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 proprieté des Accords; Et de tout ce qui peut ſervir à rendre une Muſique parfaite.

LIVRE III. Principes de Compoſition.

LIVRE IV. Principes d'Accompagnement.

Par Monſieur RAMEAU, 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, ruë Saint Jean-de-Beauvais, au Mont-Parnaſſe.

M. DCC. XXII.

AVEC PRIVILEGE DU ROY.

PREFACE.

QUELQUE progrès que la Muſique ait fait juſques à nous, il ſemble que l'eſprit ait été moins curieux d'en aprofondir les veritables principes, à meſure que l'oreille eſt devenuë 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'experience 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 proprietez de la Muſique : Cependant, quoique l'experience nous faſſe encore approuver la plûpart des Regles qu'ils nous en ont données, on néglige aujourd'huy tous les avantages qu'on pourroit tirer de cette raiſon, en faveur d'une experience de ſimple pratique.

Si l'experience peut nous prévenir ſur les differentes proprietez de la Muſique, elle n'eſt pas d'ailleurs ſeule capable de nous faire découvrir le principe de ces proprietez avec toute la préciſion qui convient à la raiſon : Les conſequences 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 nôtre 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 familieres, moins elles cauſent de ſurpriſe ; & que l'admiration où elles peuvent nous jetter dans leur origine, dégenere inſenſiblement à meſure que nous nous y accoûtumons, & ſe tourne à la fin en un ſimple amuſement ? Ce ſeroit-là tout au plus ſuppoſer l'égalité, & non pas la ſuperiorité. Mais ſi par l'expoſition d'un principe évident, dont on tire enſuite des conſéquences juſtes & certaines, on peut

faire voir que nôtre Muſique eſt dans ſon dernier degré de perfection, & qu'il s'en faut bien que les Anciens ayent 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 reflexion precedente ; & 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 toûjours 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-prés depuis 150. ans, & dont on ne trouve que de trés-foibles Copies, dans les Ouvrages qui ont paru aprés les ſiens, ſur le même ſujet.

lui eſt naturelle, afin que l'eſprit en conçoive les proprietez, 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 toûjours quelque choſe, malgré tous ſes ſoins ; mais du moins, les nouvelles découvertes qu'il peut joindre à ce qui a déja 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 avoüer 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 débroüillées, & que la lumiere y a ſuccedé 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 conſequences 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 veritable ſens de ces regles, leur juſte application, leur rapport, & l'ordre qu'elles doivent tenir entr'elles (la plus ſimple y ſervant toûjours 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 pû 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 beautez 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.

LE PREMIER, Contient un abregé 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 proprietez les plus eſſentieles y ſont expliquées : On y voit, par exemple, comment par ſa premiere 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 compoſez que de ce principe, de ſa Tierce, de ſa Quinte, & de ſa Septiéme ; 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 proprietez, moins interreſſantes, à la verité, pour la pratique, mais neceſſaires, au reſte, pour nous y conduire ; le tout y étant démontré d'une maniere 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 ajoûte l'épithete de* Fondamentale : *Toutes ſes proprietez, & celles des Intervales, 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'execution : On y rappelle pour cet effet, lorſqu'il eſt à propos, les raiſons du Livre précedent, l'experience, & l'autorité des meilleurs Auteurs en ce genre, ſans les épargner néanmoins, lorſqu'ils ont pû ſe tromper ; car dans les nouveautez qu'on y trouvera, on tâche de ſatisfaire les Sçavans, par la raiſon ; ceux qui ne s'en rapportent qu'à leur oreille, par l'experience ; & ceux qui ont trop de condeſcendence pour les regles 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 regles qui y ſont preſcrites, & qui ſe trouvent déduites par ordre & plus au long dans les Livres ſuivants.*

LE TROISIEME LIVRE, Renferme une Methode particuliere pour apprendre la Compoſition en très-peu de temps ; l'épreuve en a déja 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 réuſiſſe.

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'ajoûter 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, auſquelles l'experience eſt encore plus avantageuſe que la ſcience même : Mais cela n'empêche pas qu'une parfaite connoiſſance ne doive toûjours nous éclairer, crainte que cette experience ne nous trompe ; quand ce ne ſeroit que pour ſçavoir appliquer à leur veritable principe, les nouveautez 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 inutils. C'eſt pourquoi j'ai crû devoir 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 Intervales, 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'acquerir 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

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

Le fond de ces regles peut également ſervir pour les Inſtruments ſur leſquels on accompagne à peu-près de méme 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 neceſſaires, qu'on trouvera à la fin dans un Supplément. J'ai mis au commencement deux Tables ; l'une des Matieres de ce Traité ; L'autre, contenant une Explication des Termes, dont l'intelligence eſt neceſſaire, 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.

TABLE
DES MATIERES CONTENUËS
Dans ce Traité, diviſé en quatre Livres.

LIVRE PREMIER.

Du rapport des Raiſons & Proportions harmoniques.

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

ARTICLES.

I. Du principe de l'Harmonie *ou* du Son fondamental. 5
II. De l'Uniſſon. 6
III. De l'Octave. *ibid.*
IV. De la Quinte & de la Quarte. 10
V. Des Tierces & des Sixtes. 12
VI. Abregé du contenu de ce Chapitre, où les Propriétez de la démonſtration précédente ſe trouvent renfermées dans une ſeule corde. 15

CHAP. IV. *Remarques ſur la proprieté des Proportions Harmoniques, & Arithmetiques.* 17
CHAP. V. *De l'origine des Diſſonances & de leur rapport.* 22
CHAP. VI. *Des Intervales doubles, & ſur tout, de la Neuviéme & de la Onziéme.* 28
CHAP. VII. *De la Diviſion Harmonique ou de l'Origine des Accords.* 29

CHAP. VIII. *Du renverſement des Accords.* Page 34

ARTICLES.

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 Septiéme, compoſé d'une Tierce mineure ajoûtée à l'Accord parfait majeur, & de ſes dérivez. 37
IV. De l'Accord de la Septiéme, compoſé de l'addition d'une Tierce mineure, à l'Accord parfait mineur, & de ſes dérivez. 39
V. De l'Accord de la Septiéme, compoſé de l'addition d'une Tierce-majeure à l'Accord parfait majeur, & de ſes dérivez. 40
VI. De l'Accord de la Septiéme, 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 Septiéme-diminuée, compoſé de l'addition d'une Tierce mineure à la fauſſe-Quinte diviſée harmoniquement, & de ſes dérivez. *ibid.*

CHAP. IX. *Remarques ſur tous les Accords précédents.* 45
CHAP. X. *Remarques ſur les differentes raiſons que l'on peut donner à un même Accord.* 46
CHAP. XI. *La maniere de pouvoir rapporter aux Vibrations & aux Multiplications des longueurs, les raiſons données ſur les Diviſions.* 47

LIVRE SECOND.

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

CHAP. I. *DU 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 proprieté de l'Octave.* 54
CHAP. IV. *De la nature & de la proprieté de la Quinte & de la Quarte.* ibid.

CHAP. V. *De la Cadence parfaite, où la nature & la proprieté de tous les Intervales ſe rencontrent.* Page 54
CHAP. VI. *De la Cadence rompuë.* 61
CHAP. VII. *De la Cadence irreguliere.* 64
CHAP. VIII. *De l'Imitation des Cadences par renverſement.* 67
CHAP. IX. *De la maniere d'éviter les Cadences, en les imitant.* 68
CHAP. X. *Des Accords par ſuppoſition, avec leſquels on peut encore éviter les Cadences, en les imitant.* 73
CHAP. XI. *De la Quarte & de la Onziéme.* 77
CHAP. XII. *Des Accords par emprunt, avec leſquels on peut éviter les Cadences parfaites, en les imitant.* 79
CHAP. XIII. *Regle pour la progreſſion des Diſſonances, tirée de celle des Accords fondamentaux.* 81
CHAP. XIV. *Remarques ſur la progreſſion des Tierces & des Sixtes.* 87
CHAP. XV. *Des occaſions où la Septiéme doit être retranchée de l'Accord de la Neuviéme.* 93
CHAP. XVI. *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.* 95

ARTICLES.

I. Du principe de la Diſſonance; Lequel des deux Sons d'un Intervale doit être pris pour Diſſonant, & pour lequel de ces deux Sons la Regle de preparer, & de ſauver la Diſſonance, a été établie. 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 ſément. 105

CHAP. XVII. *De la Licence.* 109

ARTICLES.

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

III. Comment la Dissonance peut être sauvée d'une autre Dissonance. Page 113
IV. Que la Septiéme peut être encore sauvée de l'Octave. 118
V. Que la Septiéme peut être accompagnée de la Sixte. 122
VI. Des occasions où il semble que la Dissonance soit preparée d'une autre Dissonance. 123

CHAP. XVIII. *Observations sur l'établissement des Regles, où l'on enseigne la maniere de composer une Basse-fondamentale.* 125

ARTICLES.

I. De l'établissement des Regles. *ibid.*
II. De la maniere de composer une Basse-fondamentale au-dessus de toute sorte de Musique. 134

CHAP. XIX. *Suite du Chapitre précédent, où il paroit que la Melodie provient de l'Harmonie.* 138
CHAP. XX. *De la propriété des Accords.* 141
CHAP. XXI. *Des Modes* 143
CHAP. XXII. *D'où provient la liberté que l'on a de passer d'un Mode, ou d'un Ton à un autre.* 149
CHAP. XXIII. *De la Mesure.* 150
CHAP. XXIV. *De la propriété des Modes & des Tons.* 157
CHAP. XXV. *De l'utilité que l'on peut tirer de cette nouvelle maniere de marquer les differentes Mesures.* 158
CHAP. XXVI. *De la quantité de Mesures dont chaque Air doit être composé, & de leur mouvement particulier.* 159
CHAP. XXVII. *Quels sortes de Vers il faut employer pour chacun de ces Airs, & ce qu'il faut observer pour mettre des paroles en chant.* 161
CHAP. XXVIII. *Du Dessein, de l'Imitation, de la Fugue, & de leurs proprietez.* 162
CHAP. XXIX. *Des Intervalles qui doivent être distinguez en majeurs & en mineurs, en justes ou parfaits; en superflus & en diminuez.* 163

LIVRE TROISIE'ME.

Principes de Composition.

CHAP. I. *Introduction 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 Septiéme.* 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-Continue.* 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 sauvent toutes les Dissonances.* 217
CHAP. XV. *De la Onziéme 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. *Comment on peut connoître les Accords qu'il faut donner aux Nottes d'une Baſſe, dans une progreſſion quelconque.* Page 254

ARTICLES.

I. Des Cadences, & de tout ce qui a rapport à une concluſion de Chant. *ibid.*
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 Notte tonique, ou ſur la Dominante. 264

CHAP. XXVI. *De la maniere de pratiquer la Septiéme ſur toutes les Nottes d'un Ton, en progreſſion diatonique.* 266
CHAP. XXVII. *Comment la même Diſſonance peut avoir lieu dans pluſieurs Accords conſecutifs ſur des Nottes differentes; Et comment elle peut être ſauvée ſur des Nottes qui nous paroiſſent étrangeres.* 267
CHAP. XXVIII. *De toutes les Licences; & premierement de la Cadence rompuë.* 270
CHAP. XXIX. *De l'Accord de la Quinte-ſuperfluë.* 273
CHAP. XXX. *De l'Accord de la Neuviéme.* 275
CHAP. XXXI. *De l'Accord de la Onziéme*, dite *Quarte.* 278
CHAP. XXXII. *De l'Accord de la Septiéme-ſuperfluë.* 281
CHAP. XXXIII. *De l'Accord de la Seconde-ſuperfluë, & de ſes dérivez.* 282
CHAP. XXXIV. *Du Chromatique.* 286

ARTICLES.

I. Du Chromatique en deſcendant. *ibid.*
II. Du Chromatique en montant. 288

CHAP. XXXV. *De la maniere de pratiquer tout ce qui a été dit juſqu'à préſent.* 291

ARTICLES.

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

IV. Des Diſſonances mineures. *Page* 294
V. Des Conſonances qui doivent être preferées, lorſqu'il s'agit de les doubler. 295
VI. De la Meſure & du Temps. *ibid.*
VII. De la Syncope. 296

CHAP. XXXVI. *De la Compoſition à deux Parties.* 299
CHAP. XXXVII. *Des fauſſes Relations.* 302
CHAP. XXXVIII. *De la maniere de faire un Chant au-deſſus d'une Baſſe.* 303
CHAP. XXXIX. *Du Chant figuré ou de la Suppoſition.* 308

ARTICLES.

I. Du Chant figuré par des Intervales Conſonans. *ibid.*
II. Du Chant figuré par des Intervales diatoniques. 311

CHAP. XL. *De la maniere de faire une Baſſe-fondamentale ſous un Deſſus.* 313
CHAP. XLI. *La maniere de compoſer une Baſſe-Continuë ſous un Deſſus.* 323
CHAP. XLII. *Remarques utiles ſur le Chapitre précédent.* 327
CHAP. XLIII. *Ce que l'on doit obſerver dans une Compoſition à deux, à trois & à quatre Parties.* 329
CHAP. XLIV. *Du Deſſein, de l'Imitation, & de la Fugue.* 331

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

LIVRE QUATRIE'ME.

Principes d'Accompagnement.

CHAP. I. *Comment on diſtingue les Intervales par la diſpoſition du Clavier.* Page 363
CHAP. II. *De la difference des Intervales 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. *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.* Page 388
CHAP. VIII. *Regles generales.* 392

CHAP. IX. *Des differens Accords qui doivent ſuivre celui de la Septiéme ſur une Notte en même degré.* Art. I. & II. 397
CHAP. X. *De l'uſage de la Seconde.* 401
CHAP. XI. *Des Accords de Sixte.* 402
CHAP. XII. *De l'Accord de la Seconde ſuperfluë, & de ſes dérivez.* 404
CHAP. XIII. *Des Accords par ſuppoſition.* 406

ARTICLES.

I. De la Neuviéme. *ibid.*
II. De l'Accord de la Quinte-ſuperfluë. 407
III. De l'Accord de la Septiéme-ſuperfluë. *ibid.*
IV. De l'Accord de la Onziéme, dite Quarte. *ibid.*

CHAP. XIV. *Obſervations ſur le rapport de tous les Accords précédens.* 408
CHAP. XV. *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 Notte de ce Ton.* 411

ARTICLES.

