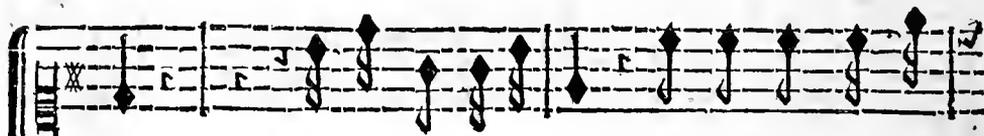
vage; Qu'il éprouve toute ma rage. . . Quel trouble me fai-



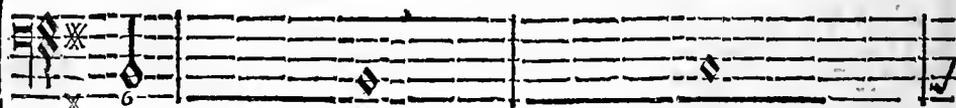
B-C.



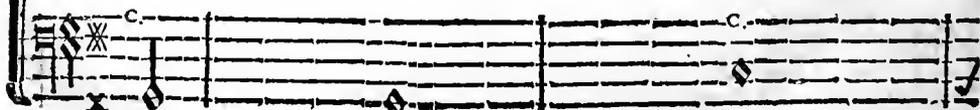
B. F.



fit: Qui me fait hésiter? Qu'est-ce qu'en fa'fa-



B-C.



B. F.



veur la pitié me veut dire? Fraçons, Ciel! qui



B. C.



B. F.



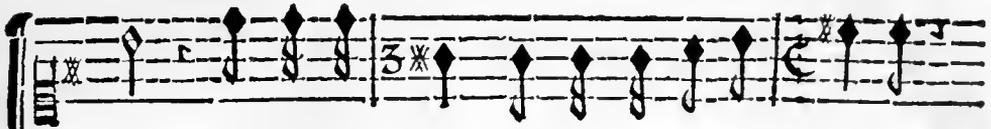
peut m'arrê- ter? Achevons... je fremis! Vengeons-



B. C.



B. C.



luy... Plus je le vois ! plus ma vengeance est vaine ;



B-C.



B. F.



Mon bras tréblant se refuse à ma haine : Ah ! quelle



B-C.



B. F.



ment pour la guerre, Il semble être fait pour l'A- mour.



B. C.



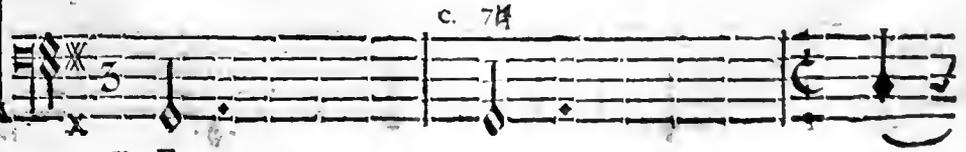
B. F.



Ne puis-je me venger à moins qu'il ne pe- risse ?



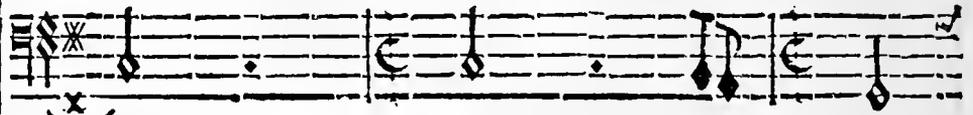
B. C.



B. F.



Hé! ne suffi- t-il pas que l'Amour le pu- nisse?



B. C.



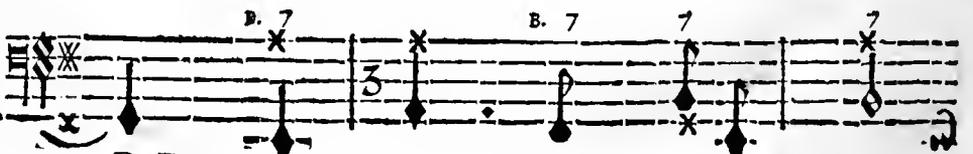
B. F.



Puisqu'il n'a pu trou- ver mes yeux assez charmants; Qu'il



B. C.



B. F.

m'aime au moins par mes enchantements ; Que s'il se
 peut, je le ha-isse.

Les lettres A. B. C. &c. marquent les differens progrès & les differens Sons fondamentaux, par lesquels la Basse-Fondamentale change de *Modulation*, conformément au Chant & à la Basse-Continuë du Monologue.

A. marque le passage d'un *Son principal* à un autre, par l'Intervale de *Tierce*.

B. marque le passage d'un *Son principal* à une *Dominante*, par l'Intervale de *Tierce*.

C. marque un changement de *Modulation*, par le plus parfait progrès, c'est-à-dire, par des progrès de *Quinte*.

D. marque des *Sons principaux* qui deviennent *Sous-dominantes*, par la *Sixte majeure* ajoutée à leur *Accord parfait*.

E. marque des *Sous-dominantes*, qui portent naturellement la *Sixte majeure* ajoutée à leur *Accord parfait*.

L. marque le passage d'un *Son principal* à une *Dominante*, soit par *Tierce*, soit par *Quinte*, où commence un *enchainement de Dominantes*, sans changer de *Modulation*.

M. marque la même chose que L. excepté que la Note de la Basse-Continuë qui répond à M., est un *Son surnumeraire*, qui y porte l'*Accord de Neuvième*.

G. marque un Son furnumeraire qu'on peut employer dans la Basse-Fôdamentale au commencement de toutes les *Cadences parfaites*.

H. marque trois *Croches* que nous avons changées dans la Basse-Continuë de Lully, pour ne point entrer dans le détail des Notes qui peuvent y être employées pour le goût du Chant : selon l'Avertissement que nous en avons donné avant le Monologue.

Au reste, nous n'avons joint la Basse-Continuë de Lully au Chant de son Monologue, que pour en faire remarquer la belle simplicité; vû qu'elle s'accorde par tout avec la Basse-Fondamentale, qui n'est principalement composée que pour le Chant: car nôtre dessein n'est que de faire voir icy comment on peut trouver sous tous les Chants possibles une Basse-Fondamentale dénuée des *Licences* que les *Cadences rompuës & interrompuës* peuvent y introduire: Ces *Licences* n'ayant d'autres principes que la *Cadence parfaite* (comme nous l'avons déjà dit)* dont le progrès naturel inspire en premier lieu le Chant qui peut-être susceptible de ces *Licences*.

* Page 41.

CHAPITRE VINGT-UNIÈME.

Qu'un Musicien peut exceller dans la pratique de son Art, sans en sçavoir la Théorie.

COMME on ne peut pas douter, après tout ce que nous venons de dire, que la Musique ne nous soit naturelle; on ne peut pas douter non plus que nous ne puissions devenir sensibles à tous ses differens effets, à force de l'entendre & de la pratiquer: Sans quoy, la science la plus profonde ne pourroit jamais mettre en état un Organiste; par exemple, d'exccuter sur le champ tout ce qui vient dans l'imagination.

Cela supposé, un Musicien qui se contente de bien pratiquer son Art, peut, absolument parlant, se passer de la science: car que luy importe de sçavoir pourquoy telle chose luy plaît ou luy déplaît; pourvû qu'il y soit sensible; que luy importe de sçavoir qu'un tel Accord dérive d'un tel autre, pourvû qu'il l'employe à propos; que luy sert la connoissance de la B-F. dès qu'il trouve naturellement la B-C. & que luy importe de sçavoir qu'une telle regle dérive d'un tel Principe, pourvû qu'elle le mène à son but, lorsqu'il se la rappelle: Voilà comment il raisonne ordinairement, du moins en luy-même: cependant s'il s'agit de parler Theorie, il est le premier à entrer en lice.

Si le Musicien croit qu'il soit de son interest de se faire passer pour sçavant, que ne travaille-t-il à le devenir? N'a-t-il pas déjà

fait les trois quarts & demy du chemin , quand il est une fois sensible à l'Harmonie ? Et pourquoy vouloir en imposer, lorsqu'il ne dépend que de nous de posséder parfaitement la connoissance de nôtre Art ? seroit-ce par prévention pour les regles de nos premiers Maîtres ?

Les talens ne se donnent point , ils se perfectionnent seulement à force de les bien cultiver ; Mais la science s'acquiert : Et qu'on ne s'y trompe pas , c'est à l'aide de cette science qu'on trouve les moyens de bien cultiver ses talens , & de les faire éclore en beaucoup moins de tems qu'il n'en faut, lorsqu'on laisse tout faire au tems.

Ne verrons-nous jamais éclore un bon Musicien , qu'après quinze ou vingt années d'exercice de sa part ; & n'y auroit-il pas moyen d'abreger un si long cours d'étude , qui rebuterait tous ceux qui veulent s'y livrer , s'ils ne se flatoient pas d'un succès plus prompt ? Nous sçavons bien que sans la sensibilité à l'Harmonie , il n'y a point de bons Musiciens , & qu'il faut un certain tems pour acquérir cette sensibilité : Mais , il peut se trouver aussi des moyens de la procurer , plus prompts que ceux dont on s'est encore servis : ce qu'il faut examiner.

CHAPITRE VINGT-DEUXIEME.

Ce n'est que par le moyen de l'accompagnement du Clavecin qu'on peut acquérir promptement la sensibilité à l'Harmonie.

LE plus court & le plus seur moyen de se rendre promptement sensible à l'Harmonie , consiste dans l'Accompagnement du Clavecin ou de l'Orgue : puisqu'on peut toujours y faire entendre une Harmonie complete dans ses progrès les plus reguliers.