I. De la Diſſonance majeure. *ibid.*
II. De la Diſſonance mineure. 414

CHAP. XVI. *Du Chromatique.* 416
CHAP. XVII. *Récapitulation des differentes ſuites d'Accords.* 418
CHAP. XVIII. *Regles neceſſaires pour bien accompagner.* 426
CHAP. XIX. *De la maniere de chiffrer une Baſſe Continuë, & de connoître les Accords que chaque chiffre dénotte.* 428
CHAP. XX. *Comment on peut diſtinguer dans une Baſſe les Nottes qui doivent porter un Accord.* 429

FIN DE LA TABLE DES MATIERES.

TABLE

TABLE,

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

A

ACCOMPAGNEMENT. *Voyez* le quatriéme 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 *Septiéme.* 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 Septiéme eſt toûjours 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 conſequences. *page* 96
On peut donner un *Accord* Conſonant à toutes les Nottes d'une Baſſe, qui procede par des Intervales conſonans. 395
Voyez Parfait, Regle, Conſonance, & Octave.
AIGU. C'eſt le veritable 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-FONDAMENTALE, ou Son-Fondamental. La *Baſſe-Fondamentale* ne peut ſubſiſter ſi elle ne regne toûjours au-deſſous des autres parties. *page* 134
Voyez Sous-entendre & Suppoſer.
Les ſeuls Intervales affectez à la Progreſſion de la *Baſſe-Fondamentale* ſont, la Tierce, la Quinte, & la Septiéme. 49. juſqu'à 51
La plus parfaite Progreſſion de cette *Baſſe* conſiſte en deſcendant de Tierce, de Quinte, & de Septiéme. 132
La plus parfaite de ces Progreſſions eſt celle de la Quinte, où

il ſemble que cette Quinte retourne à ſa ſource, &c. *pag.* 129
C'eſt de cette Progreſſion que ſe forme la Cadence parfaite. 57
La Diſſonance ne peut être préparée ni ſauvée que dans l'une de ces Progreſſions. 81. 87. & 110
Lorſque la *Baſſe-Fondamentale* procede par les mêmes Intervales en montant, la Diſſonance ne peut y être préparée. 84.
juſqu'à 87
Deſcendre de Quinte, ou monter de Quarte, c'eſt la même choſe à l'égard de ces Progreſſions. 185
Zarlino compare la *Baſſe* à la Terre, & dit qu'elle doit proceder par des mouvemens lents & ſeparez. 49
Les mêmes Intervales qui ſervent à la Progreſſion de la *Baſſe-Fondamentale*, doivent auſſi l'accompagner. 52
La *Baſſe-Fondamentale* fait un très-bon effet dans les Chœurs de Muſique. 138
Voyez Cadence, Principe, & Progreſſion.

C

Cadence. La *Cadence parfaite* ſe forme dans la Baſſe-Fondamentale d'une Progreſſion en deſcendant de Quinte, ou en montant de Quarte. *page* 50
On peut tirer de la *Cadence parfaite* une preuve du lieu que doit occuper la Diſſonance. 53
Ce que c'eſt que la *Cadence parfaite.* 54
Elle détermine la Progreſſion de tous les Intervales, à l'exception de l'Octave & de la Quinte &c. *page* 55
Exemple de la *Cadence parfaite.* 57
Zarlin, après avoir dit que ſi la Baſſe venoit à manquer, la Piece de Muſique ſeroit remplie de confuſion, & que dans une *Cadence parfaite*, la Baſſe devoit deſcendre de Quinte; oublie cette Baſſe preſque dans tous ſes Exemples. 58
La *Cadence* eſt appellée *Rompuë*, lorſque la Dominante monte diatoniquement dans la Baſſe ou dans les autres Parties. 61.
juſqu'à 63
Cette *Cadence* n'eſt admiſe que par licence. 110
Les fruits qu'on en peut tirer. 171.
& 172
La *Cadence* eſt appellée *Irreguliere*, lorſque la Baſſe monte de Quinte, &c. Il s'y trouve une Diſſonance dont la Progreſſion eſt irreguliere, mais cette Diſſonance peut toûjours en être retranchée. Voyez *le Supplément.*
La *Cadence* eſt appellée *imparfaite*, lorſque la Baſſe de la *Cadence parfaite* n'y eſt point entenduë, dans les occaſions où elle peut y être ſous-entenduë. 257
La connoiſſance de toutes ces *Cadences* eſt très-neceſſaire pour l'intelligence de l'Harmonie. Voyez *le Supplément.*
Le renverſement de ces *Cadences* donne lieu à la diverſité de l'Harmonie, & à la Production de la Melodie. 67
Par quels moyens on peut entretenir une longue ſuite de Chant,

& 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 regulierement dans le Supplément.
La Progreſſion des Accords par ſuppoſition tire ſon origine des trois *Cadences* premieres. 75.
& 77
La Modulation ſe tire de la *Cadence parfaite.* 144. 145. & 148
La *Cadence parfaite* ſuffit pour rendre raiſon de toutes les regles 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 inferieure à celle du *Coma*, qui eſt neceſſaire à la formation des Intervales. *Ibid.*
Chromatique. Le genre *Chromatique* nait d'une Progreſſion par Semi-Tons. Il n'a lieu principalement dans l'Harmonie qu'entre la ſixiéme & la ſeptiéme Notes des Tons Mineurs. *page* 290
C'eſt en rendant la Notte Tonique *Dominante Tonique* qu'on s'apperçoit du *Chromatique.* 70
Lorſqu'une Partie procede par Semi-Tons, cela s'appelle, *Progreſſion Chromatique.*
Composer. Compoſition. C'eſt, en termes de Muſique, ſçavoir inventer des Chants agreables, & mélanger pluſieurs Sons enſemble, qui produiſent un bon effet; donner à chacun de ces Sons une Progreſſion convenable; bien connoitre le rapport que tous les Intervales & 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 neceſſaires pour bien *Compoſer.* 143. & 162
L'Accompagnement eſt, en quelque façon, neceſſaire pour arriver plûtôt 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, plait infiniment à l'oreille. Toutes les Conſonances conſiſtent dans les Intervales 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 premieres*. 13. & 14
Il y a des *Conſonances* Diſſonantes. 56. & 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 ſont un peu ſenſibles à la veritable 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* tenduë 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 ſucceſſifs de la voix naturelle, ſelon l'ordre de la Gamme, ou du Syſtême Diatonique parfait. *page* 23
Voyez Syſtême, & Progreſſion.
DISJOINT. *Progreſſion Disjointe*, cette Progreſſion renferme la Conſonante & la Diſſonante.
Voyez Conſonance & Diſſonance.
DISSONANCE. C'eſt le nom des Intervales 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 Intervales.
De l'Origine des Diſſonances, & de leur rapport. 22. 24. & 27
L'Accord de la Septiéme 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 proprietez. 45. 55. 81. & 130
La Notte 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 Septiéme 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, Septiéme, & Tri-Ton.
DOMINANTE. Ce que c'eſt que *Dominante*. *pag.* 56
La diſtinction qu'on en fait. 68. 69. & 209

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.

F

FONDAMENTALE, voyez *Baſſe-Fondamentale*.
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 Pieces 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 troiſiéme Livre.

G

GRAVE. *Voyez* Aigu.

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*. 23. 138. & 139
La parfaite *Harmonie* conſiſte dans les quatre Parties. 140. & 141
La *Progreſſion Harmonique* provient de la Progreſſion Arithmetique. 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 renverſez du Parfait qu'on nomme, *Imparfaits*. 35
INTERVALE. Ce que c'eſt qu'*Intervale*, & le nom des *Intervales*. 2
Comment on diſtingue par les operations Arithmetiques les *Intervales* renverſez 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. & 146
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 Notte miſe avant la Clef peut déſigner par ſa valeur celle de chaque Temps de la *Meſure*, & par conſequent fait diſtinguer la lenteur & la viteſſe du mouvement. 152
Cette Notte miſe avant la Clef peut non-ſeulement donner la connoiſſance du Ton dans lequel une Piece de Muſique eſt compoſée, mais elle donne encore la facilité de ſolfier, ſans ſe mettre en peine de la quantité des x ou des ♭ qui ſe trouvent après la Clef. *page* 158
MODE. C'eſt ce qui conſtituë non-ſeulement la Progreſſion Diatonique des Sons compris dans l'étenduë d'une Octave, mais ce qui détermine encore un certain ordre entre les Accords, qui ne peuvent être compoſez d'ailleurs que des Sons compris dans l'étenduë de cette Octave.
Les *Modes* ſont tirez du Syſtême 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'oüie; l'eſprit n'en peut concevoir les proprietez que par le ſecours de la raiſon. 125
Comme l'experience 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'experience 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'Arithmetique. 18. & 19
Mais ſi la Progreſſion Arithmetique 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 geometriquement repreſente toûjours, pour ainſi dire, le même Son, &c. 7
Le *Nombre* 5. peut repreſenter 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 *Neuviéme* à la *Seconde*. 28. & 78

Que l'Intervale de la *Neuviéme* & l'Accord qui en eſt compoſé, proviennent de la Quinte. 32

Cet Accord nous prouve que la *Septiéme* peut être ſauvée de l'*Octave*. 118. & 119

Lorſqu'on fait entendre un Accord de *Neuviéme* au-deſſus d'une Notte Tonique, il faut éviter d'y joindre la *Septiéme*. 94

Voyez Onziéme, Septiéme, Suppoſer, & Tri-Ton.

O

OCTAVE. Ce que c'eſt que l'*Octave*, & ſes proprietez. *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* devroit être appellée *Æquiſonance*, plutôt que *Conſonance*. 7. 15. & 16

Voyez Principe, & Simulé.

ONZIEME. De la difference de la *Onziéme* à la *Quarte*. 28. & 77

La *Onziéme* & la *Neuviéme* ſont des Intervales premiers dans leur eſpece, au lieu que la *Quarte* & la *Seconde* ſont des Intervales renverſez; il en eſt de même des Accords où ces Intervales ont lieu. 29. & 78

Comme l'Accord de la *Onziéme* eſt extrémement dur dans ſa compoſition ordinaire, on en retranche ordinairement les Sons moyens, d'où nous l'appellons pour lors, *Héteroclite*. 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 compoſez 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 Syſtême 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 toûjours *Preparée* dans les mauvais Temps de la Meſure, & la Diſſonance majeure ne peut jamais être *Preparée*. 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 Intervales 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 toûjours 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'étenduë de ſon Octave, s'il ſe trouve des Accords qui en excedent l'étenduë, il faut pour lors que ce Fondement ou *Principe* y ſoit ſuppoſé. 32. & 33

Voyez Suppoſer.

Zarlin qui a connu ce *Principe*, l'a perdu de vûë dans ſes operations & dans ſes regles. 18. juſqu'à 21

La Diſſonance tire ſon *Principe* de l'Accord parfait, &c. & cet Accord tire ſon *Principe* du Son le plus grave, &c. 109

Voyez Viole, & 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 Diſſonance doit être Diatonique, & il faut même que les Sons qui la précedent & qui la ſuivent, ſoient Conſonans. *Ibid.*

Voyez Baſſe-Fondamentale, Cadence, Corde, Harmonie, Muſique, Proportion, Raiſon, Conſonance, Diſſonance, 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. 17 & 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 Septiéme 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, Onziéme & Tri-Ton.
QUINTE. De l'origine de la *Quinte*, & de la préference qu'elle doit avoir ſur la Quarte. 10 & 11
La *Quinte* eſt la premiere 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 Intervales. 13
Il n'y a point d'Accord complet ſans la *Quinte*, ni par conſequent ſans l'union des deux Tierces qui la compoſent. 30
La *Quinte* a le privilege d'engendrer par ſes Quarrez un Intervale qui excede l'étenduë de l'Octave, & l'Accord qui en reſulte n'eſt ſupportable que parce que cette *Quinte* le diviſe Harmoniquement. 32
La premiere des deux Nottes qui dans la Baſſe deſcend de Quinte, ou monte de Quarte, peut & doit même porter l'Accord de la Septiéme. *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 ſuperieures 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 differentes *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 Intervales. *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 Intervales n'a été conſideré de la plupart des Théoriciens que comme la ſimple difference qu'il y a d'un Intervale à un autre. 16
Zarlin a connu le *Renverſement* des Intervales, & a oublié celui des Accords. 20. & 111
Comment on diſtingue par les operations Arithmetiques les Intervales *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 pénetrer 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 *Replique*. *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 proprietez d'un Accord derivé, dans ſon Accord Fondamental. 103
La *Regle* de Preparer toute Diſſonance par une Conſonance, eſt ſans exception. 104
La preuve des erreurs contenuës dans les *Regles* modernes. 105 juſqu'à 109. & 132
Du défaut des Commentateurs des premieres *Regles*. 125. & 143
La Baſſe-Fondamentale détermine toutes les *Regles* qui concernent les Conſonances. 128. & 129
Quels ſont les differens 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 toûjours dans un Interyale de *Seconde* ou de *Septiéme*. *page* 100
La *Seconde* eſt renverſée de la Septiéme, *cela ſe reconnoît dans les Quarrez de la page* 38
De l'origine de la *Seconde ſuperfluë*, & 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 Septiéme d'une Dominante Tonique. 80. 283. 284. 404. & 405
Voyez Septiéme.
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 toûjours 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 difference de la Tierce majeure à la mineure, & par conſequent celle de tous les Intervales 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. 564
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.
SEPTIE'ME. La *Septiéme* 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 Septiéme eſt ajoûtée à l'Accord parfait, & d'où naiſſent par conſequent toutes les Diſſonances*.
Voyez encore le *Supplément*.
La *Septiéme* ne peut être ſauvée que de la Tierce ſelon l'Harmonie naturelle & fondamentale. *page* 121
L'Accord de la *Septiéme* où la Diſſonance mineure & la majeure ſont jointes enſemble, eſt le plus fécond de tous. 45
La *Septiéme*, la *Seconde*, ni la *Neuviéme* ne doivent point être diſtinguées en majeures ni en mineures. 166. & 168
La *Septiéme 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 ſuperfluë*, qui en eſt renverſé. 43. & 44
Si la *Septiéme* peut être diſtinguée en fauſſe-Quinte, Neuviéme, &c. & ſi elle peut être ſauvée ſur des Intervales differens, cela ne provient que de la differente Progreſſion de la Baſſe. 67
Monſieur *de Broſſard* s'eſt trompé dans la maniere dont il accompagne la *Septiéme ſuperfluë*. 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 ſynonimes; 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 auſquels 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 deſſous* des autres Sons, lorſqu'on dit qu'il eſt *Sous-entendu*. Et par le mot de *Suppoſer*, on doit être prévenu que les Sons auſquels 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 *ſurnumeraire* 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 veritable ſignification s'y trouve renduë à la lettre.
SUPPOSER. SUPPOSITION. Ce terme qu'on n'a appliqué juſqu'à preſent 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 excedent 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 ſurnumeraire de l'Accord de la *Neuviéme* ne peut y être placé, & que ſe trouvant pour lors immédiatement au-deſſous du Son-Fonda-

mental, il le *Suppoſe* par conſequent.
Ce Son ſurnumeraire 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. *Syſtême Diatonique parfait.* 23
Syſtême Chromatique. 28
Les Anciens qui ont trouvé le modele de la Modulation dans le *Syſtême 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* ajoûtée au-deſſus de l'Accord parfait, ſont plus ſuportables que lorſque la *Tierce majeure* y eſt ajoûtée. 33 34. & 40
La *Tierce majeure* doit monter, & la *mineure* doit deſcendre. 55 88. & 89
Tous les Intervales qui ſe diſtinguent en majeurs & en mineurs, en ſuperflus, & en diminuez, doivent ſuivre la proprieté de ces *Tierces*. 55. & 130
Le genre de la *Tierce* du Son Fondamental ou de la Notte 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

& 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 Intervales, à l'exception de l'Octave & de la Septiéme 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'étenduë 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 Syſtême 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 determinée; 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 employez. 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 *Tranſpoſez*, & preſque tous les François oublient le principal ♭ *mol*, qui doit ſe trouver après la Clef des Modes mineurs *Tranſpoſez*. Voyez *le Supplement.*
L'ordre des ♯ & des ♭ qu'il faut obſerver dans les Modes *Tranſpoſez.* *Ibid.*
Par quel moyen on peut ſe diſpenſer de calculer les ♯ & les ♭ qui ſe trouvent après la Clef, lorſqu'il s'agit de ſolfier, & l'embarras que ce calcul peut cauſer aux Commençans. *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 alterée 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 Septiéme, & de la Neuviéme, 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 alterée par la Modulation, où pour lors cette Quarte n'eſt pas Diſſonante. 65 & 66

V

VIBRATION. *Voyez* Raiſon.

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'enviſageoit 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.

TRAITÉ DE L'HARMONIE

Reduite à ſes Principes naturels,

AVEC DES REGLES de Compoſition & d'Accompagnement;

DIVISE' EN QUATRE LIVRES.

LIVRE PREMIER.

Du rapport des Raiſons & Proportions Harmoniques.

CHAPITRE PREMIER.

De la Muſique & du Son.

LA Muſique eſt la Science des Sons; par conſequent 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 proprietez de la Muſique, comme il ſera prouvé dans la ſuite.

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 differentes diſtances qui peuvent ſe trouver entre un Son & un autre, ſe forment differens intervales, 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 conſequent le ſecond degré s'appelle *Seconde*, le 3me. *Tierce*, le 4me. *Quarte*, le 5me. *Quinte*, le 6me. *Sixte*, le 7me. *Septiéme*, le 8me. *Octave*; &c. en ſuppoſant que le premier degré eſt toûjours le plus grave, & que les autres ſe forment en élevant la voix ſucceſſivement ſelon ſes degrez naturels.

CHAPITRE SECOND.

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

POur connoître le rapport des Sons, on a choiſi une corde tenduë 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 intervales qui pouvoient s'accorder enſemble étoient contenus dans les cinq premieres diviſions de cette corde, en comparant reciproquement chaque longueur qui reſultoit de cette diviſion.

Les uns ont cherché ce rapport dans celuy qu'ont entr'eux les nombres qui nous marquent ces diviſions; les autres ayant pris à part les longueurs qui reſultent de ces diviſions, ont cherché ce rapport dans celuy qu'ont entr'eux les nombres qui nous marquent ces differentes 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 celuy qu'ont entr'eux les nombres qui nous marquent les Vibrations de ces differentes longueurs; & ſans s'arrêter à pluſieurs autres manieres, dont ce rapport peut nous être connu, comme dans les differentes groſſeurs de la

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

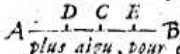
Il faut remarquer à preſent, que les nombres qui nous marquent les diviſions de la corde, où les Vibrations ſuivent leur progreſſion naturelle, & que tout y eſt fondé ſur les regles de l'Arithmetique; au lieu que les nombres qui nous marquent les longueurs de la corde, ſuivent une progreſſion renverſée de la premiere; ce qui détruit une partie des regles de l'Arithmetique, ou plûtôt nous oblige à les renverſer, comme nous le verrons en ſon lieu: Mais ſi le choix de ces operations doit nous être indifferent 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 TROISIE'ME.

De l'origine des Conſonances & de leur rapport.

* *LE 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 conſequent auſſi dans chaque Son, tous les aigus ſont contenus dans le grave, mais non pas reciproquement tous les graves dans celuy 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 Arithmetique, c'eſt à dire en parties égales, &c. ſoit donc A B, le terme le plus grave, dont ſi je veux trouver le terme le*



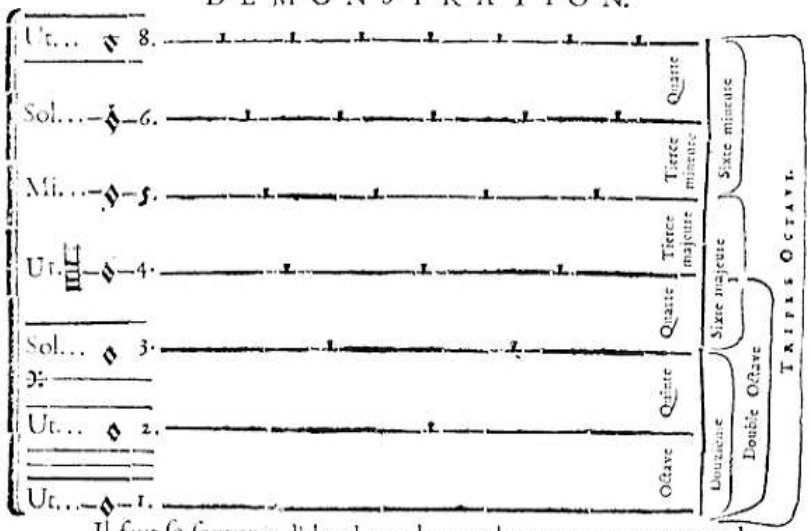
plus aigu, pour en former la premiere de toutes les Conſonances, alors je le diviſe en deux (ce nombre étant le premier de tous) comme vous voyez qu'on a fait au point C, & alors A C, A B, ſont éloignées l'une de l'autre par la premiere des Conſonances, qui eſt appellée Octave ou Diapaſon. Que ſi je veux avoir les autres Conſonances qui ſuivent immediatement la premiere, je deviſe 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 Douziéme & une

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

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 intervale agréable, (comme cela eſt évident aux Connoiſſeurs,) nous luy ſuppoſons le nombre 8. qui eſt le premier aprés 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 propoſez, puiſque 6. & 8. nous donnent le même intervale que 3. & 4. tout nombre repreſentant toûjours celuy dont il eſt double.

DEMONSTRATION.



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

L'ordre de l'origine & de la perfection de ces Conſonances ſe trouve determiné par celuy des nombres ; de ſorte que l'Octave entre 1. & 2. qui eſt engendrée la premiere, 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 toûjours la progreſſion naturelle des nombres, & en n'admettant les Sixtes que les dernieres.

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 a 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 proprietez particulieres à chaque Son ou à chaque Conſonance, nous allons les diſtribuer par Articles, pour en donner une idée plus diſtincte.

ARTICLE PREMIER.

Du principe de l'Harmonie ou du Son fondamental.

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

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

2°. Des differentes diſtances qui ſe trouvent entre ce Son fondamental & ceux qu'il a engendré par ſa diviſion, il ſe forme differents intervales, dont par conſequent ce Son fondamental eſt le principe.

3°. Et finalement, de l'union de ces differents intervales, il ſe forme differentes 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 SECOND.

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 paroit 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 neceſſaire 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 TROISIE'ME.

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 Notes 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 celuy de la Quinte, & par conſequent de tous les autres intervales, 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 intervales, & tout ce qui eſt engendré par la diviſion du principe, peut, aprés 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 differente 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 toûjours, pour ainſi dire, le même Son, ou bien qu'il donne la replique de celuy 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 neanmoins 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 intervale, que l'on diſtingue ſeulement ſous le nom de doublé ou de replique, ainſi de la Quinte avec la Douziéme, &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 neceſſaire, 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 intervales qui naiſſent des nombres comparez indifferemment à 1. & à 2. bien que ce ſoit toûjours 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 intervales, dont le rapport ſera preſqu'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 preſqu'aucune à l'oreille, puiſque la proportion de 2. à 4. fait à peuprés le même effet que celuy de 2. à 2. comme tout ce que nous

* Descartes, pag. 55.

venons de dire, joint à l'experience, 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 Zarlin, *eſt la mere, la ſource & l'origine de tous les intervales, c'eſt par la diviſion de ſes deux termes que s'engendrent tous les accords Harmonieux* ; cependant, quoique cela ſoit vrai en quelque façon, c'eſt toûjours de la diviſion du Son unique & fondamental que s'engendrent tous les autres Sons, & par conſequent tous les intervales & tous les accords ; de ſorte que pour faire valoir le ſentiment de Zarlin, l'on ne peut ſe diſpenſer d'y ajoûter, que pour lors le Son fondamental ſe ſert de ſon Octave comme d'un ſecond terme où doivent répondre tous les intervales engendrez de ſa diviſion, pour mieux marquer qu'il en eſt le commencement & la fin ; que cette Octave n'y a d'autres proprietez que celles qui luy ſont communiquées par le Son fondamental dont elle eſt engendrée, ou pour mieux dire encore, que c'eſt toûjours le même Son qui ſe tranſpoſe dans ſon Octave ou dans ſa replique, ou encore qui ſe multiplie, ſi l'on veut, pour déterminer de tous côtez des intervales particuliers à chaque Son qu'il a engendré, ſans alterer neanmoins les proprietez qui ſont tombées en partage à ces Sons engendrez dans la premiere 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 different 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 preſente de toutes les Conſonances, & où cette ſatisfaction ſe diminuera ſans choquer neanmoins 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 piece de Muſique.

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

* Zarlino, terza parte, cap. 3. f. 124.

* Descartes, p. 61.

ſon

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 24me, & dans ſon 43me Probléme (au rapport de Deſermes *) *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 reſemble 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 notte*, ou *un tel intervale eſt ſous-entendu*, en ajoûtant quelquefois *dans la Baſſe* ; de ſorte que l'expreſſion prévient ſouvent en ce cas celuy qui en connoit 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 ; & pardeſſus tout cela, l'experience qui nous fait ſentir qu'un accord compoſé de la *Tierce* & de la *Quinte* eſt toûjours parfait & complet ſans l'Octave, nous laiſſe à penſer que cette Octave y eſt ſous-entenduë, puiſqu'elle eſt engendrée la premiere ; 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 neanmoins un accord qui eſt toûjours 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 differentes façons de s'exprimer, *le principe eſt renverſé*, il eſt *confondu*, *tranſpoſé*, ou *ſous-entendu* dans ſon Octave, reviennent toûjours à la même ; de ſorte que le Son aigu de l'Octave ne doit point être regardé comme un principe different de celuy dont il eſt engendré immediatement, mais comme le repreſentant & comme faiſant un tout avec luy où tous les Sons, tous les intervales, & tous les accords doivent commencer & finir, ſans oublier cependant que toutes les proprietez de cette Octave, des Sons en général, des intervales & des accords dépendent abſolument de ce principe unique & fondamental, qui nous eſt repreſenté par la corde entiere ou par l'unité.

* voyez les chapitres VII & VIII page 35 & 36.

* Deserres, pag. 41.

ARTICLE QUATRIE'ME.

De la Quinte & de la Quarte.

Les Sons qui forment la *Quinte* & la *Quarte* ſont compris dans les diviſions de la corde entiere, & par conſequent ſont engendrez du Son fondamental ; cependant eu égard aux intervales, il n'y a en ce cas que *l'Octave* & la *Quinte* qui ſoient engendrées immediatement du Son fondamental ; car la *Quarte* n'y eſt qu'une ſuite de *l'Octave* ; cette *Quarte* ne provenant que de la difference 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 rappellée, bien que celle-cy ait précedé la *Quinte* dans ſon origine, & que par conſequent 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-entenduë, 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 intervales 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 difference dans ces intervales, qu'en ce que celuy qui provient de la comparaiſon faite avec le Son grave & fondamental de l'Octave doit être ſans doute, plus parfait que celuy qui provient de la comparaiſon faite avec le Son aigu de la même Octave ; car la difference de proportion qui s'y rencontre d'ailleurs ne doit point nous arreſter, puiſqu'elle ne provient que de celle de *l'Octave* à *l'Uniſſon*, comme ſi l'on comparoit 3. à 2, & encore à 2 ; ce qui ne cauſeroit aucune difference : 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. ſont à peu-prés le même effet à l'oreille que 2. 2 ; doit nous porter en même tems à regarder comme preſqu'égaux deux intervales, dont la difference ne conſiſte que dans l'un de ces termes 2. 4 ; en donnant ſeulement la

préference à celuy où le Son fondamental occupe ſa place naturelle, comme provenant immediatement de ce Son ; ce qui a donné lieu de ſe ſervir en ce cas de la *proportion Arithmetique* qui eſt tres-ſimple, puiſqu'elle ne conſiſte qu'à trouver le milieu de deux nombres propoſez, 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 vouvelle *proportion* qu'ils ont appellée *Harmonique*, & qui n'eſt autre qu'un *renverſement* de la précedente, 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 penetrer 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 Arithmetique peut nous être favorable, de l'autre celle que l'on appelle Harmonique fait le même effet ; ſi pour ſe conformer à la premiere 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 toûjours 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 neanmoins 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'experience nous offrent ſur ce ſujet ; nous voyons icy que ſa diviſion nous donne d'abord la *Quinte* pour premier intervale dans ſon eſpece, 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. 65.