Si cela est , quel soin ne devoit-on pas prendre à perfectionner un Art qui n'est encore qu'ébauché ? Car , il ne s'agit pas simplement d'y gagner la pratique de l'Accompagnement , il faut que cette pratique conduise encore à celle du *Prélude* , & par conséquent à celle dont un Organiste a besoin , quand il a d'ailleurs l'exécution en partage ; d'où il s'en suit que par ce moyen, il faut qu'on puisse se former le genie , & le goût , & que sur tout on puisse devenir promptement sensible à la parfaite Harmonie.

Voilà quels doivent être les fruits d'un Accompagnement bien digéré : mais pour pouvoir en tirer ces fruits , il y manque bien des choses qu'on ne trouvera jamais sous le secours de la B-F. encore y échouera-t-on , si l'on persiste dans un certain préjugé , si l'on ne s'instruit pas mieux qu'on ne l'a fait jusqu'à

present des regles de la Composition ; si l'on ne chiffre pas mieux les B. C. en consequence de ces regles, si l'on ne sçait pas y proportionner le doigter des Accords à leur construction & à leur progrès, & si l'on ne sçait pas y faire prendre aux doigts le mouvement necessaire.

Le préjugé dont nous voulons parler, regarde les deux *Octaves de suite*, que tous les Musiciens en general, pratiquent sans scrupule dans l'Accompagnement; excepté quelques François qui les y condamnent, sans autre raison qu'elles ne leur y plaisent pas, & qu'elles y sont défenduës; comme si cette défense venoit d'une autorité suprême qui ne pût s'être trompée.

On a vû à la fin des Préliminaires de Musique, & à la page 22. Chap. II. comment l'*Octave* seroit à multiplier les intervalles dans les Accords; d'où l'Oreille est bien autrement nourrie de l'Harmonie qui en resulte, que lors qu'on y retranche cette *Octave*.

Sans l'*Octave* on tombe à tous momens dans des fautes sensibles, comme de ne pas *Préparer*, & de ne pas *Sauver* les Dissonances, de faire monter ou la *Tierce mineure*, ou la *Sixte mineure* à l'*Octave*, & de ne pas donner aux *Consonances* leur progrès le plus naturel; au lieu que deux *Octaves de suite* ne choquent pas l'Oreille, & n'ont de défaut que dans la variété qu'on doit observer entre plusieurs Parties détachées les unes des autres, pour les rendre différentes entr'elles; parce qu'autrement deux Parties qui vont ensemble à l'*Octave* l'une de l'autre n'en representent plus qu'une.

Nous ne parlerons pas d'ailleurs de la facilité que l'*Octave* apporte dans la pratique de l'Accompagnement, ny du temps qu'elle y abrege, ny des agrémens qu'elle y introduit, ny des connoissances qu'on en peut tirer sur le champ: Il suffit de dire icy, pour contenter les scrupuleux sur ce sujet, quoique mal-fondez; que quand on possède parfaitement la pratique de l'Accompagnement, rien n'est plus facile que d'en retrancher les *octaves* qui pourroient choquer leur prévention, mais jamais leur Oreille.

Si l'on sçavoit cependant que par le moyen de l'*Octave* on reconnoît sur le champ la B-F. on en regarderoit du moins l'usage comme très-utile, supposé qu'on ne voulût pas le recevoir pour agréable; & si l'on sçavoit qu'il est plus facile d'Accompagner avec l'*Octave* de la *Basse* que sans cette *Octave*; que le goût de l'Accompagnement en reçoit plus de grace, à cause d'un harpegement de quatre Notes, &c. Mais nous entrerions insensiblement dans le détail que nous voulons éviter icy.

A l'égard des Regles de la Composition, comment les sçaurait-on, puisqu'on ne connoît encore que le nom de la B-F.

Tout ce qu'on a pû faire à l'aide de l'expérience, ç'a été de donner un nom à chaque Accord, & de dire, à proportion de l'effet auquel on a été sensible, qu'un tel Accord ou un tel Intervale devoit précéder ou suivre un tel autre, &c. Mais croit-on de bonne foy que l'Oreille ait pû tout faire prévoir? ne s'apperçoit-on pas bien qu'elle ne nous a fait part que d'un certain détail confus, auquel on joint toujours, *Cetera docebit usus*, c'est-à-dire, *l'usage enseignera le reste.*

Si l'on ne sçait pas les regles de la Composition, comment peut-il se faire qu'on Chiffre bien les *B-C.*? car le Chiffre n'est autre chose, en ce cas, que le signe extérieur de toute l'Harmonie que le Compositeur a prétendu faire entrer dans son Ouvrage. Or, s'il l'eut bien connue cette Harmonie, il n'y a pas de doute qu'il n'eut trouvé des Chiffres plus propres à y faire distinguer les Accords, que ceux dont il s'est servis: Il n'auroit pas marqué quatre Accords differens d'un même Chiffre, il y auroit fait distinguer l'Accord *consonant* du *Dissonant*, &c. Au lieu qu'il ne marque souvent que d'un simple 6. & l'Accord *consonant* de la *Sixte* & celui de la *Sixte quarte*, & l'Accord *dissonant* de la *Sixte*, & celui de la *Sixte-quinze*, &c. Mais faisons quelque chose en sa faveur; passons lui les Chiffres en usage; & voyons seulement si conformément à cet usage il a sçû rendre par ses Chiffres, l'Harmonie que son Oreille lui a fait pratiquer: Et si nous pouvons prouver, par ce moyen, qu'il s'est trompé maintes & maintes fois; peut-être le forcerons-nous à la fin d'avoir recours à la science, qu'il croit si peu digne de lui, & dont il voudroit cependant qu'on le crût possesseur.

Quoi, ce Compositeur dont l'Harmonie est si belle & si pure, me dira-t-on, n'a pas sçû ce qu'il faisoit? Vous nous en imposez sans doute, & cela n'est pas croyable. N'en doutez plus, vous répondray-je, car ses Chiffres en font foy; & pour vous en convaincre, c'est dans les Ouvrages de Corelly même que nous en puiserons la vérité. *Voyez pour cet effet le Chapitre suivant.*

Quant au doigter des Accords, nous avons eu grand soin de le marquer dans nôtre Traité de l'Harmonie, sur tout à la page 396. dont l'Exemple contient presque tout l'Accompagnement; pourvû qu'on veuille toujours conserver les Accords aussi complets qu'ils s'y trouvent marquez.

Pour ce qui est encore du mouvement nécessaire aux doigts; Voyez ce que nous en disons dans la Préface de nôtre dernier Livre de Pièces de Clavecin, qui a pour titre, *De la Méchanique*

des doigts ; où nous promettons , à la vérité , de faire part de cette Méchanique pour l'Accompagnement du Clavecin ou de l'Orgue ; mais nous avons remarqué du depuis , qu'on pourroit la reconnoître dans nôtre Traité de l'Harmonie , sur tout à la page 396. où nous venons de renvoyer ; laissant aux Maîtres le soin de trouver le reste , quand ils seront une fois gueris de leurs préjuges.

Il faut tout au plus quatre ans pour se former l'Oreille à l'Harmonie , par le moyen d'un Accompagnement bien digéré ; au lieu que , comme nous l'avons déjà dit , il en faut quinze ou vingt , sans ce secours.

On peut accompagner au bout de six mois de maniere à y trouver de l'agrément , quand on s'y conduit par de bonnes regles ; & l'on se met en très-peu de tems en état de *Préluder* , de composer , & de faire valoir tous les talens qu'on peut avoir pour la Musique : Au lieu que , par les regles usitées , on n'y est encore qu'un foible Ecolier au bout de quatre ans , & l'on demeure toute sa vie dans une ignorance profonde de tout ce qui peut y faire valoir nos talens pour le *Prélude* , pour la Composition , &c.

Il n'y a gueres de Musiciens qui ne sentent de quelle utilité leur seroit l'Accompagnement ; & ce n'est , sans doute , que la difficulté d'y réussir qui en a rebuté la plupart : cependant il n'y a pas un Chanteur , pas un Joueur d'Instrument , n'y , à plus forte raison , pas un Compositeur qui ne dût le pratiquer ; puisque c'est le seul moyen d'acquérir promptement la sensibilité à l'Harmonie , sans laquelle sensibilité on n'est jamais bon Musicien : aussi ne voit-on gueres de Musiciens Italiens qui n'accompagnent du Clavecin.

CHAPITRE VINGT-TROISIE'ME.

Exemples des erreurs qui se trouvent dans les Chiffres du cinquième Oeuvre de Corelly.

1. **M** Arquera la premiere *Sonate* , 2. la deuxième , &c. *Ad.* avec un point marquera le premier *Adagio* , & avec deux points , ainsi *Ad.* . il marquera le deuxième *Adagio* : il en sera de même de *All.* ou *All.* . pour marquer le premier ou le deuxième *Allegro*.

M. Signifiera *Mesure* ; **B-F.** *Basse fondamentale* , **B-C.** *Basse-Continue* ; & les autres Lettres renvoyront aux Notes des Exemples marquées des mêmes Lettres.

On verra par la B-F. mise au-dessous de la B-C. de Corelly, les véritables Accords qui doivent s'y trouver, en conséquence de la *Liaison* que le progrès fondamental de *Quinte* doit entretenir le plus naturellement dans chaque *Modulation*; ce progrès ne pouvant y être interrompu qu'après un *Son principal*, excepté dans des *Cadences rompuës* ou *interrompuës*, dont nous avons parlé au Chapitre VII. page 41.

Nous allons voir que Corelly s'est bien moins guidé par connoissance, que par les Intervalles que son oreille luy a fait pratiquer entre le *Dessus* & la *Basse*, lorsqu'il a chiffré les Accords que cette Basse doit porter.

E X E M P L E.