ARTICLE CINQUIE'ME.

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 intervales, il n'y a en ce cas que *l'Octave*, la *Quinte* & la *Tierce majeure* qui ſoient engendrées immediatement 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 intervales 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 extremitez, ce qui ſeroit tout-à-fait contraire à ce que l'experience nous prouve, & aux proprietez que l'on attribuë 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 proprietez 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-entenduë, enſuite le Son fondamental s'approprie la *Quinte* pour en former tous les accords, en déterminant immediatement aprés, 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 immediatement, 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 toûjours une *Tierce* de part & d'autre ; qui plus eſt, la *Quinte* ne peut ſervir de borne aux intervales, cette qualité n'eſt duë qu'à l'Octave ; ainſi tout ce qui peut ſe rencontrer entre le principe & ſa *Quinte* eſt toûjours de la dépendance de l'Octave, puiſqu'elle eſt inſeparable de ce principe, comme nous l'avons prouvé juſqu'à preſent ; & d'ailleurs, vû que l'on ne peut juger d'un intervale 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, & joüira des mêmes privileges qui luy ſont affectez dans l'origine de tous les intervales ; c'eſt-à-dire, que de même que la *Quinte* entre 2. & 3. engendrée immediatement 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 egal ; de même auſſi la *Tierce majeure* entre 4. & 5. engendrée immediatement 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 immediatement 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 celuy 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. $\frac{5}{1}$ 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 neanmoins 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 celuy d'*Equiſonance*, dont la plûpart des meilleurs Auteurs l'ont ornée.

* Zarlin, aprés avoir remarqué dans ſes démonſtrations Harmoniques, que les *Sixtes* ſont renverſées 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 proprietez & 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 proprieté des *Sixtes* qu'il a confonduë avec leur origine; car la proprieté 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 proprietez 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.

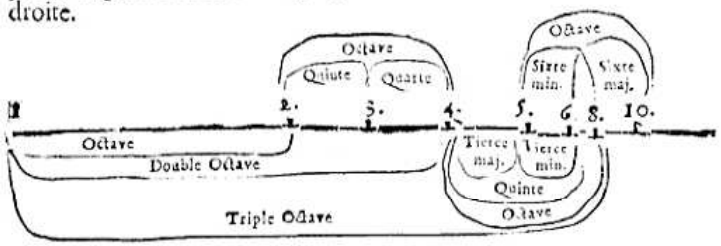
Si nous avons donné une force égale à chaque *Tierce* par rapport au Son fondamental; ce n'eſt pas à dire que le lieu qui leur eſt déterminé par la diviſion naturelle de la *Quinte*, ne leur ſoit le plus convenable; ſur tout lorſque l'on veut penetrer plus avant; & nous verrons par tout que l'aigu convient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

* Zarlino. Ragian. 2e, def. x, f. 83. & 84. Terza parte, cap. 20, & 21, f. 132, & 133.
* Descartes, p. 71.

ARTICLE SIXIE'ME.

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 . juſqu'au bout de la corde en tirant à droite.



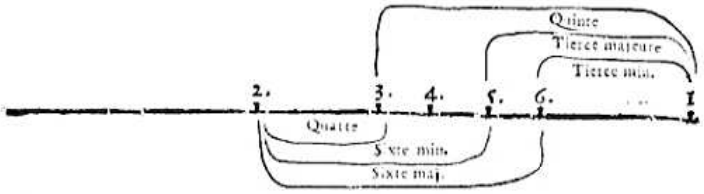
Il ne faut faire attention icy qu'aux Octaves 2. 4., 4. 8., & 5. 10., pour comparer reciproquement à chaque nombre de chacune de ces Octaves ceux qui ſe trouveront au milieu; où l'on trouvera que l'intervale premier ſera toûjours renfermé dans la comparaiſon que l'on fera du nombre moyen à celuy qui repreſente le Son grave & fondamental de l'Octave, & que l'intervale *renverſé* du premier ſera renfermé dans la comparaiſon du même nombre à celuy 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 5. 10., l'on y trouvera que la *Tierce mineure* 5. 6. eſt le principe de la *Sixte majeure* 6. 10; le tout ne provenant que de la tranſpoſition des Sons fondamentaux 2. 4. & 5. 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 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, 3. 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.

DEMONSTRATION

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 conſideré de la plûpart des Theoriciens que comme la ſimple difference qu'il y a d'un intervale 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 toûjours 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 réfléxion ſur la maniere de trouver les raiſons des intervales engendrez de la tranſpoſition des deux Sons de l'Octave, ou de ceux qui proviennent de la diſtance qu'il y a d'un intervale à un autre, ſans y comprendre l'Octave; nous verrons que pour avoir un intervale *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* 5. 6. 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 toûjours comme telle, ſoit dans le grave, ſoit dans l'aigu.

CHAPITRE QUATRIE'ME.

Remarques ſur la proprieté 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 appellée, *Harmonique*, pour rendre aux accords leur forme naturelle. En effet ſi l'on connoit la nature de cette proportion, l'on ne peut diſconvenir qu'elle ne nous rende de point en point celle de l'Arithmetique, étant déja 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 ſont point appliquez à la Muſique, ſe ſont contentez de citer cette proportion Harmonique, ſans en définir les proprietez, 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 etendu ſur cette matiere, dit préciſément 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 toûjours 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 aprés 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 penétre, 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 déja 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. 1. de la Muſique Theor. 18. p. 237.
* Zarlino, prima parte, cap. 20. fol. 37. cap. 40. fol. 61. Terza parte, cap. 11. 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'Arithmetique, & ſi la progreſſion Harmonique doit aller en diminuant, au lieu que celle de l'Arithmetique doit aller en augmentant, il n'y a qu'à s'imaginer que les nombres qui marquent la multiplication de l'unité dans l'Arithmetique, marquent au contraire dans l'Harmonie la diviſion de cette unité en autant de parties égales qu'ils contiennent d'unitez ; de ſorte que tel qui ne s'attache qu'à la proprieté des nombres, ne trouve rien ici que de ſimple & de naturel dans la Muſique, & il en fait la preuve facilement de cette façon que de l'autre : mais pour n'avoir pas voulu hazarder cette ſuppoſition, Zarlin 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 eû égard à la meſure commune qui doit ſervir à chaque longueur que les nombres déterminent pour lors par la quantité d'unitez qu'ils contiennent, il faut appliquer cette meſure, & augmenter par conſequent la corde autant de fois que le nombre contient d'unitez ; donc les nombres marquent, en ce cas, la multiplication de la corde propoſée, qui eſt ce corps Sonore que nous repreſente l'unité, & non pas ſa diviſion ; il eſt bien vrai que le plus grand nombre pouvant marquer icy la corde entiere, 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 quantitez 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 repreſenter 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 déſabuſé 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 celuy qui luy eſt oppoſé, eu égard aux proprietez que nous ſuppoſons devoir être attachées à l'un & à l'autre ordre. C'eſt auſſi pour remedier au défaut de cette ſeconde operation que Zarlin 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 appellée *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 avions trouvé juſques-là devienne inutile, bien qu'elles ne ſervent qu'à nous remettre dans le chemin que nous avions perdu ; mais pour s'être trop égaré, le principe s'eſt perdu de vûë, & on a peine à le reconnoître icy. * Le R. P. Merſenne 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 intervales, il oublie qu'elle l'eſt auſſi du renverſement de ces intervales, 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 proprietez de la Baſſe, qui eſt le lieu où ce principe doit toûjours 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 piece de Muſique que par une *cadence parfaite* dans un *Mode* quelconque ; enfin s'il parle des Diſſonances, c'eſt ſans aucun fondement, & le principe ſe trouve confondu par tout dans ſes Démonſtrations, dans ſes Regles & dans ſes Exemples ; c'eſt dequoy nous traiterons plus particulierement dans le ſecond Livre.

* Le R. P. Merſenne, Harm. lib. 1. de natur. ponfere & menſura Art. I. Propoſitio VI.
* Zarlino, Dem. Harm. pag. 2. def. 2. fol. 83. & 84.

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 proprietez 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°. Si nous trouvons des accords où l'unité ne paroiſſe point, il faut la chercher dans l'un de ſes multiples Geometriques, ou plutot 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 ſera 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 toûjours 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°. Le nombre 5. où ſes multiples Geometriques pouvant nous repreſenter 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°. Lorſque la Quinte & la Tierce majeure occupent le grave, l'unité priſe dans l'un de ſes multiples eſt toûjours la premiere, & lorſque la Tierce mineure occupe le grave avec cette Quinte, l'unité priſe dans les multiples du nombre 5. y eſt toûjours 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 repreſenter 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 repreſenter l'unité, ny par conſequent 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 repreſentée par l'un de ſes multiples. 3 y eſt également repreſenté par l'un de ſes multiples ; & lorſque l'unité eſt repreſentée par l'un des multiples de 5. 3 y eſt multiplié par 5. ou par l'un des multiples de 5. 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 conſequence que nous pouvons tirer la preuve de la perfection des accords renverſez, en ce qu'ils tiennent cette perfection d'un accord veritablement parfait, dont ils dérivent ; les regles que nous établiſſons là-deſſus acheveront de nous en convaincre.

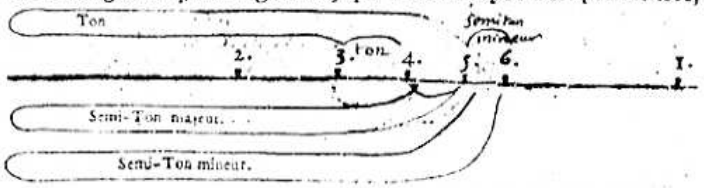
Tout cecy ne ſouffre qu'une tres-petite exception, qui ſe trouve dans deux accords, où la fauſſe-Quinte occupe le grave, ſelon les démonſtrations du Chap. VIII Art. VI. & VII. l'unité y étant pour lors repreſentée par le quarré, ou par le Cube du nombre 5.

Lorſque l'on eſt parvenu ainſi à une connoiſſance parfaite de toutes les proprietez 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.

CHAPITRE CINQUIE'ME.

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 Alphabetique.

ce qui nous fera connoître en même temps la difference 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 difference de la *Quinte* à la *Quarte*, celles des nombres 4. & 5. nous donneront le *Semi-Ton majeur*, qui fait la difference de la *Quarte* à la *Tierce majeure*, & celles des nombres 5. & 6. nous donneront le *Semi-Ton mineur*, qui fait la difference 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. 3.
&
de la Quarte..... 3. 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, & celuy-cy *mineur*.

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

SYSTESME 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.
- COMME
- 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. COMME... 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 ſyſtême précédent ; mais leur veritable origine doit s'epuiſer plûtot dans les quarrez d'une *Conſonance premiere*, ou dans l'addition de deux *Conſonances premieres*, comme nous le prouve la démonſtration ſuivante.

DE'MONSTRATION DE L'ORIGINE des Diſſonances.

Addition de la raiſon de la Tierce min..... 5. 6. à celle de la Quinte..... 2. 3.	Quarrez de la raiſon de la Quarte... 3. 4. / 3. 4.	Addition de la raiſon de la Tierce maj..... 4. 5. à celle de la Quinte..... 2. 3.
Produit qui donne la raiſon de la ſeptiéme.. 10. 18.	Produit qui donne la raiſon de la même ſeptiéme.... 9. 16.	Produit qui donne la raiſon de la ſeptiéme ſuperflué..... 8. 15.

Quarrez de la raiſon de la Tierce min. 5. 6. / 5. 6.	Quarrez de la raiſon de la Tierce maj. 4. 5. / 4. 5.	Quarrez 2. 3. de la Quinte 2. 3.	Addition de la raiſon de la Sixte min... 5. 8. à celle de la maj. 3. 5.
Produit qui donne raiſon de la fauſſe Quinte... 25. 36.	Produit qui donne la raiſon de la Quinte ſuperflué. 36. 25.	Produit qui donne la raiſon de la neuviéme. 4. 9.	Produit qui donne la raiſon de la onziéme... 15. 40.
Les Cubes de la raiſon de la Tierce min. nous donnent la ſeptiéme diminuée entre 125. & 216.			

Les autres Diſſonances proviennent du *renverſement* de celles-cy; par exemple, la *ſeconde* provient de la *ſeptiéme*, le *Triton* de la *fauſſe-Quinte*, & la *ſeconde ſuperflue* de la *ſeptiéme 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 *neuviéme* ou la *onziéme*, dont les intervales excedent *l'Octave*, & ne peuvent par conſequent ſe renverſer, ce qui eſt expliqué plus au long au ſecond Livre, Chap. X. & XI.

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

d'ailleurs elle peut être priſe pour une *Quarte* doublée. Pour ce qui eſt de la *ſeptiéme* que nous donnent les quarrez 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 differentes raiſons de cette même *ſeptiéme* ; car ce qui arrive à cette *ſeptiéme* peut arriver à tous les intervales, excepté à *l'Octave* & à la *ſeptiéme ſuperflué*, ce qui provient de la difference du *Ton majeur* au *mineur*, qui ſont diſperſez dans le ſyſtême diatonique, cette difference étant d'un *comma* dont la raiſon eſt de 80. à 81. Quoique l'oreille ſoit inſenſible à cette difference, ſur tout dans les intervales convenables à l'Harmonie & à la Melodie ; il eſt neanmoins à propos de l'expliquer, par rapport aux differentes nottes du ſyſtême, dont on peut ſe ſervir pour en former un intervale quelconque : Par exemple, ſi nous prenons la *Quarte* d'*Ut* à *Fa*, ou de *Ré* à *Sol*, nous y trouverons deux differentes 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.

Quarte d'*Ut* à *Fa*.		
D'*Ut* à *Re*. Ton min.	9.	10.
De *Re* à *Mi* Ton maj.	8.	9.
Produit.	72.	90.
De *Mi* à *Fa* Semi-Ton maj.	15.	16.
Produit.	1080.	1440.
Nombres premiers du produit...	5.	4.

Quarte de *Re* à *Sol*.		
De *Re* à *Mi*... Ton maj.	8.	9.
De *Mi* à *Fa*... Semi-Ton maj.	15.	16.
Produit	120.	144.
De *Fa* à *Sol*... Ton maj.	8.	9.
Produit	960.	1296.
Nombres premiers du produit...	20.	27.

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

RAISONS NATURELLES ET ALTERE'ES de tous les Intervales.

Noms des Intervales engendrez les premiers.	Raisons naturelles selon les divisions.	Raisons alterées d'un Comma.	Noms des Intervales renversez des premiers.	Raisons naturelles des Intervales renversez.	Raisons alterées d'un Comma des Intervales renversez.
Comma diminué.	2015. 2048.				
COMMA.	80. 81.				
Dieze mineur ou en harmonique.	125. 141.				
Dieze majeur.	243. 250.				
Semi-t. moindre.	625. 648.				
Semi-Ton min. selon la Theorie *ou* Unisson superflu selon la pratique.	24. 25.	Semi-ton moyen qui excede 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 *ou* seconde mineure. selon la pratique.	15. 16.	Semi-ton maxime qui excede d'un Comma le Semi-ton maj. 25. 27.	Septieme superflue *ou* majeure.	8. 15.	
Ton maj. selon la Theorie, *ou* seconde selon la pratique.	8. 9.	Ton min. qui a un Comma de moins que le ton majeur. 9. 10.	Septieme.	9. 16.	5. 9. excedant d'un Comma
Ton superflu, *ou* Tierce diminuée	225. 256.	125. 144. excedant.	Sixte superflue.	128. 225.	72. 125. diminuée.
Seconde superflue.	64. 75.	108. 125. diminuée.	Septieme 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 superflue.	16. 25.	81. 125. diminuée.	Quarte diminuée	25. 32.	125. 262. excedant.
Fausse-Quinte.	25. 36	45. 64. excedant.	Triton *ou* Quarte superflue.	18. 25.	32. 64. diminuée.

Ces cinq premiers Intervales n'ont qu'une raison, & ne se renversent 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 intervale 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 15552. à 15625. cette derniere 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 quantite 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 intervales, qui se distinguent en majeur & en mineur, justes, superflus & diminuez.

EXEMPLE.

Tierce maj. . .	4.	X 5.	Quinte. . . .	2.	X 3.	Septieme. . . .	9.	X 16.
Tierce min. . .	5.	6.	Fausse-Quinte. .	25.	36.	Septieme diminuée.	75.	128.
Semi-ton min.	24.	25.	Semi-ton min.	72.	75.	Semi-ton min. .	1152.	1200
			Quinte. . . .	2.	X 3.	Septieme. . . .	5.	X 9.
			Quinte superflue.	16.	25.	Septieme superflue.	8.	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 intervales, selon les raisons dont on sert.

Comme la plûpart de ces *Semi-Tons* sont absolument necessaires dans la partition des Orgues, & autres instrumens de cette nature, cela a donné lieu à l'établissement du Systême chromatique suivant.

Syſtéme chromatique] ~~chromatique ſuivant~~.

Il y a. . . . .

D'Ut	à Ut ♯	un Semi-Ton min.	24.	à 25.
D'Ut ♯	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 ♯. .	un Semi-Ton min. COMME	24.	à 25.
De Fa ♯	à Sol. . .	un Semi-Ton maxime. . . .	25.	à 27.
De Sol	à Sol ♯	un Semi-Ton min.	24.	à 25.
De Sol ♯	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 ce Syſtéme les deux differentes raiſons de chaque intervale pris ſur differentes nottes ; d'où l'on pourra juger de la liberté que l'on a de ſe ſervir indifferemment de l'une de ces raiſons, ſelon les nottes deſquelles on veut former un intervale.

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

CHAPITRE SIXIE'ME.

Des Intervales doublez, & ſur tout de la neuviéme & de la onziéme.

NOus avons déja remarqué au Chap. III. Art. III pag. 7. que dans la pratique, les Intervales doublez étoient toûjours regardez comme leur ſimple ; cependant nous devons en excepter la *neuviéme* & la *onziéme*, que l'Harmonie ne reçoit que ſous ces noms, parce que leur progreſſion & la conſtruction de leurs accords, ſont tout-à-fait differentes de celles de la *ſeconde* & de la *Quarte*, dont on peut dire qu'elles ſont doublées. Si la *neuviéme* & la *onziéme* peuvent repreſenter la *ſeconde* & la *Quarte*, de même que celles-cy peuvent repreſenter les autres, en ce que l'Octave ne cauſant aucune varieté 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 toûjours

au deſſus du Son grave de l'Intervale dont il s'agit préciſément ; on ne peut neanmoins 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 neanmoins le nom de *ſeptiéme* à l'accord, où cet Intervale renferme les autres dans ſon étenduë, on eſt dans la même habitude à l'égard de la *neuviéme*, & cela pour la même raiſon, ne donnant que le nom de *ſeconde* & de *Quarte* aux ſeuls accords renverſez ; par conſequent l'accord de *onziéme* qui eſt premier dans ſon eſpece, de même que ceux de la *ſeptiéme* & de la *neuviéme* 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 *neuviéme* & la *onziéme* 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 ſupris : Nous en parlerons plus amplement au ſecond Livre, Chap. X. & XI.

CHAPITRE SEPTIE'ME.

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 toûjours. Or la *Quinte* & les *Tierces* ne diviſent pas ſeulement tous les accords principaux, mais elles les compoſent encore, ſoit par leurs quarrez, ſoit par leur addition : Si nous voulons donc nous ſervir des regles

de multiplication & de ſouſtraction, pour les appliquer à ces derniers Intervales, 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 quarrez de la *Tierce majeure* donnent la *Quinte ſuperfluë*, & ceux de la *Tierce mineure* donnent la *fauſſe-Quinte*; la ſouſtraction de chaque quarrez diviſant Harmoniquement chacun de ces Intervales.

Tierce maj.	4.	5.	Tierce min.	5.	6.
	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'accord ne ſera pas complet, ſinon il ne vaudra rien: auſſi n'avons-nous pas donné le nom d'accord à ces *Quintes-fauſſes* & *ſuperfluës* diviſées Harmoniquement, parce que l'accord qui en provient n'eſt pas complet: de-là vient que Zarlin a établi celuy de la *fauſſe-Quinte* ſans fondement, comme nous le verrons ailleurs.

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

Tierce min. . .	5.	6.	Tierce maj. . .	4.	5.
	1	1		1	1
Quinte. . .	2.	3.	Quinte. . .	2.	3.
Produit de la Multiplication.	10.	18.	Produit de la Multiplication.	8.	15.
Produit de la Souſtraction.	12.	15.	Produit de la Souſtraction. .	10.	12.
Accord de ſeptiéme. . . .	10.	12. 15. 18.	Accord de ſeptiéme. . . .	8.	10. 12. 15.

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

Accord parfait maj. .	4.	5.	6.	Accord parfait min. . . .	10.	12.	15.
	1	1			1	1	
Tierce min. . . .	5.	6.		Tierce min.	5.	6.	
Produit de la Multiplication des deux raiſons perpendiculaires.	20.	30.		Produit de la Multiplication des deux raiſons perpendiculaires. . . .	50.	72.	
Produit de la Multiplication de la raiſon inferieure avec les deux derniers nombres de la raiſon ſuperieure. . . .	25.	36.		Produit de la Multiplication de la raiſon interieure avec les deux derniers nombres de la raiſon ſuperieure.	60.	90.	
Accord de ſeptiéme. . .	20.	25.	30. 36.	Accord de ſeptiéme. . . .	25.	30.	36. 45.

Si la *Quarte* peut nous donner une *ſeptiéme* par ſes quarrez, elle ne peut la diviſer Harmoniquement.

Nous voyons que la *Quinte* regne dans tous les accords de *ſeptiéme*: dans les deux premiers, on l'a trouve entre 8. 12. 10. 15. & 12. 18. dans le troiſiéme, elle occupe le grave entre 20. 30. & dans le quatriéme, elle eſt à l'aigu entre 30. 45. Nous voyons de plus que tous ces accords ſont renfermez dans l'étenduë 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 intervales qui excederont cette Octave, ne ſoient également les repliques de ceux qui ſont contenus dans ſon étenduë, comme nous l'avons déja remarqué. Cependant, la *Quinte* a le privilege de nous donner par ſon quarré un accord que l'Harmonie reçoit, quoiqu'il excede les bornes de l'Octave; & cet accord s'appelle *neuviéme*, parce que l'intervale engendré des quarrez 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*.

	2.	3.
Quinte.	1 / 2.	1 / 3
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 *onziéme* pourroit ſe trouver encore, en ajoûtant une *Tierce mineure* au deſſus de cette *neuviéme*, 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 intervales 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 indifferemment 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 proprietez qui leur ſont naturelles, & au renverſement dont nous avons parlé pour pouvoir ſeconder de la raiſon toutes les nouvelles découvertes que l'experience peut nous procurer. Si par exemple, l'experience nous prouve qu'il y a des accords qui excedent l'étenduë 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 toûjours l'un de ceux que ce dernier Son a choiſi pour la conſtruction des accords; ſi l'experience 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 plûtôt reçûë que la *Quinte ſuperfluë*, 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 toûjours 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'experience nous prouve enfin que les accords ne ſont pas toûjours diviſez par *Tierces*, la raiſon nous prouve en même tems que cela ne provient que du renverſement des intervales dont ces accords ſont formez. [c]

Pour ſe rendre les choſes plus familieres, 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 *quatriéme* proportionnelle ajoûtée à chaque *accord parfait*, d'où naîtront deux *accords de ſeptiéme*; & dans une *cinquiéme* proportionnelle ajoûtée à l'un de ces deux *accords de ſeptiéme* d'où naîtra un *accord de neuviéme*, qui renfermera dans ſa conſtruction les quatre accords précedents; il eſt vray que les deux derniers *accords de ſeptiéme* 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 troiſiéme, & du ſecond au quatriéme y eſt pour-lors interrompuë; mais un certain renverſement de la diſpoſition des *Tierces*, que l'on doit avoir remarqué dans les premieres operations, ne pourroit-il pas nous porter à chercher par de nouveaux

[a] Voyez *Suppoſer* dans la Table Alphabetique.

[b] Voyez les quarrez du Chap. ſuivant, Art. III. où les Sons ſurnumeraires 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 septiéme diminuée* dans les premieres operations, il faut le chercher dans ces dernieres, & nous le trouverons justement entre les nombres 125. 150. 180. 216. en ajoûtant une *quatriéme* 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* ajoûtée à l'un des deux *accords parfaits*, sont bien plus supportables que lors qu'on y ajoûte 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 diminuez* 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 superflue* qui n'est composée que de deux *Tierces majeures*, ne peut se souffrir que dans un mélange de cinq Sons differents, dont l'accord excede pour lors les bornes de *l'Octave* ; comme nous l'apprendrons par la suite.

CHAPITRE HUITIE'ME.

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 a 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 dérivez.

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 intervales d'un accord doivent être comparez ; si nous portions encore 6. à son *Octave*, nous aurions 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.

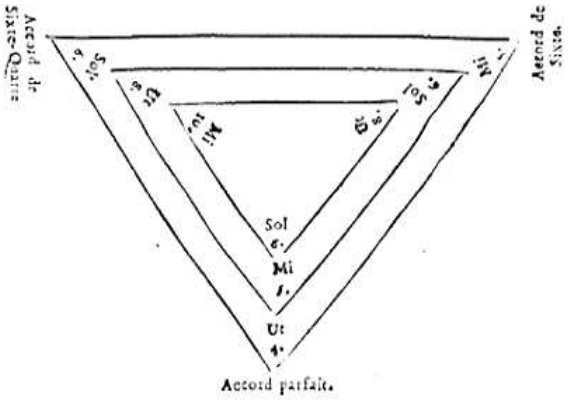
Quoique les deux accords qui dérivent du *parfait*, soient consonans, on les appelle *imparfaits* ; non seulement pour les distinguer de celuy qui en est le principe, mais encore parce que leur proprieté en est differente.

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 premieres, & des accords consonans subsiste dans ce seul nombre.

Pour donner l'intelligence de cet *accord parfait* & de ses dérivez, nous en inferons 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 toûjours un *accord consonant* ; l'on trouvera *Ut, Mi, Sol*, dans chaque accord, dont la difference ne consiste que dans la differente situation de ces trois Nottes ou Sons : ce qui est conforme au renversement des nombres, puisque 8. qui est le double de 4. donne toûjours un *Ut*, de même que 5. & 10. donnent toûjours un *Mi*.

DE'MONSTRATION

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 le *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 difference 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 ce dernier accord & ſes dérivez, d'une maniere plus ſimple, que l'on pourra toûjours rapporter aux triangles, ſi l'on veut

DE'MONSTRATION.

10. 12. 15. La, Ut, Mi. Accord parfait fondamental.	12. 15. 20. Ut, Mi, La. Accord de Sixte renverſé du parfait.	15. 20. 24. Mi, La, Ut. Accord de Sixte-Quarte renverſé du parfait.	Tous les autres Accords parfaits & leur dérivez que l'on peut prendre ſur d'autres Notes, ne different en rien de ces deux premiers,

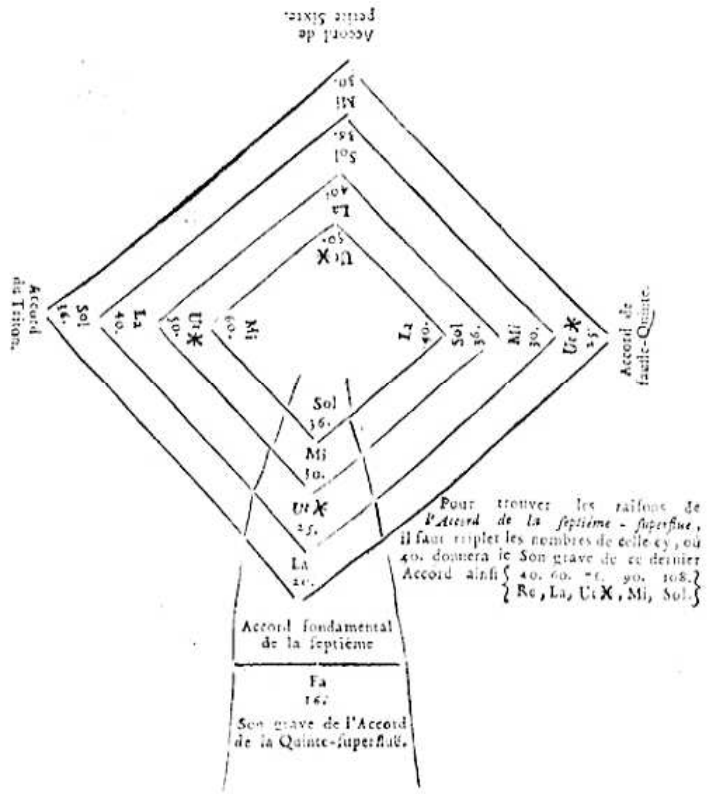
ARTICLE TROISIE'ME.