I. All. 5^{me}. M. 9^{me}. & 10^{me}. M.

B-C.

B-F.

Puisqu'il y a même fond d'Harmonie dans ces deux differens progrès d'A à B., & de C. à D.: donc les Notes A. & C. devoient être chiffrées de même: mais apparemment que Corelly n'en a jugé que sur le *Dessus*, qui fait la *Sixte* & la *Quinte* de la Note A., pendant qu'il ne fait que la *Sixte* de la Note C.; Comme cela paroît encore dans plusieurs autres endroits du même All. & ailleurs.

Tournez S. V. P. pour les Exemples suivans.

Autres Exemples sur le même sujet.

I. Ad. I. All. 29^{me}. M.

B-C, A, B. C. D. E.

B. F.

Detailed description: This system contains three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains two measures of music, each followed by '&c.'. The first measure is labeled 'I. Ad.' and the second 'I. All. 29^{me}. M.'. The middle staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains two measures of music, each followed by '&c.'. The first measure is labeled 'B-C,' and the second 'A, B. C. D. E.'. The bottom staff is a guitar clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains two measures of music, each followed by '&c.'. The first measure is labeled 'B. F.' and the second 'A, B. C. D. E.'. Fingering numbers (6, 4, 5, 7, 6, 7) are placed above the notes in the bass and guitar staves.

I. All. 38^{me}. M. I. Ad., 23^{me}. M.

E. G. H. J. K.

Detailed description: This system contains three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains two measures of music, each followed by '&c.'. The first measure is labeled 'I. All. 38^{me}. M.' and the second 'I. Ad., 23^{me}. M.'. The middle staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains two measures of music, each followed by '&c.'. The first measure is labeled 'E. G.' and the second 'H. J. K.'. The bottom staff is a guitar clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains two measures of music, each followed by '&c.'. The first measure is labeled 'E. G.' and the second 'H. J. K.'. Fingering numbers (7, 6, 4, 2, 4, 2) are placed above the notes in the bass and guitar staves.

2. Ad., 8^{me} M. 3. All. 28^{me} M. 10. Ad. 17^{me} M.

B-C-L, X. M. N. P.

B. F.

Detailed description: This system contains three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains three measures of music, each followed by '&c.'. The first measure is labeled '2. Ad., 8^{me} M.', the second '3. All. 28^{me} M.', and the third '10. Ad. 17^{me} M.'. The middle staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains three measures of music, each followed by '&c.'. The first measure is labeled 'B-C-L', the second 'X. M.', and the third 'N. P.'. The bottom staff is a guitar clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains three measures of music, each followed by '&c.'. The first measure is labeled 'B. F.' and the second 'X. M.'. Fingering numbers (6, 4, 7, 5, 3, 4, 3, 6) are placed above the notes in the bass and guitar staves.

Bien qu'on puisse donner l'Accord de $\frac{6}{4}$ à la Note A., conformément à la B-F. marquée d'un Guidon \ast au-dessous d'A.; l'Accord que Corelly a chiffré ailleurs $\frac{4}{2}$. y convient encore mieux, conformément à la Note de la B-F. mise au-dessous d'A.; puisqu'on est dans le *Mode de Ré*, & nullement dans celui de *Sol* que $\frac{6}{4}$. représente.

Il faudroit $\frac{6}{4}$. au-dessus de la Note C., pour marquer l'*Accord parfait* du *Son principal*, qui doit suivre naturellement la *Dominante* qu'on entend à B.; d'autant plus que la Note D. est dans l'Accord de ce *Son principal*, & nullement dans celui de la *Dominante*.

Si la Note L. est bien chiffrée, donc les Notes G. & J. sont mal chiffrées; puisque chacune de ces Notes a une B-F. différente.

La Note L. représente le *Son principal*, la Note G. fait la *Quinte* d'une *Dominante*, & la Note J. en fait la *Tierce*: donc chacune de ces Notes doit être chiffrée proportionnellement à l'Accord du *Son* fondamental qu'elles représentent, & conformément à la manière de les chiffrer adoptée par Corelly: Il faut par conséquent $\frac{6}{4}$. pour une Note qui est à la *Quinte* au-dessus d'un *Son principal*, comme à L.; $\frac{4}{3}$. pour une Note qui est à la *Quinte* au-dessus d'une *Dominante*, ou qui est à la *Tierce* au-dessus d'une *Sous-dominante*, comme à N.; & $\frac{6}{5}$. pour une Note qui est à la *Tierce* au-dessus d'une *Dominante*, comme à A. du premier Exemple de la page 95.

Si la Note P. est bien chiffrée, donc la Note E., & la Note C. de la page 95. son mal chiffrées; puisque chacune de ces Notes représente un différent *Son* fondamental, ou du moins en est à une différente distance: il faut par conséquent 6. pour une Note qui fait la *Tierce* d'un *Son principal*, comme à P.; $\frac{4}{3}$. pour une Note qui fait la *Quinte* d'une *Dominante*, telle qu'est la Note E.; & $\frac{6}{5}$. pour une Note qui fait la *Tierce* d'une *Dominante*, telle qu'est la Note C. de la page 95.

Si $\frac{4}{3}$. est bien chiffré à N., donc il est mal à M.; & d'autant plus mal, que l'Accord ainsi désigné $\frac{4}{3}\ast$. il ne vaut absolument rien: & c'est d'une pareille faute qu'on peut juger de la différence qu'il y avoit entre la science & la sensibilité d'un aussi excellent Musicien que Corelly.

Si cet Auteur eut sçû que de deux Notes en degrez Diatoniques qu'embrace un seul *Tems* de la *Mesure*, on est maître de faire porter Harmonie à celle qu'on veut, il auroit vû que des deux Notes du *Dessus* qui marchent avec la Note M., celle qui fait la *Quarte* devoit être choisie pour l'Harmonie; il l'auroit même senti, s'il y eut pû faire reflexion, & il n'en auroit pas douté, s'il eut connu la B-F.; d'où il auroit été convaincu qu'il falloit chiffrer cette Note M. d'un $\frac{6}{4}$. & non pas d'un $\frac{4}{3}\ast$, où il n'y a pas ombre d'Harmonie.

Même erreur se découvre dans l'Exemple suivant.

9.^{me}. All. . 12.^{me}. M.

B-C. Q. R. S.

B-F.

Le *Dessus* devoit seul faire connoître à Corelly que la Note Q. ne porte point Harmonie, & que c'est au contraire la Note R.; d'où par conséquent le 7. chiffré sur la Note Q. ne vaut rien; voyez le Chapitre XXXIX. du III. Livre du Traité de l'Harmonie, Article II. page 311., au sujet des Notes qui portent Harmonie.

Il faut encore remarquer dans les Exemples de la page 96. que $\frac{6}{4}$. est d'autant plus mal chiffré sur la Note J., que la *Dissonance* représentée par la Note H. n'est *sauvée* qu'à la Note K.: donc la Note J. doit y porter le même Accord que la Note H., & au lieu de $\frac{6}{4}$., il y faut $\frac{6}{5}$., selon la Basse-fondamentale.

Lorsque Corelly a pratiqué l'Harmonie d'une *Cadence irreguliere* d'N à P., comme cela se reconnoît par la *Sixte* ajoutée à l'*Accord parfait* de la *Sous-dominante*, qui dans la B-F. descend ensuite de *Quarte*; il auroit bien pû prévoir que la même *Cadence* avoit lieu d'X à M., & de Q. à S. dans le dernier Exemple: Mais quand on ne connoît pas le fond de l'Harmonie, le *Chant figuré* le déguise quelquefois tellement que l'Oreille peut s'y tromper, comme on le voit icy.

Si l'on vouloit encore s'en rapporter au plus parfait progrès de la B-F. à F., on verroit que la Note F. doit plutôt y être chiffrée d'un 9. que d'un 7.; ayant expressément écrit dans la B-F. la Note qui prescrit ce 9., & n'y ayant marqué que d'un Guidon celle qui y prescrit le 7.

Le 7. que prescrit à F. la B-F., y introduit une imitation de la *Cadence rompuë*, au lieu que 9. qu'elle y prescrit y introduit une imitation de la *Cadence parfaite*: Or ce n'est pas dans une *Liaison d'Harmonie* où le *Mode* ne change pas, qu'il doit être question de *Cadences rompuës*; & quand on les pratique en pareil cas, c'est bien plus par hazard & involontairement, que par connoissance.

Les personnes qui accompagnent du Clavecin pourront s'appercevoir que le 9. est plus facile à pratiquer icy que le 7.; & s'il ne falloit pas entrer dans un trop long détail, nous en donnerions une raison encore plus satisfaisante que celle de la *Liaison* dans un même *Mode*. Les Ouvrages de Corelly sont pleins de ce petit défaut,

EXEMPLE.

Corelly avoit tous ces derniers chiffres en recommandation, pour désigner les mêmes Accords que ceux qui s'y trouvent prescrites par la B-F. & sans doute que s'il eut reconnu ces Accords, il les y auroit chiffrez, comme il l'a fait ailleurs.

Cette maniere de chiffrer selon Corelly est un faux-fuyant, dont presque tous les Musiciens profitent assez volontiers; & par où l'on peut les taxer de ne sçavoir pas ce qu'ils ont pratiqué en pareil cas.

Il y a une autre chose à remarquer dans cet Auteur; c'est, que lorsqu'il pratique quelques silences d'un *Soupir* dans la B-C., il ne marque pas l'Accord qu'il faut faire pendant ce Soupir.