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

Nous ne ſuivrons point icy l'ordre que nous avons tenu dans le Chap. précedent; 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 précede toûjours, ou plûtôt, parce que le parfait ou ſes dérivez, doivent toûjours le ſuivre; cette proprieté 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 conſequent 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.

DE'MONSTRATION.



ARTICLE QUATRIE'ME.

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

Remarquez que dans le précedent accord l'on auroit pû ſe ſervir des Nottes *Ut, Mi, Sol, Si♭*, de même que des Nottes *La, Ut X Mi, Sol*, où l'on trouve également la *Tierce mineure* ajoûtée à l'aigu de *l'accord parfait majeur* : or ſi l'on tranſpoſe la ſituation de cette *Tierce*, en l'ajoûtant au grave du même accord parfait ; ou bien ſi l'on ajoûte cette *Tierce* à l'aigu d'un accord parfait mineur, nous aurons un nouvel accord de *ſeptiéme*, qui ne differera du précedent, (comme l'on voit) que dans la differente ſituation des *Tierces*.

DE'MONSTRATION

Que l'on peut rapporter aux quarrez.

{ 10. 12. 15. 18. La, Ut, Mi, Sol. Accord fondamental de la Septiéme. } { 12. 15. 18. 20. Ut, Mi, Sol, La, Accord de la grande Sixte, renverſé de celui de la ſeptiéme. } { 15. 18. 20. 24 Mi, Sol, La, Ut, Accord de la petite Sixte, renverſé de celuy de la ſeptiéme. } { 18. 20. 24. 30. Sol, La Ut, Mi, Accord de la Seconde, renverſé de celuy de la ſeptiéme. }

{ 8. Fa Son grave de l'Accord de la neuviéme. }

Pour avoir les raiſons de *l'accord de la onziéme*, 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 neuviéme*, on trouve la raiſon de ce dernier intervale 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 onziéme*, on trouve la raiſon de ce dernier intervale 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-ſuperflue*, & de la *ſeptiéme-ſuperflue* de l'Art. III. pourvû que l'on ſe ſouvienne 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

donnent également une *Quarte* : qu'ainſi la raiſon de la *neuviéme* doit ſe trouver entre 4. & 9. ou entre 8. & 18. & celle de la *onziéme* entre 3. & 8. ou entre 10. & 27. car 8. 18 & 10. 54. ſont en même raiſon que 4. 9. & 10. 27.

ARTICLE CINQUIE'ME.

De l'Accord de la ſeptiéme, 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 *neuviéme* y eſt preſque toûjours 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 ſeptiéme*, comme cela ſe doit naturellement, ſelon l'explication que nous en donnons au deuxiéme Livre ; ce qui ſuit de ce que nous avons remarqué au Chap. précedent, que la *Tierce majeure* ajoûtée à l'aigu d'un *accord parfait*, ne rendoit pas un effet auſſi bon, que lorſqu'on y ajoûte la *Tierce mineure* : cependant cet *accord de ſeptiéme* doit être reçû au nombre des fondamentaux, par rapport à la Modulation, les accords qui proviennent de ſon *renverſement* portant le même nom de ceux qui ſont dans l'Art. précedent.

DE'MONSTRATION.

18	8. 10. 12. 15.	10. 12. 15. 16.	12. 15. 16. 20.	15. 16. 20. 24.
Ré, Son aigu de l'Accord de la neuviéme.	Ut, Mi, Sol, Si, Accord fondamental de la Septiéme.	Mi, Sol, Si, Ut. Accord de la grande Sixte.	Sol, Si, Ut, Mi. Accord de la petite Sixte.	Si, Ut, Mi, Sol. Accord de la Seconde.

L'on peut trouver encore le ſon grave de la *neuviéme* à 20. en triplant ces raiſons, ainſi { 20. 24. 30. 36. 45. } mais l'on { La, Ut, Mi, Sol, Si. }
ſent aſſez que cet accord eſt bien moins ſuportable de cette façon, que lorſqu'on ajoûte la *Tierce mineure* à l'aigu ; & cette derniere addition contre nature, doit nous convaincre de l'imperfection de cet *accord de ſeptiéme* : car de la maniere dont il eſt diſpoſé en y ajoûtant le ſon aigu de la neuviéme, le grave devient pour lors ſurnumeraire, comme cela paroît par les quarrez de l'Art III. où les ſons qu'ils contiennent peuvent ſe *renverſer* entr'eux, pendant que

que le grave de la *neuviéme*, ou de la *Quinte-ſuperfluë*, ne peut profiter de ce *renverſemet* : auſſi l'on peut s'apperçevoir que ces notes
8 10. 12. 15. 18.
Ut, Mi, Sol, Si, Ré, nous repréſentent *l'accord de la neuviéme* de
8. 10. 12. 15. 18. x 10. 12. 15. 18
l'Art. précedent, puiſque *Ut, Mi, Sol, Si, Ré*, ou *Fa, La, Ut, Mi, Sol*, ne compoſent qu'un même accord : de plus, la *onziéme* ne peut ſe trouver ici qu'en occupant les raiſons de ce dernier accord de Septiéme, (ſeconde preuve de ſon imperfection) où 45. donnera le Son grave,
45. 64. 80. 96. 120.
ainſi *Si, Fa, La, Ut, Mi*.

ARTICLE SIXIE'ME.

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

La difference de cet Accord à celuy 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 diſtingons pas les dérivez par des noms differens, parce qu'il naît encore de la *Modulation*.

DE'MONSTRATION.

36. 10. 36. 45.	10. 16. 45. 10.	16. 45. 60. 80.	45. 60. 80. 72.
Mi, Sol, Si♭, Re. Accord fondamental de la Septiéme.	Sol, Si♭, Re, Mi. Accord de grande Sixte.	Si♭, Re, Mi, Sol. Accord de petite Sixte.	Re, Mi, Sol, Si♭. Accord de Seconde.

10	Nous trouverons le Son grave de la *onziéme* à 50, en triplant ces raiſons, ainſi { 50. 75. 90. 108. 135. } { La, Mi, Sol, Si♭, Re. }
Ut, Son grave de l'Accord de la Neuviéme.	

ARTICLE SEPTIE'ME.

De l'Accord de la Septiéme-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 Quatriéme proportionelle ajoûtée 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 premieres diviſions de la corde, eſt l'origine de tous les accords ; celuy 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 *Septiéme* qui en proviennent, ſont également foudamentaux, quoique la *fauſſe-Quinte* regne dans l'un à l'aigu, & dans l'autre au grave ; leur diviſion par *Tierces* ſuffiſant pour nous prevenir 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, aulieu que la *Quinte-ſuperflue* ne peut être employée qu'en le *ſuppoſant* ; l'Harmonie ne recevant le ſon grave de cet intervale que comme un ſon ſurnumeraire, 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 aprés avoir trouvé *l'Accord parfait*, nous luy avons ajoûté une Quatriéme, & même une Cinquiéme proportionelle, juſqu'à ce que nous ayons ſenti que l'on ne pouvoit exceder 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 tolerable, malgré ſon imperfection.

1°. Cet accord eſt toûjours diviſé par *Tierces*, de quelque façon que l'on diſpoſe les Sons, dont il eſt compoſé, à l'exception d'un nouvel intervale introduit par le renverſement, qui eſt celuy de la *Seconde-ſuperflué*, quoiqu'il ne differe de la *Tierce mineure* que d'un *dieze mineur*, ou d'un *Semi-ton moindre*, & qu'il excede 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 conſequent ſe renverſer.

3°. Si nous prenons *l'accord de la Septiéme* 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 Septiéme*, nous formerons celuy de la *Septiéme diminuée*, en portant *Ut* à ſon *dieze*, ainſi *Ut* ♯, *Mi*, *Sol*, *Si* ♭, dont le renverſement nous donnera *l'accord de la Seconde-ſuperflue*, ainſi *Si* ♭, *Ut* ♯, *Mi*, *Sol* : ou bien, ſi nous nous ſervons des

Nottes contenuës dans les quarrez de nôtre premier *accord de Septiéme*, nous en formerons les mêmes accords, en portant la Notte *La* ſur celle de *Si* ♭ : & cette difference de la *Tierce majeure* à la *mineure*, qui n'altere 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 reçevoir cet *accord de la Septiéme-diminuée*, ſi le fondement n'y étoit pour lors détruit par la tranſpoſition du Son grave : deſorte 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 celuy dont ils tirent leur origine, nous les appellerons, *empruntez* ; en ce qu'ils empruntent leur perfection d'un Son qui n'y paroit 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 intervale occupant les extremitez des *accords de la Septiéme-diminuée*, & *de la Seconde-ſuperflue*, on ne diſtingue ces derniers que par ces ſeuls noms.

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

DE'MONSTRATION.

{ 108. 135. 150. 180. / Si ♭, Ut ♯, Mi, Sol. / Accord de la Seconde-ſuperflué. }

{ 126. 150. 180. 216. / Ut ♯, Mi, Sol, Si ♭. / Accord de la Septiéme-diminuée. }

{ 72. 90. ou 108. 135. / 150, 180. 216. 270. / Mi, Sol, Si ♭, Ut ♯, / Accord de la petite Sixte avec la fauſſe-Quinte. }

{ 90. 108 ou 135. 150. / 180. 216. 270. 324. / Sol, Si ♭, Ut ♯, Mi, / Accord du Triton, avec la Tierce mineure. }

80
Fa
Son grave de l'Accord de la Quinte-ſuperflué avec la Quarte.

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

ainſi - - { 200. 324. 375. 450. 540. / Ré, Si ♭, Ut ♯, Mi, Sol. }

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

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

CHAPITRE NEUVIE'ME.

Remarques ſur tous les Accords précédens.

L'On doit être convaincu à preſent, que la difference des *Accords parfaits*, & *de Septiéme* ne conſiſte que dans la differente 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 difference 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 Septiéme* de l'Art. III. en eſt indépendant ; il eſt premier dans ſon eſpece, 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* celuy 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 alterée en aucune façon : au lieu que les autres *accords de Septiéme* 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 Septiéme* ont un nom commun, parce qu'ils ne déterminent rien, & qu'ils ſont déterminez 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*, & celuy de la *Septiéme*, & 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 proprietez de chaque Intervale, & de chaque Accord, cela eſt reſervé pour le ſecond Livre.

CHAPITRE DIXIE'ME.

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

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

CHAPITRE ONZIE'ME.

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 difference 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 neceſſaire, pour en avoir les raiſons des diſſonances, où l'on trouvera toûjours 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 differentes 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'unitez, avec cette difference, 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 repreſentoit 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 embaraſſant à meſure que le nombre en augmente ; parce que dans l'Harmonie, de même que dans une quantité continuë, 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 Arithmetique (comme nous l'avons dit ailleurs) en multipliant les deux extrêmes par le 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 intervales, 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 ces 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 difference 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'Intervales.

FIN DU PREMIER LIVRE.

LIVRE SECOND.

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

CHAPITRE PREMIER.

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

COMME 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 toûjours le plus grave, & le plus bas; & voicy comment * Zarlin s'explique ſur ce ſujet; *de même que la terre ſert de fondement aux autres élemens, de même auſſi la Baſſe a la proprieté 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 appellée Baſſe, comme qui diroit la baſe & le ſoûtient.* Et aprés avoir ſuppoſé que ſi la terre venoit à manquer, tout ce bel ordre de la nature tomberoit en ruïne, 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 proprieté, &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 toûjours 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, Iſtitutioni Harmoniche, terza parte, cap. 38. f. 281. & 282.

propoſé, nous y joindrons encore pour l'affermir, celuy 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 intervales conſonans que nous rendent les premieres diviſions de cette corde, ainſi chaque Son s'accordera toûjours avec celuy qui l'aura précédé, & chacun pouvant porter à ſon tour un accord pareil à celuy que nous avons reçû 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 Zarlin à l'égard des intervales 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 faſſions 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, pourvû qu'il ſe trouve toûjours au deſſous des autres parties ; mais on doit regarder d'abord la Quinte comme l'intervale 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 intervale, & ce que nous diſons de la Quinte doit s'entendre auſſi de la Quarte qui la repreſente toûjours, 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 toûjours dans l'un des Sons qui la forment, & du rapport de la Quarte à la Quinte qui provient de ſa diviſion, où la Quinte eſt toûjours 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 Septiéme qui ſe fait entendre pour lors entre les deux Sons qui forment ce Ton ou ce ſemi-Ton ; & l'on vera même dans le troiſiéme 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 ſoûtenir 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 plûtôt les intervales 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 Septiéme ne peut en être excepté, ce n'eſt pas à dire que la Tierce ajoûtée à un accord parfait, dont celuy de la Septiéme 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 releve en même temps la douceur de l'accord parfait, doit nous le faire ſouhaiter, bien loin de le rejetter, ne pouvant nous diſpenſer pour lors de la mettre au nombre des accords fondamentaux, puiſqu'il ne détruit point le principe qui ſubſiſte toûjours 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, Zarlin nous a déja fait remarquer qu'elle devoit être diatonique, & cette ſujettion luy vient de la progreſſion conſonante de la Baſſe fondamentale ; auſſi pour peu que l'on connoiſſe la diſtance des Intervales, l'on ſe ſent porté comme mal-gré ſoy, à donner à ces parties ſuperieures cette progreſſion diatonique, d'où ſe forme une ſuite agréable d'accords, ſans que l'on ſoit obligé d'avoir recours à aucune autre regle, 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 troiſiéme 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 reglant toûjours ſur cette premiere diſpoſition, & ſur cette premiere ſuite des Accords fondamentaux, ſur tout à l'égard de la Septiéme, que l'oreille ne reçoit que ſous ces conditions ; ſa progreſſion ne pouvant être que diatonique depuis le Son qui la précede, juſqu'à celuy qui la ſuit ; 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, celuy qui la termine étant ſans doute le principal, puiſque ce Son final eſt auſſi celuy par lequel on commence toute la piece de Muſique, étant fondée ſur luy, il paroit en quelque façon naturel, que le Son qui le précéde 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 aprés 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 neceſſaire 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 aprés 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 TROISIE'ME.