EXEMPLE:

6. All. 42^{me}. M:

Si le silence suivoit un *Son principal*, il n'y auroit rien à dire en pareil cas: mais quand ce silence est entre deux *Dissonances*, dont la première doit être *sauvée*, & dont la deuxième doit être *préparée*; on ne peut se dispenser pour lors de faire entendre l'Harmonie qui existe pendant ce silence:

Comme c'est à l'Accompagnement de fournir le fond d'Harmonie, on est absolument obligé d'y faire toujours sentir la *Liaison* nécessaire; sans quoy, il s'y trouve un vuide defectueux, du moins à l'endroit où la *Liaison* nécessaire est non-seulement coupée, mais détruite par le silence; car la maniere de dessiner une B-C. ne peut jamais interdire cette *Liaison*.

Voyez l'Exemple suivant sur le même sujet.

7. all. ^{mc} 26. M. de la Reprise.

Dessus.

B-C.

B-F.

B-C.

Première B-F.

Deuxième B-F.

Troisième B-F.

La premiere B-F. se termine icy dans le *Mode majeur* de *Fa. A.*, & reprend incontinent après le *Mineur* de *Ré. D.*, qui s'y rapporte.

La deuxieme B-F. conserve le *Mode mineur* de *Ré*, par le moyen de la *Cadence irreguliere* entre G. & H.

La troisieme B-F. conserve encore le *Mode mineur* de *Ré*, par une *Cadence interrompue* entre J. & L.

Remarquez icy le change qu'on peut donner à l'Auditeur entre la *Cadence irreguliere* G. H., & l'imitation de la *Parfaite* L. M.; où la premiere Note G. & L. de chacune de ces *Cadences* donne le même fond d'Harmonie; mais où l'on peut prendre indifferemment l'une ou l'autre pour fondamentale, en consequence des *Cadences* qu'elles annoncent.

Pas une des trois sortes d'Harmonie qu'indiquent ces trois differentes B-F, ne nous est annoncée par le chiffre de Corelly: Mais revenons au commencement de l'Exemple.

Le premier silence peut être pratiqué, parce que la *Liaison* s'y termine sur le *Son principal*.

Les autres silences ne peuvent se passer du fond d'Harmonie qui doit y entretenir la *Liaison*.

Si cependant on pouvoit entretenir une *Liaison* dans le cours de cet Exemple par le seul moyen des Accords qu'a chiffré Corelly, nous aurions tort de le condamner: Mais remarquez bien que, conformément à la *Liaison* du Chant de la B-C. & du *Dessus*, on ne peut y sous-entendre que la *Modulation* de *Ré*, & que cette *Modulation* est absolument détruite par l'Accord chiffré à N.; qui selon le *Dessus* doit nous donner la *Modulation* de *Fa*.

Nous n'insisterions pas sur ce fondement de *Modulation*, s'il pouvoit être amené & suivi par une *Liaison* relative à celle du Chant; mais au contraire, on n'y peut suivre le chiffre de Corelly, en s'accordant avec le *Dessus*, sans y faire entendre quelques *Dissonanances mineures* non préparées, ou sans y pratiquer une imitation de *Cadence rompue*, pendant que le Chant ne donne aucune occasion à cette *Cadence*.

Que des Musiciens sensibles à l'Harmonie essayent d'accompagner cette B-C. de Corelly, en s'accordant avec le *Dessus*, bien-tôt ils en sentiront le défaut, & bien-tôt ils conviendront de la nécessité qu'il y a d'y remplir les silences, selon l'Harmonie qu'y annonce la B-F.

Voyez l'Exemple suivant sur le même sujet.

DESSUS.

B-C.

B-F.

Il faut remarquer icy (ce qu'on doit également appliquer à l'Exemple précédent) que tout Chant qui touche deux Cordes de la même Harmonie dans ce qu'on appelle une Batterie, est censé rester sur la Corde qu'il quitte pour passer à l'autre; sans quoy la *Dissonance* qui peut paroître ensuite, & qui ne peut être préparée, en ce cas, que par la Corde dont le Son n'a pas été permanent jusqu'à cette *Dissonance*, seroit insupportable.

Donc la Corde, c'est-à-dire, la Note A. du *DESSUS* est censée permanente jusqu'à la *Dissonance* D. qu'elle prépare; étant à remarquer que D. fait *Dissonance* avec M. qui représente icy la B-C., & même la B-F.

Ainsi la *Dissonance* D. va se sauver sur la *Consonance* G.; celle-cy prépare en même tems la *Dissonance* H., qui va se sauver sur la *Consonance* I., & celle-cy prépare à son tour la *Dissonance* L. &c.

On peut juger sur ces remarques que le chiffre de Corelly ne vaut rien, & qu'il n'a pas absolument connu ce que son Oreille lui a fait pratiquer avec succès en cet endroit: Car, la *Dissonance* D. étant censée permanente jusqu'à la *Consonance* G. qui la sauve, il falloit chiffrer d'un 7. & non pas d'un 6. la Note N.; & la Note P. suivante devoit être chiffrée de l'Accord qui sauve, en ce cas, de la *Septième*; ainsi des Notes Q. R., &c.

Les silences peuvent avoir lieu dans l'Harmonie du dernier Exemple,

en y supposant la B-C. chiffrée à nôtre maniere; car ils ne font qu'y suspendre la *Liaison*, sans la détruire.

On ne peut pas dire que ce soit icy une faute d'Impression; elle y est repetée dans deux *Mesures* de suite, elle y est comme une suite de trois ou quatre *Mesures* chiffrées de même; & il ne paroît pas qu'on y ait voulu chiffrer un Accord sur chaque *Croche*, comme il le faudroit, & comme cela se trouve dans les deux *Mesures* qui précèdent celles de cet Exemple.

EXEMPLE sur un autre sujet.

B-C. 5. Ad. 10. me M. & 25. me M.

A. D. A. D.

B-F.

Il y a dans ces deux derniers Exemples une *Liaison* qui ne finit qu'au 6. qui suit le 7. G., comme on peut s'en instruire encore par le chant du *Dessus* dans le Livre de l'Auteur; la *Note sensible* qui annonce la fin de cette *Liaison*, y est précisément marquée, ou d'un \times , ou d'un \sharp ; donc il ne doit point se trouver d'Accords entre celui de la *Dominante A.*, & celui du *Son principal D.*: Cependant, Corelly en chiffre un nouveau d'un côté, & deux nouveaux de l'autre, entre celui de la *Dominante A.* & celui du *Son principal D.* Que conclure d'une pareille erreur?

Si Corelly a pû pretendre que l'Accord chiffré d'un 7. sur les Notes G. fut le même que celui des *Dominantes A.*, il pouvoit bien voir que ce 7. n'indiquoit aucunement cet Accord; & d'ailleurs, exact à marquer par tout la *Note sensible* du *Dieze* ou du *B-quarre* qui doit la désigner; comment l'auroit-il oubliée icy, s'il se fut apperçû qu'elle devoit subsister dans l'Harmonie jusqu'au *Son principal D.*?

Les Musiciens qui ont les *Octaves consecutives* en recommandation, ne voudront peut-être pas souffrir icy que la *Neuvième* soit pratiquée sur une Note qui descend ensuite Diatoniquement; mais le fond de l'Harmonie n'est-il pas le plus recommandable? Et si l'on peut imputer à faute l'Harmonie que nous indiquons icy, qu'on s'en prenne à la conduite de la Basse-Continue,

riué, & nullement au fond qui ne peut en être exclû. Au reste, bannissons tout scrupule à la vûë d'une Musique qui nous plaît; & attendons que nous connoissions parfaitement le principe de nos Regles, avant que d'établir aucun jugement sur ces Regles.

EXEMPLE.

Que signifie ce 6. chiffré sur la Note A; est-ce ainsi qu'on sauve les *Dissonances*?

Remarquez bien l'ordre du Chant du *Dessus*, vous y trouverez une es-
pece de repos à D. : Or, ce repos qui est moins sensible que celui qui vient incontinent après, est rompu adroitement par la B-C. de Corelly à A.; mais en même temps, cet Auteur en détruit l'effet par son Chiffre.

La *Septième* chiffrée à G. doit se *sauver* en descendant Diatoniquement au premier endroit où paroît le repos annoncé par la *Note sensible* que porte la *Dominante* G. : Donc, cette *Septième* doit se *sauver* sur la *Quinte* de la Note A.; & la *Sixte* n'y vaut rien.

La *Cadence* est *rompue* de G. à A., ou de G. à H., & elle est *irreguliere* d'J à L.

Nous ne sçavons pas si l'on a pris pour modele la faute que nous remarquons icy : Mais quantité de Musiciens se font un bien moindre scrupule de la pratiquer, que de faire *deux Octaves de suite*.

Telle faute peut être excusable dans un cas, qui ne peut être dans un autre : Par exemple, quand on peut supposer que les Notes ne portent point Harmonie, ou quand on retranche la *Dissonance* de l'Harmonie, pourvû que le progrès naturel de la *Tierce mineure* n'en souffre point; la *sixte* chiffrée sur la Note A. est bonne.

Si nous examinions les Ouvrages de cet Auteur dans tous les Chiffres obmis, nous n'aurions jamais fait; non plus que si nous voulions rappeler tous les endroits où paroissent les fautes que nous venons d'y condamner : Mais nous croyons en avoir assez dit, pour prouver que les Musiciens reçûs pour les plus habiles, ne sont pas toujours exempts de fautes; non dans le fond de leurs compositions; car on peut les supposer tous aussi sensibles à l'Harmonie, que Corelly paroît l'avoir été par ses excellens Ouvrages;

mais dans le cas où ils sont obligés de donner des preuves de leurs connoissances, comme dans les Chiffres.

Quand nous composons de la Musique, ce n'est pas-là le tems de rappeler des regles qui pourroient tenir nôtre genie dans l'esclavage; & nous ne devons y avoir recours que dans le cas où le genie & l'oreille semblent nous refuser ce que nous cherchons: Mais, quand nous voulons faire connoître aux autres le fond d'Harmonie qui y subsiste, & cela par le moyen des Chiffres de la Basse-Continüe; c'est pour lors que nous devons rappeler ces Regles; & si ces Regles ne valent rien, difficilement l'Oreille pourra-t'elle nous mettre à l'abri des erreurs où elles nous jetteront: Tout raisonnement interdit en ce cas les fonctions de l'Oreille; & interdire les fonctions de l'oreille à la plûpart des Musiciens, c'est les priver de toute leur science.

On doit juger sur l'exposé de ce Chapitre, que quiconque ne sçait Accompagner qu'en conséquence des chiffres, ne sçait pas l'Accompagnement: Car, pour le sçavoir, il faudroit être capable de corriger ces Chiffres, & par conséquent, il faudroit sçavoir la Composition autrement qu'on ne l'a jamais sçû.

En condamnant quelques Chiffres de Corelly, nous ne pretendons pas, pour cela, condamner ses Ouvrages; au contraire nous les avons choisis entre tout ce qu'il y a de meilleur en fait d'Harmonie, pour donner à connoître que la raison & l'Oreille ne s'accordent pas toujours chez les Musiciens, non qu'ils ne puissent être en état aujourd'huy de prouver le contraire: Aussi nos remarques critiques s'étendent-t-elles bien plus sur le passé que sur le present.

En disputant aux Musiciens le prix de la Science, nous leur en avons en même tems frayé les routes: Ainsi, nous esperons les voir bien-tôt animez plus que jamais, de la noble émulation qui doit les faire distinguer dans leur Art. En effet, combien cela n'ajouteroit-il pas à leur merite, de faire voir qu'ils sont aussi capables d'éclairer l'esprit que d'amuser l'oreille? Ne nous endormons donc plus sur le frivole plaisir des sens, portons plus loin nos idées: Et qui mieux que celui qui a déjà de l'experience dans un Art, peut le porter à son dernier degré de perfection? Commençons d'abord par mettre bas tout préjugé; au lieu de soutenir nos erreurs, faisons gloire de les avouer: C'est donner une premiere preuve de sa science, que de ceder à la verité; au lieu qu'en s'y opposant, on reste toujours dans une ignorance qui se découvre tôt ou tard.

CHAPITRE VINGT-QUATRIÈME.

Du Temperament.

LE *Temperament* consiste à changer la juste proportion d'un Intervale, sans donner atteinte à la satisfaction que l'Oreille doit en recevoir.

Ce *Temperament* est absolument nécessaire dans la *Partition* des Orgues & des Clavecins : Les Musiciens de pratique l'observent, même assez régulièrement, sans autre secours que celui de l'oreille; non qu'on ne se soit donné tous les soins possibles pour en trouver la raison; mais en vain, si l'on en doit croire un des plus fameux Géomètres du dernier Siècle, * lors qu'il demande, *Pourquoy dans un Chant d'une ou de plusieurs voix, est-il impossible de conserver la même élévation de voix, à moins qu'on ne tempere, sans y faire attention, les Consonances, en sorte qu'elles soient un peu éloignées de leur justesse; ce qu'aucun des nôtres* n'a encore expliqué, ny donné la raison pourquoy ce Temperament est dans les Cordes, le plus parfait de tous, lors qu'on diminue la Quinte, de la quatrième partie d'un Comma.*

* Monsieur
Hughens,
nouv. Traité
de la pluralité
des Modes,
pag. 110.
* Remar-
quez ces
mots

Nous devons à M^r Sauveur l'établissement d'un Système qui donne tous les Temperaments possibles : Mais il y manque encore, ce qui a également échappé aux autres, c'est à dire, de fixer le véritable *Temperament*, & de le fonder sur des raisons convaincantes.

Pour pouvoir établir un *Temperament* qui ne souffre aucune difficulté, nous devons avoir égard à trois choses; A l'expérience des Cordes, aux raisons marquées par les nombres, & à l'habitude où l'on est d'accorder les Clavecins.

L'expérience des Cordes nous apprend que la *Quinte* frémit toujours, quoy qu'un peu diminuée de sa justesse; & que la *Tierce majeure* ne frémit plus, si peu qu'on l'altère. Ce sont-là des faits d'expérience dont chacun peut s'instruire en son particulier.

Les nombres, de leur côté, nous assignent la Raison d'une *Quinte* diminuée d'un *Comma* de $\left\{ \begin{array}{l} \text{La à Mi.} \\ 37 \text{ à } 40. \end{array} \right\}$ dans les *Systèmes Diatoniques*: sans qu'il en paroisse d'autres qui soient augmentées de même : On n'y trouve pas non plus d'autres intervalles altérés, si ce n'est la *Tierce mineure* de $\left\{ \begin{array}{l} \text{La à Ut.} \\ 37 \text{ à } 40. \end{array} \right\}$, d'où vient justement cette diminution de la *Quinte*. Or, ces Nombres s'accordent icy

en tout point avec l'expérience des Cordes : Car si la *Tierce majeure* ne peut souffrir aucune alteration sans cesser de frémir , aussi toute la diminution de la *Quinte* retombe-t'elle dans les nombres sur la *Tierce mineure*.

A l'égard de la *Partition* des Clavecins , on est dans l'habitude d'y affoiblir un tant soit peu les premières *Quintes* ; & après la quatrième *Quinte* accordée , on la compare , pour la preuve , au Son par lequel la *Partition* a été commencée , & dont elle doit former la *Tierce majeure* ; desorte que si l'on n'y trouve pas cette *Tierce majeure* dans la justesse que demande l'oreille , on recommence de nouveau la *Partition* , en y affoiblissant un peu plus les *Quintes* : car le défaut de justesse qu'on sent pour lors dans la *Tierce majeure* , vient presque toujours de ce qu'on n'avoit pas assez affoibli les *Quintes*.

Cette habitude qui n'a encore été déterminée que sur des observations de simple pratique , se rapporte néanmoins à ce que nous venons de remarquer dans l'expérience des Cordes , & dans les nombres ; ce qu'il faut suivre.

Lorsqu'on est arrivé au milieu de la *Partition* , on rend les *Quintes* un peu plus justes , & cela de plus en plus jusqu'à la dernière , pour des raisons que la suite nous apprendra.

Ce Temperament ne seroit pas nécessaire en tout , si l'on n'avoit jamais qu'une *Modulation* à parcourir ; puisqu'il n'y auroit qu'à suivre pour lors celui que nous dictent les *Systèmes Diatoniques* : Mais si l'on est libre de passer d'un Mode à un autre , comme nous l'avons dit au Chapitre V I I , on doit s'appercevoir qu'en passant ; Par exemple , du Mode d'*Ut* à celui de *La* , il faut avoir pour lors deux *Mi* , dont l'un soit à 5. pour *Tierce d'Ut* , & l'autre à 81. pour *Quinte de La* , selon l'ordre de la generation des Accords , ou des Progressions , Chap. I I I. page 24.

De cette différence s'en suivra une pareille dans tous les Sons , à proportion de ceux qu'on voudra employer pour *Principaux* d'un Mode , & à proportion de ceux qu'on y voudra parcourir : De sorte que l'attention que demanderoit pour lors la preference d'un Son sur un autre dans chaque *Modulation* différente , en rendroit l'exécution presque impraticable sur les Instruments de Musique. Et c'est principalement pour obvier à cette difficulté , qu'on a jugé à propos de n'employer qu'un *Mi* qui pût servir en même temps de *Tierce à Ut* , & de *Quinte à La* ; ainsi des autres Sons à proportion.

Pour qu'un même Son pût faire en même temps la *Tierce* de l'un & la *Quinte* de l'autre , il a fallu le temperer d'une certaine façon : Une longue expérience a fait sentir le point de ce

Temperament, & les Progressions proposées vont nous le faire découvrir.

Suivez la Progression triple depuis *Ut* jusqu'à *Si* ♯^c, vous y trouverez que ce *Si* ♯^c qui doit nous donner un Son égal à *Ut* sur le Clavecin, le surpasse cependant du *Comma maxime*. Or, s'il ne s'agissoit simplement que de ramener ce *Si* ♯^c à l'*Unisson* ou à l'une des *Octaves* d'*Ut* par un Temperament proportionnel à chacune des *Quintes* depuis *Ut* jusqu'à ce *Si* ♯^c; il n'y auroit pour lors qu'à diviser le *Comma* en question, en autant de parties égales qu'il y a de *Quintes* depuis *Ut* jusqu'à *Si* ♯^c, pour diminuer ensuite chaque *Quinte* de l'une de ces parties du *Comma*. Mais, comme il faut absolument que la quatrième *Quinte* fasse la *Tierce majeure* juste avec le premier Son donné, cette diminution n'y suffiroit pas; & nous devons prendre d'autres mesures pour arriver à nôtre but.

Puisque { $\begin{smallmatrix} \text{Mi.}^{\text{a}} \\ \text{81} \end{smallmatrix}$ } qui fait la quatrième *Quinte* après *Ut* dans la première colonne, surpasse d'un *Comma majeur* le { $\begin{smallmatrix} \text{Mi.} \\ 5 \end{smallmatrix}$ } de la deuxième colonne qui fait la *Tierce majeure* de cet *Ut*; & puisqu'il faut absolument ramener ce *Mi* de 81. à 5. pour qu'il fasse la *Tierce majeure* juste avec *Ut*; il n'y a qu'à diminuer chaque *Quinte* du quart de ce *Comma*; & pour lors ce quart de moins sur chaque *Quinte*, rendra *Mi* moindre du *Comma* entier; puisque faisant la quatrième *Quinte* après *Ut*, & participant de la diminution des trois *Quintes* qui le précédent, il aura pour lors quatre quarts de *Comma* de moins, c'est à dire, un *Comma* de moins: Ainsi, de 81. il sera réduit à 80. ou à 5., faisant une *Quinte* suffisamment juste avec *La*, & la *Tierce majeure* juste avec *Ut*.