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

L'Octave qui renferme tous les Sons qui peuvent compoſer entr'eux des accords fondamentaux, peut y être ajoûtée pour en augmenter la perfection: Sans elle, l'Accord parfait & ſes dérivez ſubſiſtent toûjours; 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 Septiéme; en un mot, elle peut-être toûjours jointe aux accords, où il ne ſe trouve qu'une diſſonance mineure; ſa progreſſion qui doit être diatonique dans les parties ſuperieures, s'aſſujettit facilement aux regles; d'ailleurs elle détermine la modulation, comme nous le verrons dans la ſuite.

CHAPITRE QUATRIE'ME.

De la nature & de la proprieté 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 repreſente; nous avons déja remarqué les proprietez de ces deux intervales dans la progreſſion de la Baſſe; & à l'égard des autres parties, leur progreſſion y eſt à peu-prés la même que celle de l'Octave.

CHAPITRE CINQUIE'ME.

De la Cadence parfaite, où la nature & la proprieté de tous les intervales 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 aprés une telle Cadence. Nous devons avoir déja 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 ſont le Parfait, & celuy de la Septiéme; mais ſa perfection ne ſe borne pas-là, & l'on y trouve encore que la progreſſion de tous les intervales 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 premieres, & qui ont par conſequent 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 aprés avoir engendré la Quinte par ſa diviſion, ſe repoſe ſur elle pour la conſtruction de tous les accords; la Quinte auſſi aprés avoir engendré les Tierces par ſa diviſion, ſe repoſe ſur elles pour la progreſſion des autres intervales qui ſuivent en tout la nature & la proprieté de ces Tierces; de ſorte que la Tierce majeure étant naturellement vive & gaye, tout ce qui eſt majeur ou ſuperflu doit avoir cette proprieté; & la Tierce mineure étant naturellement tendre & triſte, tout ce qui eſt mineur, ou diminué doit ſuivre également cette proprieté. A l'égard de la progreſſion de ces Tierces: Zarlin dit, * *que leur extrémitez 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 Muciſiens qui ont un juſte diſcernement, parce que la progreſſion qui ſe fait dans la partie ſuperieure 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 differentes, nous tirons celles de tous les intervales qui peuvent être diſtinguez en majeurs, ſuperflus, mineurs & diminuez, & ce doit être pour nous une regle 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 intervales doit ſe conformer, & qu'il ſemble que Zarlin propoſe pour regle générale, eſt en effet le ſeul qui convienne aux intervales majeurs ou ſuperflus; mais les mineurs & les diminuez peuvent deſcendre auſſi d'un Ton, conformément à la modulation, & il eſt aſſez extraordinaire que Zarlin, aprés 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 Syſtéme parfait, que ce ſemi-Ton ſe trouve entre l'Octave & le Son qui la précede en montant, que c'eſt ſur cette

* Terza parte, cap. 10. f. 121. cap. 38. f. 119. & 120.

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 Zarlin n'ait pû s'empeſcher de dire, *qu'il falloit monter de la Tierce majeure & de la Sixte majeure à l'Octave* (regle qui ne peut provenir que de la remarque que nous venons de faire) il oublie que le Triton doit participer de cette même regle, il n'en parle qu'en paſſant, & n'en fait aucune mention dans la Cadence parfaite; les autres diſſonances majeures ou ſuperfluës, qui proviennent de cette Tierce majeure, toûjours 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 premiere des deux Nottes qui dans la Baſſe, forment la cadence parfaite, parce qu'elle doit précéder toûjours la Notte finale, & par conſequent la domine.

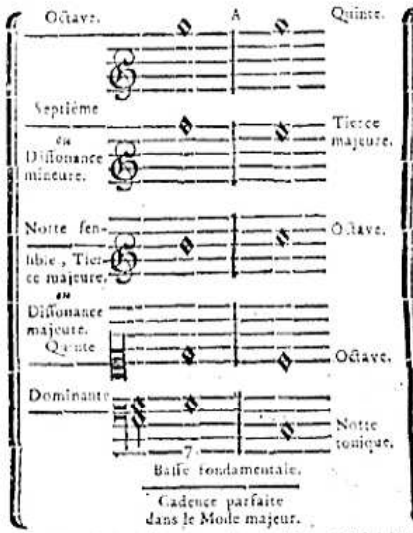
La Septiéme qui provient d'une Tierce mineure ajoûtée à ſon accord parfait, forme non ſeulement une diſſonance avec elle, mais encore avec la Tierce majeure; de ſorte que cette Tierce devient diſſonante par rapport à cette Septiéme; la premiere étant l'origine de toutes les diſſonances majeures; & l'autre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

On appelle *Notte 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'étenduë de ſon Octave que ſe détermine toute la modulation.

On appelle *Notte 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 Notte tonique, où ſon Octave doivent ſuivre immediatement après; c'eſt pourquoy ce nom convient aſſez au Son qui fait ſentir celuy qui eſt l'objet de toute la modulation.

EXEMPLES.

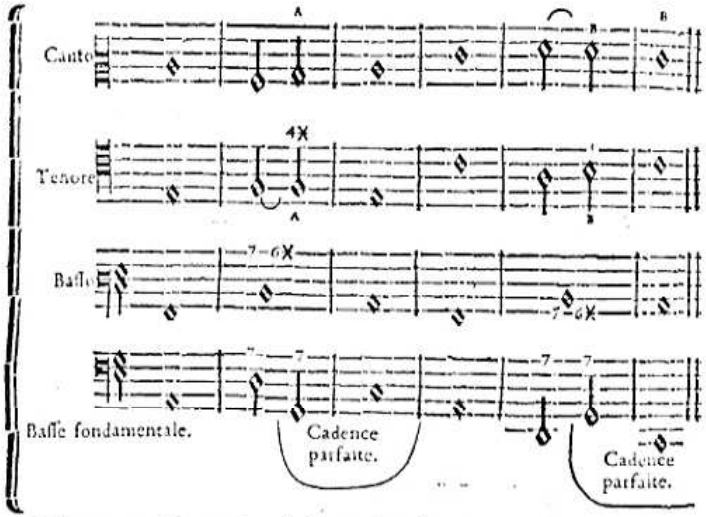
EXEMPLES.



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 toûjours 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 toûjours bonne, parce que ſi la Baſſe fondamentale en eſt retranchée, elle y eſt toûjours ſous-entenduë; & les differentes Diſſonances qui s'y feront entendre, par rapport à la differente ſituation de ces parties, ſuivront indiſpenſablement la progreſſion qui leur eſt déterminée dans les premiers Accords; la majeure montera toûjours d'un ſemi-Ton ſur la Notte tonique ou ſur ſon Octave, & la mineure deſcendra toûjours ſur la Tierce majeure ou mineure de cette Notte tonique; rien n'eſt plus évident, * & Zarlin 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.

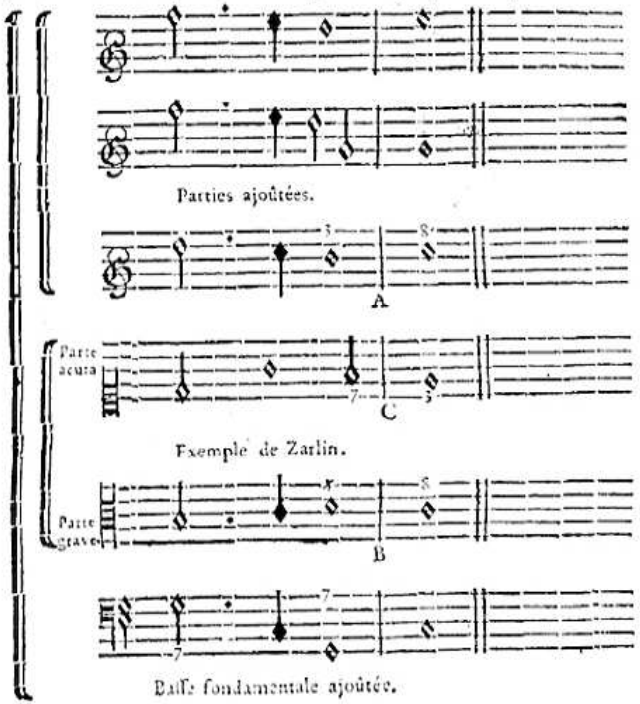
Exemple de Zarlin, auquel nous ajoûtons la Baſſe fondamentale.



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 Septiéme, dont la progreſſion eſt conforme à nôtre regle précédente; de ſorte que ces differents Accords nous repreſentent toûjours la cadence parfaite, puiſque leur progreſſion ne change point, & que le fondement y ſubſiſte toûjours, quoique ſous-entendu; autrement la Piece de Muſique ſeroit remplie de confuſion & de diſſonances, [a] Zarlin le penſe quand il le dit, & l'oublie dans l'execution; 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 toûjours de la Tierce majeure à l'Octave (A); [c] dans un autre endroit pendant que cette Tierce majeure de la dominante monte, la Quinte de cette

a Terza parte, cap. 38. f. 282.] [b Cap. 5. f. 251.] [c F. 251.]

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

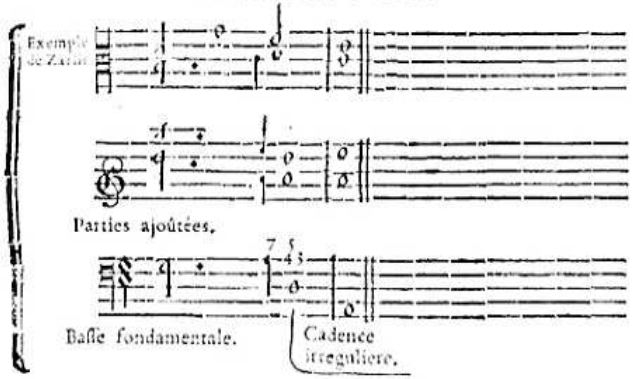


Ce n'eſt pas-là l'Harmonie que Zarlin ſous-entendoit en cet endroit; & il pretendoit apparemment que l'Accord parfait fût entendu ſur le ſecond temps de la Ronde qui fait Quinte avec la Baſſe fondamentale, parce que la Quarte qui frappe ſur le premier temps de cette même Ronde eſt plûtôt diſſonante que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

d Cap. 6. f. 254. quatorziéme & quinziéme Meſures.

luy ; mais comment faire entendre l'Accord parfait de la derniere Ronde qui termine la cadence après celuy de l'autre Ronde en queſtion ; ſi la Tierce mineure de celle-cy qui fait Septiéme contre la Baſſe fondamentale deſcend, quelle progreſſion tiendront la Quinte & l'Octave ? Un habile homme doit toûjours chiffrer ſa Baſſe, ſur tout lorſque ſes Exemples ne contiennent que deux parties, afin que l'on puiſſe en juger ſainement ; ſinon les conſequences que l'on en tire, peuvent ſouvent être fauſſes ; mais peut-être que Zarlin n'a point chiffré ſes Baſſes, crainte d'y faire remarquer des intervales 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 dernieres Nottes de la partie qu'il appelle *Grave* ; nos premieres 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 proceder 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 derniere Notte, & cette cadence ſeroit pour lors *irreguliere*.

EXEMPLE.



Demandez-nous à preſent laquelle des deux cadences Zarlin 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 celuy de *La*, ou de *Ré*, outre qu'il ne fait aucune mention de la cadence irreguliere ; & ſi elle ſe rencontre dans ſes Exemples, 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 differentes 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 indifferemment 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 ſuperieure, pendant que la Baſſe procede diatoniquement ; ainſi l'on trouve l'Harmonie renfermée dans les deux Accords propoſez, qui ſont le *Parfait*, & celuy de la *Septiéme* ; toutes nos regles étant fondées ſur la progreſſion naturelle à ces deux Accords.

CHAPITRE SIXIE'ME.

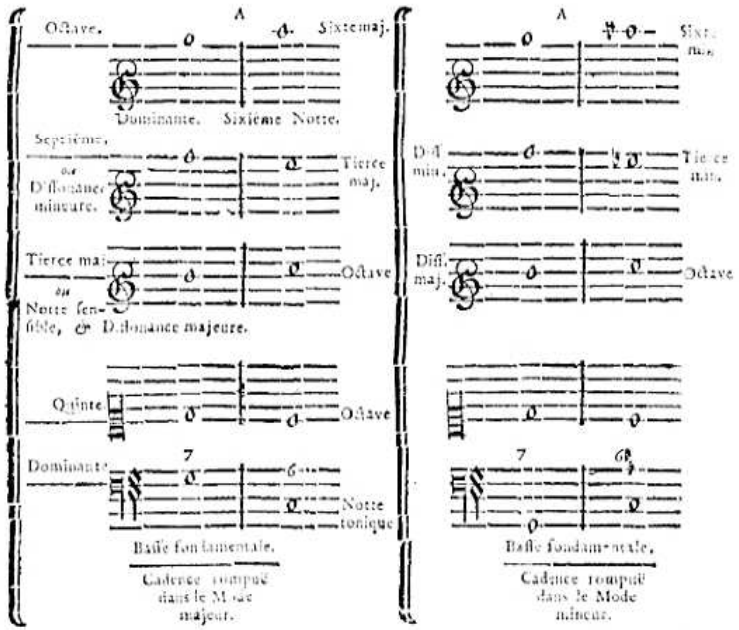
De la Cadence rompuë.