Par cette diminution des *Quintes*, nous nous conformons à nos remarques sur l'expérience des Cordes, sur les raisons tirées des Nombres, & sur l'habitude où l'on est d'accorder les Clavecins: Nous satisfaisons en même temps à la demande de M^r. *Hughens*, puisque nous rendons raison de cette diminution: Mais il s'agit encore de sçavoir pourquoy on rend les *Quintes* un peu plus justes, lorsqu'on est arrivé au milieu de la Partition.

Si l'on poursuivoit la diminution proposée jusqu'à la douzième *Quinte*, on arriveroit pour lors au { $\begin{smallmatrix} \text{Si} \text{ ♯} \\ 121 \end{smallmatrix}$ } qui est moindre qu'*Ut* d'un *Dieze majeur*: car selon l'ordre de la Table des Progressions, si après avoir réduit le *Mi.*^a de la première colonne au *Mi* de la deuxième colonne, on continuë la même diminution des *Quintes*, le *Sol* ♯^a de cette deuxième colonne sera réduit au *Sol* ♯ de la troisième colonne, & par la même raison le *Si* ♯^a de cette troisième colonne sera réduit au *Si* ♯ de la quatrième colonne;

si bien qu'au lieu de trouver à la douzième *Quinte* un Son égal à *Ut*, on y en trouveroit un moindre d'un *Dieze majeur*: c'est pourquoy on ne peut se dispenser de rendre les *Quintes* un peu plus justes lorsqu'on est au milieu de la *Partition*, pour pouvoir regagner sur les dernières, ce qu'on a perdu de trop sur les premières.

Il n'y a que le *Comma maxime* de trop entre l'*Ut* & le *Si* ♯. de la première colonne, au lieu qu'il y a le *Comma majeur* & le *mineur* de moins entre le même *Ut* & le *Si* ♯. de la quatrième colonne. Or, par la *diminution des Quintes* d'un quart du *Comma majeur*, on a déjà le *maxime* & le *mineur* de moins, lorsqu'on est arrivé au *Sol* ♯. de la troisième colonne: Ainii l'on ne peut se dispenser de rendre les *Quintes* plus justes depuis ce *Sol* ♯. jusqu'à la fin, pour regagner le *Comma mineur* qu'on a perdu de trop.

Il ne faut pas attendre qu'on soit arrivé au *Sol* ♯. pour rendre les *Quintes* un peu plus justes, & l'on doit s'y prendre dès la *Quinte* d'*Ut* ♯. à *Sol* ♯. (supposé qu'on ait commencé la *Partition* par *Ut*) pour qu'on ait moins à regagner sur les *Quintes* suivantes; & par ce moyen, les dernières *Tierces majeures* en souffrent beaucoup moins; quoy qu'on ne puisse se dispenser de les rendre pour lors un peu trop fortes, non plus que les deux dernières *Quintes*.

L'excès des deux dernières *Quintes* & des quatre ou cinq dernières *Tierces majeures* est tolerable, non seulement parce qu'il est presqu'insensible, mais encore parce qu'il se trouve dans des *Modulations* peu usitées; excepté qu'on ne les choisisse exprès pour rendre l'expression plus dure, &c. Car il est bon de remarquer que nous recevons des impressions différentes des intervalles, à proportion de leur différente alteration: Par exemple, la *Tierce majeure* qui nous excite naturellement à la joye, selon ce que nous en éprouvons, nous imprime jusqu'à des idées de fureur, lors qu'elle est trop forte; & la *Tierce mineure* qui nous porte naturellement à la douceur & à la tendresse, nous attriste lors qu'elle est trop foible.

Les habiles Musiciens sçavent profiter à propos de ces differens effets des Intervalles, & font valoir par l'expression qu'ils en tirent, l'alteration qu'on pourroit y condamner.

Pour que les Intervalles conservent toute la justesse possible dans les *Modulations* les plus usitées, il faut commencer la *Partition* par *Si B-mol*, & ne rendre pour lors les *Quintes* un peu plus justes, que depuis *Si* à *Fa* ♯.

Par ce Temperament, les Sons qui different entr'eux d'un ou de deux *Comma* se trouvent réunis en un seul; c'est toujours la même Note ou la même *Touche* sur le Clavecin & sur plusieurs autres Instru-

ments qui les fait entendre : ainsi l'on n'y trouve plus qu'un *Mi*, qu'un *Si* &c. l'*Ut* & le *Si* ♯. n'y sont qu'une même *Touche*, &c. Mais pour lors ces *Notes* ou ces *Touches* changent de nom à proportion des différentes *Modulations* qu'on y parcourt ; la *Touche* qui s'appelle *Ut* dans le mode d'*Ut*, de *Fa*, de *Sol*, de *La*, &c. s'appellera *Si* ♯. dans le Mode de *Si* ♯. de *Sol* ♯. de *Mi* ♯. d'*Ut* ♯. &c. ainsi des autres *Touches* à proportion.

Par ce *Temperament* tous les *Semi-tons* sont à peu-près ou *majeurs* ou *moyens* ; les deux *Moyens* composent à peu-près le *Ton mineur*, & le *Moyen* avec le *Majeur* composent le *Ton majeur*.

Pour trouver les raisons de ce *Temperament*, il faudroit pouvoir diviser le *Comma* en parties égales ; ce qui n'est pas du ressort de nôtre *Système*, où les divisions sont *Harmoniques*, c'est à dire, en parties inégales ; desorte qu'on auroit beau pousser loin les *Progressions* proposées, jamais on n'y trouveroit un *Intervale* qui fit justement le quart d'un autre. Mais comme on peut s'en passer, soit dans la *Partition* où l'on sent suffisamment le point de la diminution des *Quintes*, soit dans la fabrique des *Instrumens* où nous croyons qu'il faille suivre les proportions du plus parfait *Système* ; nous en laisserons le soin aux curieux, qui pourront se satisfaire sur ce point à l'aide du *Système* de Mr. Sauveur.

À l'égard du *Temperament* que les voix observent, il ne faut pas croire qu'il soit pareil à celui que nous venons de dicter ; excepté qu'elles ne soient accompagnées par des *Instrumens*, au *Temperament* desquels elles se conforment, tant à l'aide de leur flexibilité qu'à l'aide de la sensibilité de l'oreille ; mais celui qu'elles observent entr'elles ne peut être que relatif à nos *Systèmes parfaits* : En voicy la raison.

Nous devons croire que nous sommes naturellement portés à entonner les *Consonances* dans leur justesse, & que pour y arriver par les degrés successifs de nôtre voix, nous entonnons par conséquent les *Tons* & les *Semi-tons* qui y conduisent, tels qu'ils doivent être ; excepté qu'on ne veuille qu'au lieu d'un *Ton majeur* & d'un *Mineur* qui devront se succéder pour composer la *Tierce majeure*, nous entonnons deux *Tons* égaux, en empruntant un peu de l'un pour le donner à l'autre : Mais cela ne détruira pas ce que nous avons dessein de prouver.

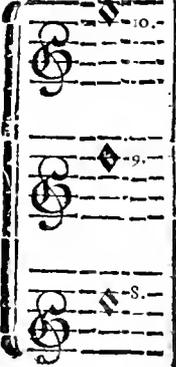
On ne disconvient pas d'ailleurs que le premier *Son* donné ne détermine en nous les *Intonations* qui luy succèdent, conformément à la *Modulation* dont on est pour lors affecté : * Or si de deux personnes qui entonneront ensemble *Sol*, par exemple, & qui selon l'ordre naturel se sentiront frappées de la *Modulation*

* Voyez sur ce sujet le Chap IX.

de ce *Sol*, l'une passe à *Ut* & l'autre à *La*: celle-cy que nous supposons avoir dessein de passer ensuite à *Si* qui fait la *Tierce majeure* de *Sol*, entonnera le *Ton majeur* de *Sol* à *La*, ou du moins elle ne l'entonnera pas tout à fait *mineur*, supposé qu'elle fasse les deux *Tons* égaux pour arriver à la *Tierce majeure*; & la première entonnera sans doute la *Quarte juste* de *Sol* à *Ut*: si bien que la *Tierce mineure* qu'elles feront entendre pour lors de *La* à *Ut* ne fera jamais dans la première proportion de 5. à 6., soit que le *Ton* n'ait pas été tout à fait *Majeur* de *Sol* à *La*, soit qu'il ait été *Majeur*; en quel cas, cette *Tierce mineure* de *La* à *Ut* se trouvera en raison de 27. à 32; ainsi des autres Consonances à proportion.

Si nous donnons icy dans le sentiment de ceux qui croient qu'on entonne naturellement tous les *Tons* égaux; ce n'est que pour mieux établir nôtre proposition, & pour qu'on ne puisse la contester; car il est évident que si nous sommes naturellement frappez de l'Harmonie du premier Son donné, nous ne pouvons entonner le *Ton* au-dessus que comme *Quinte* de la *Quinte* de ce premier Son donné: Or, cette *Quinte* de la *Quinte* du premier Son donné, forme le *Ton majeur* au-dessus de ce premier Son donné; & pour arriver à la *Tierce majeure*, on ne peut plus entonner que le *Ton mineur*: Cette gradation du *Ton majeur* au *mineur* pour arriver à la *Tierce majeure* étant en même proportion que celle que nous observons naturellement, lorsque du premier Son donné, nous passons à la *Tierce majeure* pour arriver à la *Quinte*, & à la *Quinte* pour arriver à son *Octave*.

E X E M P L E.

 <p>10. 9. 8.</p>	<p>Tierce majeure de 8. à 10., dont le progrès Diatonique se fait en proportion Harmonique, par le <i>Ton majeur</i> de 8. à 9; & par le <i>Ton mineur</i> de 9. à 10.</p>  <p>6. 5. 4.</p>	<p>Quinte de 4. à 6., dont le progrès Harmonique se fait en proportion Harmonique par la <i>Tierce majeure</i> de 4. à 5. & par la <i>Tierce mineure</i> de 5. à 6. . . .</p>  <p>4. 3. 2.</p>	<p>Octave de 2. à 4., dont le progrès Harmonique se fait en proportion Harmonique par la <i>Quinte</i> de 2. à 3. & par la <i>Quarte</i> de 3. à 4.</p>
--	--	--	---

Or 8. 9. 10. = 4. 5. 6. = 2. 3. 4.

Ainsi la proportion qu'on observe entre des Intervalles, dont la différence est sensible, s'observe sans doute également entre d'autres Intervalles, dont la différence est insensible, dès qu'ils sont tous en même proportion: Cela ne doit souffrir aucune difficulté.

Cet

Cet Exemple suffit pour pouvoir juger du Temperament que les voix observent entr'elles, sans y faire attention : Mais une voix seule n'en peut observer aucun, si ce n'est que toujours préoccupée du point d'élevation auquel elle aura entonné le premier Son, elle ne veuille s'affujettir à retomber sur ce même point, après avoir parcouru plusieurs autres Sons.

Par exemple, si l'on chante ces cinq Sons de suite, *Sol. Ut. La. Ré. Sol*, & que préoccupé du point d'élevation du premier *Sol*, on mette toute son attention à entonner le dernier *Sol* au même point; on sera forcé d'entonner la *Tierce mineure* d'*Ut* à *La*. dans la proportion de 27. à 32 : Car si on l'entonnoit dans la proportion de 5. à 6., le dernier *Sol* se trouveroit un *Comma* plus bas que le premier.

Monsieur Hughens propose le même Exemple * dans le dessein de prouver qu'on chanteroit faux, si l'on y suivoit les proportions dictées par les Nombres; & nous le citons, pour prouver qu'on chanteroit faux, si l'on n'y suivoit pas ces proportions.

* Page 151.

La difference de sentiments entre Monsieur Hughens & nous, ne vient que de ce qu'il a fondé sa proposition sur les raisons reçues generalement, où celle de la *Tierce mineure* est comme de 5. à 6. : Or, il est à remarquer qu'on ne trouve point d'autres raisons pour la *Tierce mineure* de *La* à *Ut*, que celle de 27. à 32 : car celle de 5. à 6. ne tombe d'abord qu'entre *Mi.* & *Sol* : & c'est faute d'avoir bien examiné les choses qu'on s'en est tenu jusqu'à present à cette seule raison 5. 6. pour la *Tierce mineure*; bien que plusieurs Auteurs ayent employé celle de 27. à 32. dans leurs *Systèmes diatoniques*. *

* Voyez
M. Sauveur,
page 322.

Lorsqu'on fait commencer le *Système diatonique* par *Ut*, la *Tierce mineure* de 27. à 32. s'y trouve de *Ré* à *Fa*, de même qu'on l'y trouve de *La* à *Ut*, lorsqu'on le fait commencer par *Sol* : Ainsi l'Exemple proposé par Monsieur Hughens, *Ut. Fa. Ré. Sol, Ut*, où *Ut* sert de *Principal*, est le même que le nôtre, *Sol. Ut. La. Ré. Sol*, où *Sol* sert de *Principal*.

Pour sçavoir encore quelle doit être la raison de la *Tierce mineure Ré. Fa*, il n'y a qu'à prendre celle de la *Quarte Ut. Fa*, qui est comme 3. à 4. ; puis après avoir retranché de cette dernière raison celle du *Ton majeur* qu'on sçait devoir se trouver entre *Ut.* & *Ré*, il ne restera plus que celle de 27. à 32. pour la *Tierce mineure Ré. Fa*.

Il n'y a donc qu'à donner la raison de 27. à 32. au lieu de celle de 5. à 6. à la *Tiere mineure Ré. Fa*, ou *Fa. Ré* qui se trouve dans l'Exemple de Monsieur Hughens, pour voir qu'on chantera juste, en y suivant les proportions dictées par les Nombres.

Nous dirons encore au sujet des voix qui ne sont accompagnées d'aucun Instrument, qu'il leur est presqu'impossible de soutenir le

même point d'élevation dans une longue suite de Chant. D'abord le trop de vivacité, ou la force avec laquelle on pousse certains Sons, peut faire monter la voix sans qu'on y pense; & d'un autre côté, une certaine non-chalance, ou l'affoiblissement de certains Sons peut la faire descendre: Bien plus, si l'on suppose une voix très-juste qui entonne toujours les Consonances dans leur première-justesse, elle ne pourra le faire dans une longue suite de Chant, sans chanter faux, je m'explique.

Chanter faux, à proprement parler, c'est s'éloigner du véritable degré d'élevation de voix qu'on doit soutenir dans une même *Modulation*: Car dès que nous sommes une fois affectés d'une *Modulation*, nous ne pouvons souffrir d'autres proportions entre les Sons qui s'y succèdent, que celles qui nous prescrivent l'ordre de cette *Modulation*. Or, il est à remarquer que les progressions proposées nous assignent simplement la juste proportion des Consonances qui s'y succèdent, sans que la *Modulation* y ait part: c'est à nous, après cela, de savoir y choisir les proportions convenables à cette *Modulation*, que nous fondons sur un seul Son, dont nous cherchons le progrès, &c. & ce progrès s'y trouvant renfermé dans trois Sons distans d'une *Quinte* l'un de l'autre, nous tirons pour lors de ces trois Sons les proportions qui doivent se trouver tant entr'eux qu'entre tous ceux qui naissent de leur Harmonie.

Ainsi le cinquième Son de la progression triple, sort de la *Modulation* prescrite par les trois premiers 1. 3. 9.; car si le dernier de ces trois peut y admettre sa *Quinte* 27.; celui-cy ne peut plus y admettre la sienne 81., d'autant que la différence d'un *Comma* qui se trouve entre le Son 81. & le Son 5. qui fait la *Tierce* du premier Son 1. n'est ny Harmonique ny Diatonique.

Une personne, donc, qui entonneroit les quatre *Quintes* de suite. { $\begin{matrix} \text{Ut. Sol. Ré. La Mi} \\ 1 & 3 & 9 & 27 & 81. \end{matrix}$ } perdrait pour lors à { $\begin{matrix} \text{Mi.} \\ 81. \end{matrix}$ } Son premier point d'élevation, si de ce { $\begin{matrix} \text{Mi.} \\ 81. \end{matrix}$ } retournant à { $\begin{matrix} \text{Ut.} \\ 1. \end{matrix}$ } elle y conservoit la justesse de la *Tierce majeure*; & par conséquent elle chanteroit faux, eu égard à la *Modulation* prescrite par les trois premiers Sons 1. 3. 9. de sorte qu'il faudroit qu'elle y entonnât la dernière *Quinte* en raison de 27. à 40. ou qu'elle y diminuât chaque *Quinte* d'un quart de *Comma*: Ce qui prouve la nécessité du *Temperament*, & ce qui conclut en faveur des Nombres qui nous assignent les différents *Temperaments*, tant pour les Instruments que pour les voix. Voilà tout ce qu'une nouvelle application m'a fait connaître, depuis que le Public a bien voulu recevoir mon *Traité de l'Harmonie* auquel par l'Addition de celui-cy, j'espère avoir entièrement suppléé.



T A B L E

DES MATIERES CONTENUES dans ce nouveau Systeme de Musique Theorique.

P réliminaires de Musique.	Page 1
De la Musique.—De l'Harmonic.—De la Melodie.	
Du Son grave.—Du Son aigu, — & des Intervalles.	<i>Ibid.</i>
De la Gamme.—De l'Unisson, — & de l'Octave.	2
Des Intervalles au-dessus de l'Octave.—Des Repliques.	
Du Ton. — du Semi-Ton, — & du Dieze.	3
Des Consonances.—Des Dissonances.—Distinction des Intervalles en Majeurs, Mineurs, Justes, Superflûs & Diminuez.—Des Accords.	4
De l'Accord parfait.—De l'Accord de la Septième.	
Quel est le principal objet des Accords.—Quels sont les moindres degrez des Accords.—Bornes des Accords.	5
Des differentes Combinaisons des Accords.	6
Du Renversement des Intervalles.	7
De l'effet que produit l'Octave dans les Accords.	
Préliminaires de Mathematique.	
Comment l'exact rapport des Sons peut nous être connu.	8
Des Raisons.—Des Rapports.—De l'égalité des Raisons.	
De la reduction d'une Raison à ses moindres termes.	
Des Proportions.	10
Progression Arithmetique.—Progression Geometrique.	11
Exemple de la Progression naturelle, & de celle des Quarrez, tant avec les Nombres, qu'avec les Notes de Musique.	12
Des Nombres premiers.	13
Progressions Geometriques.—Proportion Harmonique, qu'il faut prendre dans l'Article au-dessous de celuy à côté duquel ce titre est écrit.	14
Division des Intervalles. — Du Comma.	15
L'origine du Comma & du Temperament.—Signes qui marquent l'excès d'un ou de plusieurs Comma.	16



T A B L E

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

CH A P. I.	Faits d'expérience qui servent de Principe à ce Systême.	Page 17
CH A P. II.	Attributs des Consonances.	20
CH A P. III.	De la Generation des Accords , & de tous les Intervalles.	24
	Table des Progréssions.	<i>Ibid.</i>
	Table des Intervalles.	26
	Division du Ton en neuf Comma & deux semi-Comma.	28
CH A P. IV.	De la Progression du Son fondamental , d'où naissent les Modes , la Modulation , & la Melodie.	29
CH A P. V.	Des Modes.	31
CH A P. VI.	De la Modulation.	<i>Ibid.</i>
	Systême Diatonique majeur.	32
	Exemple des Progrès.	33
	Systême Diatonique mineur.	34
	Systême Chromatique.	35
CH A P. VII.	Des Modulations relatives , où il est parlé des Cadences.	37
	Exemples.	38. 39. & 42
	De la comparaison de la Musique avec le discours.	40
CH A P. VIII.	La force de l'expression dépend beaucoup plus de la Modulation , que de la simple Melodie.	43
	Exemple.	44. 45. 46. & 47
CH A P. IX.	De la Melodie naturelle.	48
	Reflexions sur les effets de la Musique ancienne & de la moderne.	52. & 53
CH A P. X.	Que nous trouvons naturellement la Basse-Fondamentale de tous les repos inserez dans un Chant.	54
CH A P. XI.	De la Dissonance Harmonique.	55
	Exemple.	58

T A B L E

CHAP. XII.	Quel est le Son fondamental qui peut porter la Septième dans son Harmonie. Exemple.	59 60
CHAP. XIII.	De la Dissonance que peut porter la sous-Dominante. Exemple.	61 <i>ibid.</i>
CHAP. XIV.	Du progrès des Consonances & des Dissonances. Exemple	63 65
CHAP. XV.	De la Preparation des Dissonances. Exemple. Autre Exemple, où la <i>Sixte ajoutée</i> contribue à conserver le Progrès naturel à la <i>Tierce mineure</i> .	66 67 68
CHAP. XVI.	De la Liaison necessaire dans les Modulations. Exemple, où l'on voit que la <i>Sixte ajoutée</i> sert à faire sentir la fin d'une Liaison aussi-bien que la Note sensible.	69 <i>ibid.</i>
CHAP. XVII.	Des différentes Dissonances qui naissent des différentes Combinaisons des Accords, & de l'application de ces Dissonances aux regles precedentes. Exemple.	70 71
CHAP. XVIII.	De la Quarte dissonante, de la Neuvième & des autres Dissonances qui naissent de leur accident. Exemples.	73 73 & 75
CHAP. XIX.	On ne trouve point la Quarte dissonante dans les Nombres relativement au Son representé par l'Unité ; & c'est de cette Quarte que naissent les B-mols.	75
CHAP. XX.	Quel est le nom qu'on doit donner à chaque Intervale pour en faire distinguer le genre.	76
CHAP. XXI.	Les moyens de trouver sous tous les Chants possibles la même Basse-Fondamentale qui les a suggerez. Exemple de l'Harmonie syncopée. Monologue d'Armide donné pour Exemple general.	77 79 80
CHAP. XXII.	Qu'un Musicien peut exceller dans la Pratique de son Art sans en sçavoir la Theorie.	90

DES CHAPITRES.

CHAP. XXII.	Ce n'est que par le moyen de l'Accompagnement du Clavecin qu'on peut acquérir promptement la sensibilité à l'Harmonie.	91
CHAP. XXIII.	Exemples des Erreurs qui se trouvent dans les chiffres du cinquième Oeuvre de Corelly.	94
CHAP. XXIV.	Du Temperament. Exemple où l'on démontre que nous entonnons successivement le Ton majeur, & le mineur, pour arriver à la Tierce majeur.	107 112

C A T A L O G U E

*Des autres Livres de Musique Théorique, imprimez en France,
dont on peut trouver des Exemplaires.*

- L**A Gamme du *Si*, par Mr. NIVERS.
- La Musique des ENFANTS.
- Les Leçons de Musique, par le Sieur BERTHET.
- Les Principes de Musique, par *Demandes & par Réponses*.
- Le Sieur Dupont en a fait graver une plus ample.
- Les Principes tres-faciles, qui conduiront jusqu'au point de Chanter toute sorte de Musique à Livre ouvert, par le Sieur L'AFFILLADSE. *Edition*, dédiée à Monseigneur le Duc de Bourgogne.
- Les mêmes Principes 6e. *Edition*, dédiée aux Dames Religieuses.
- Les *Transpositions* de Musique de toutes les manieres, pour servir de Supplément à toutes les autres Methodes, par le Sr. FRERE.
- Carte des Principes de Musique, par Monsieur FLEURY.
- Methodes faciles, dont les Principes sont fort détaillez, par M. MONTECLAIR.
- Leçons de Musique, divisées en quatre classes, avec un Abregé des Principes.
- Traité de COMPOSITION, par Mr. NIVERS.
- Nouveau Traité de Composition, par Mr. MASSON.
- Traité par le Sr. DE LA VOYE-MIGNOT, in-quarto, *rare*.
- Traité du Pere PARRAN, in-quarto, *rare*.
- Dictionnaire de Musique par Monsieur DE BROSSARD, in-fol. relié.
- Principes pour le CLAVECIN, par Monsieur de SAINT-LAMBERT.
- Traité d'Accompagnement pour cet Instrument, & pour tous les autres.
- Autre Traité d'Accompagnement, par Mr. BOYVIN.
- Celui de Monsieur COUPERIN.
- Celui de Monsieur DANDRIEU.
- Principes de FLUTES, par Mr. HOTTETERRE-le-R. avec des Planches.

C A T A L O G U E.

Methode pour le THEORBE, par Monsieur MICHEL-ANGE.

Autre pour le même Instrument, par Monsieur FLEURY.

—Carte de tous les Accords de Musique, pour servir à l'Accompagnement.

Traité d'Accompagnement pour le même Instrument, par M^r. CAMPION.

L'Art de Préluder, par Monsieur HOTTEBERE-le-Romain.

Methode de GUITTARE, par Monsieur DESROSIERS.

Methode pour apprendre à jouer du VIOLON, par M. MONTECLAIR.

Principes de Violon par Demandes & par Réponses, du Sieur DUPONT.

Premiere Methode de PLAIN-CHANT, par Monsieur NIVERS.

Seconde Methode de Plain-Chant, contenant des Exemples pour tous les Tons;
avec des *Recherches particulieres*, concernant la Musique & le Plain-Chant.

Troisième Methode de Plain-Chant, sous le Titre de *Rituel du Chant de l'Eglise* qui est tout nouveau.

Les Tons à l'usage de Rome & de Paris.

Le Rituel du Chœur, ou le Plain-Chant-Pratique.

La Musique Theorique & Pratique, qui contient des Exemples & des Leçons sur tous les Modes, & suivant toutes les Mesures; ce sont les plus beaux Airs de Monsieur DE LULLY, & autres celebres Auteurs, qui forment ces Exemples.

Traité de l'Harmonie, reduite à ses Principes naturels; divisé en quatre Livres.

Livre I. Du Rapport des Raisons & Proportions harmoniques.

Livre II. De la Nature & de la Propriété des Accords; & de tout ce qui peut servir à rendre une Musique parfaite.

Livre III. Principes de COMPOSITION.

Livre IV. Principes d'ACCOMPAGNEMENT, par M. RAMEAU. Organiste de la Cathedrale de Clermont en Auvergne *Volume In-quarto relié*.

—Ce Livre sous le Titre de *Nouveau Systeme de Musique Theorique &c.* est pour servir d'Introduction au Traité de l'Harmonie cy-dessus.

On trouve toutes sortes de Livres de Plain-Chant, avec ces derniers Traitez qui sont nouveaux.





*ATTRIBUTION DE LA CHARGE
de Seul Imprimeur du Roy pour la Musique.*

PAR Lettres Patentes du Roy données à Fontaine-bleau le cinquième jour du mois d'Octobre, l'An de Grace mil six cent quatre-vingt - quinze, Signées, LOUIS : Et sur le replis, Par le Roy, PHELYPEAUX; Scellées du grand Sceau de cire jaune; Confirmées par Lettres de Surannation, données à Marly le vingt-huitième jour de May mil sept cent quinze, Signées comme dessus : Toutes lesdites Lettres Verifiées & Registrées en Parlement le 7. Juin 1715. Il est permis (à J. B. Christophe Ballard, Seul Imprimeur du Roy pour la Musique, & Noteur de la Chapelle de Sa Majesté) d'Imprimer, faire Imprimer, Vendre & Distribuer toute sorte de Musique, tant Vocale, qu'Instrumentale, de quelque Auteur ou Auteurs que ce soit, avec très-expresses inhibitions & défenses à tous Imprimeurs, Libraires, Tailleurs & Fondateurs de Caracteres, & autres Personnes généralement quelconques, de Tailler, Fondre, ni contrefaire les Notes, Caracteres, Lettres grises & autres choses inventées par ledit Ballard; n'y d'entreprendre ou faire entreprendre ladite Impression de Musique; en aucun lieu de ce Royaume, Terres & Seigneuries de l'obéissance de Sa Majesté, nonobstant toutes Lettres à ce contraires, sans le congé & permission dudit Ballard; A peine de confiscation des Livres ou Exemplaires, Notes, Caracteres & autres Instruments servant au fait de ladite Impression de Musique, & de six mille livres d'Amende; ainsi qu'il est plus amplement déclaré esdites Lettres: Sa dite Majesté voulant qu'à l'Extrait d'icelles mis au commencement ou fin desdits Livres imprimez, foy soit ajoutée comme à l'Original.