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 interromprons la concluſion ; auſſi eſt-ce de cette interruption cauſée par ce changement de progreſſion, que la *Cadence rompue* 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 ſa Quinte, & non pas dans ceux qui forment les diſſonances ; de ſorte que la Tierce majeure, l'objet de toutes les diſſonances majeures montera toûjours d'un ſemi-Ton, & la Septiéme, 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 ſeptiéme introduiſoit dans la Baſſe une progreſſion conforme à ſon intervale ; ainſi tout ſubſiſte encore, quoique cette derniere cadence ne puiſſe être admiſe que par licence, parce que, où l'accord n'y eſt plus fondamental, où 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, aprés avoir été ſuſpenduë pour quelque temps.

EXEMPLES.



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 deſſous de la Baſſe fondamentale ; l'on n'y trouvera plus qu'un accord de Septiéme, & 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 défectueuſe ; 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 SEPTIE'ME. *

De la Cadence irreguliere.

AU lieu que la *Cadence parfaite* ſe termine de la dominante à la Notte tonique ; celle-cy au contraire ſe termine de la Notte 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 précedentes 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 Notte d'une Cadence ; nous ne croyons pas qu'il faille icy la fuir plûtôt que de la chercher, lorſque nous n'avons que cette occaſion pour l'employer.

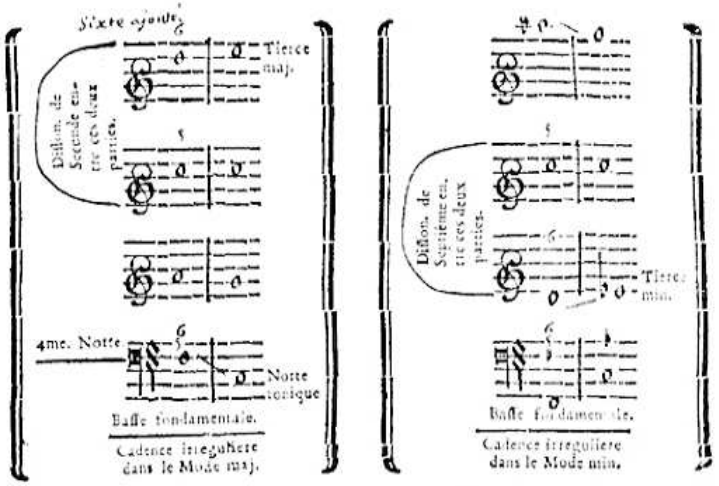
Cette diſſonance que nous ajoûterons icy, ne ſera point-elle contre le Son fondamental? ce ſera une Sixte qui eſt conſonante, mais qui formera diſſonance avec la Quinte de ce Son fondamental ; & s'il ſemble que nous nous contrediſions en cette occaſion, vû que nous avons avancé que la ſeptiéme étoit la ſource de toutes les diſſonances ; l'on verra neanmoins que l'Accord diſſonant formé de cette Sixte ajoûtée à l'Accord parfait, n'eſt autre que celuy de la grande Sixte renverſée de celuy de la Septiéme. *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 ſeptiéme, 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 Septiéme & 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 Septiéme s'y ſauve en deſcendant. Nous expliquons la raiſon de cette difference au Chap. XVIII.

Comme c'eſt le propre de la quatriéme Notte de porter un accord de grande Sixte, & que celuy de la Notte 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.

* ce chapitre est donné d'une autre maniere page 3 du supplement à la fin de l'ouvrage.

EXEMPLES.

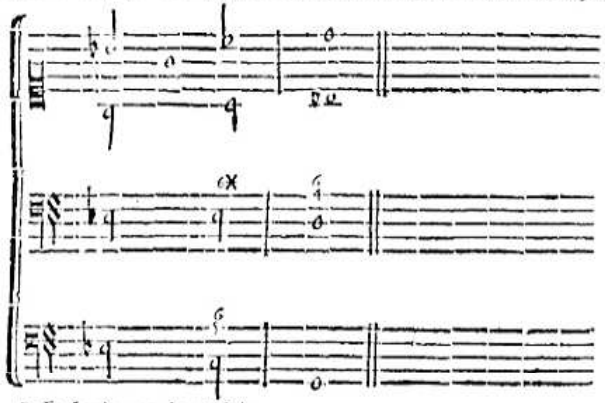


Pour que la Notte qui termine cette Cadence puiſſe paſſer pour Dominante, il n'y a qu'à luy donner toûjours la Tierce majeure ; la difference du Mode ne pouvant paroître pour lors que dans la Tierce de la Notte tonique, qui doit preceder en ce cas la Dominante.

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.

EXEMPLE

Du S^r. Maſſon, où l'on connoîtra par le moyen de la Baſſe fondamentale que nous y ajoûtons, que la Cadence *irreguliere y eſt renverſée.*



Baſſe fondamentale ajoûtée.

Au reſte, cette Sixte ajoûtée peut toûjours 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, plûtôt que de la rejetter, & nous ne pouvons que loüer 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 celuy de la Septiéme, 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 toûjours conforme à celle que nous luy avons donnée dans ces dernieres Cadences, ſur tout à l'égard des parties qui font diſſonance entr'elles; & ſi-tôt que l'on connoit l'origine d'un Accord diſſonant, il n'eſt pas difficile de ſçavoir celuy 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, comment 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 neceſſaire, puiſque les differentes progreſſions de toutes les Diſſonances y ſont renfermées.

CHAPITRE HUITIE'ME.

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 & ſa Quinte, ce qui eſt expliqué au troiſiéme Livre de ces differentes 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 differents, autant d'Exemples differens, & autant de regles differentes; celuy-cy dit que la Septiéme ſe ſauve par la Tierce, par la Quinte, par l'Octave, par la Sixte; celuy-là dit que la fauſſe-Quinte ſe ſauve par la Tierce, par la Quarte, par le Triton, par la Neuviéme, 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 Septiéme peut être diſtinguée en fauſſe-Quinte, en Seconde, en Neuviéme ou en Onziéme, & ſi elle peut ſe ſauver par des intervales differens, cela ne provient que de la differente progreſſion de la Baſſe, qui en paſſant ſur des Sons dérivez d'un Accord fondamental, donne une forme differente aux intervales, par rapport à la comparaiſon que l'on en fait avec ces Sons dérivez; mais les Accords ſont toûjours les mêmes, quoique diſpoſez differemment, & leur progreſſion ne change point; ſi l'intervale change en apparence, qu'on le rapporte à ſon

ſondement, il ſera toûjours le même; les Baſſes fondamentales que nous avons ſoin de mettre au deſſous de tous nos Exemples, en ſont une preuve certaine, ne s'agiſſant que de rendre les choſes ſenſibles, comme nous eſperons de le faire.

CHAPITRE NEUVIE'ME.

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

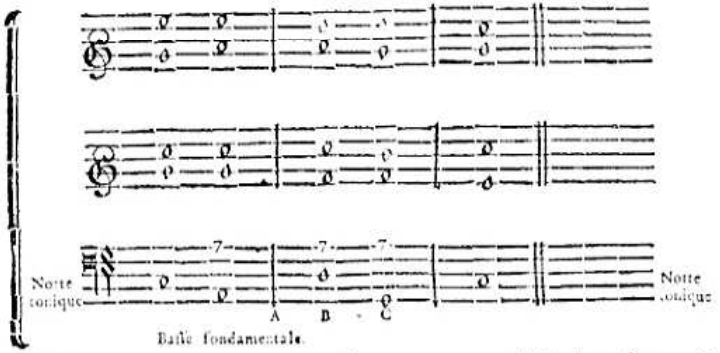
C'Eſt déja éviter les Cadences, que de ne les imiter qu'en partie; mais nous nous ſervons plus préciſément du terme d'*éviter*, dans les accords où il eſt permis d'alterer ceux dont ſe forment les Cadences. Cette maniere eſt infinie, quoiqu'on puiſſe la reduire à un principe tres-ſimple, ſelon l'explication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

L'accord conſonant peut être alteré par l'addition d'une Tierce, qui y introduit la diſſonance de la Septiéme; & 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, & celuy de *Dominante* qu'à celles qui portent l'accord de la Septiéme; que la Notte tonique ne peut paroître qu'aprés une Dominante dont la Tierce eſt majeure, & dont cette Tierce fait la fauſſe-Quinte avec ſa Septiéme, que ſi la Tierce de cette Dominante n'eſt point majeure, & que les intervales de la fauſſe-Quinte ou du Triton n'y ayent point lieu entre ſa Tierce & ſa Septiéme, 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 ſeptiéme un intervale de fauſſe-Quinte ou de Triton, & ſimplement *Dominantes*, celles où ces intervales ne paroîtront point; de ſorte que par la differente conſtruction de ces accords de Septiéme, l'on diſtinguera d'abord une Cadence de ſon imitation, & l'on ſçaura ſi la Notte qui ſuit eſt tonique, & par conſequent l'accord que chaque Notte 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 Septiéme; ſi la fauſſe-Quinte ou le Triton n'ont point lieu entre la Tierce & la Septiéme de cet accord, il eſt certain que le Son ſuivant ne ſera point Notte tonique, donc il faudra qu'il porte encore un accord de Septiéme, & ainſi conſecutivement juſqu'à ce que l'un de ces intervales s'y rencontre, entre la Tierce & la Septiéme, ou pour lors la Notte ſenſible déterminera que la Notte tonique doit ſuivre, en remarquant que ſi nous ſous-entendons un accord de Septiéme dans le premier Son d'un intervale de Quinte en deſcendant, cette progreſſion doit être également ſous-entenduë aprés un accord de Septiéme, 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 Septiéme & des intervales par où la Baſſe doit paſſer en pareil cas, n'eſt borné que par la Modulation.

EXEMPLE.



Les Nottes A, B, C. portent chacune un accord de Septiéme, où l'on trouve même progreſſion, d'A à B, de B à C, que de C à la Notte tonique, ainſi A, B, & B, C nous repreſentent une eſpece de Cadence parfaite, qui eſt évitée par la Tierce mineure qui ſe trouve dans leurs accords de Septiéme, & qui ſe fait ſentir à C, par la Tierce majeure, qui introduit un intervale de Triton, où ſe détermine la concluſion ſur la Notte tonique; l'on peut pouſſer plus loin cette maniere d'éviter la Cadence parfaite, en changeant pour lors de Ton, & rendant par conſequent Dominante, la Notte tonique, en y ajoûtant une Septiéme; ſi la Septiéme qu'on y ajoûtera

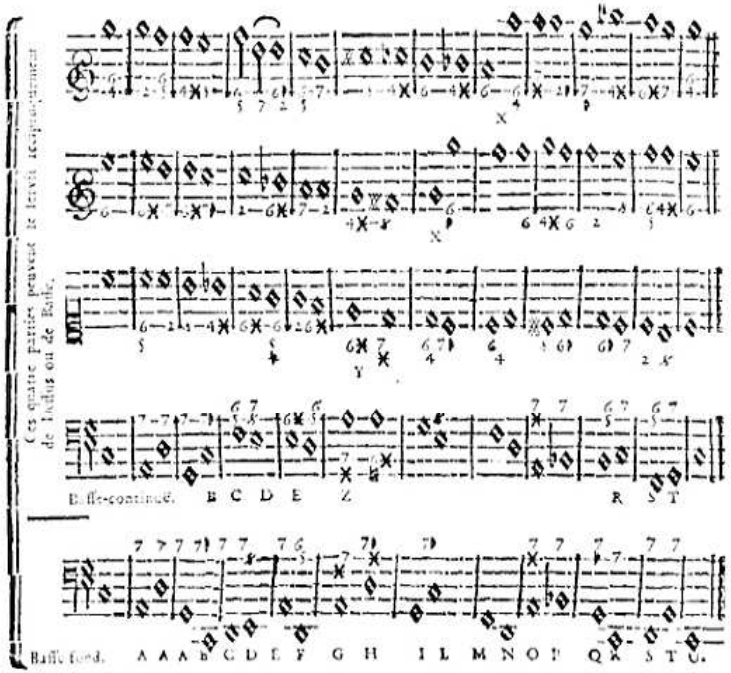
n'introduit point l'intervale de fauſſe-Quinte ou de Triton ; cette Notte tonique deviendra ſimplement Dominante, ſinon elle deviendra Dominante tonique, le tout étant libre lorſqu'on eſt guidé par une bonne modulation ; c'eſt en la rendant Dominante tonique que l'on introduit le genre chromatique dans l'Harmonie ; nous en parlerons au troiſiéme 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 ajoûtant une Sixte ou une Septiéme, 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 Notte en mineure, l'on ne peut rendre Dominante tonique la Notte 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 ajoûtant une Sixte au lieu de la Septiéme à toutes les ſecondes Nottes de ces Cadences, pourvû que la Quinte s'y trouve preparée par l'Octave, ou par la Tierce de la Notte précédente, parce que la Quinte repreſente pour lors le Son aigu de la diſſonance. L'accord qui reſulte de cette Sixte ajoûtée, étant celuy de la grande Sixte, qui eſt renverſée de celuy de la Septiéme, il peut en provenir une Cadence irreguliere, ou par renverſement, une imitation d'une Cadence parfaite ou rompuë, évitée.

EXEMPLE DU TOUT.



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 Septiéme de la Notte qui eſt à la Baſſe fondamentale.

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

B. C. R. S. Cadences parfaites évitées par une Sixte ajoûtée à la ſeconde Notte 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 Septiéme eſt ajoûtée à l'Accord parfait de la Notte D.

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

F. G. Cadence irreguliere évitée par une Septiéme ajoûtée à la Notte 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, plûtôt que ſur la Notte qui ſe trouve dans le même temps.

A. B, G. H, I. L. La Tierce majeure de la premiere Notte renduë enſuite mineure introduit une fauſſe-Quinte dans l'accord ſuivant, qui rend les Nottes B, H, L. Dominantes toniques, de Nottes 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 Notte E. par une Tierce mineure, & ſur la Notte F. par une Sixte ajoûtée; au lieu qu'il eſt plus naturel d'y ajoûter la Septiéme, 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 avions 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 toûjours 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 Nottes, 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 poſſéde 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.

CHAPITRE DIXIE'ME.

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

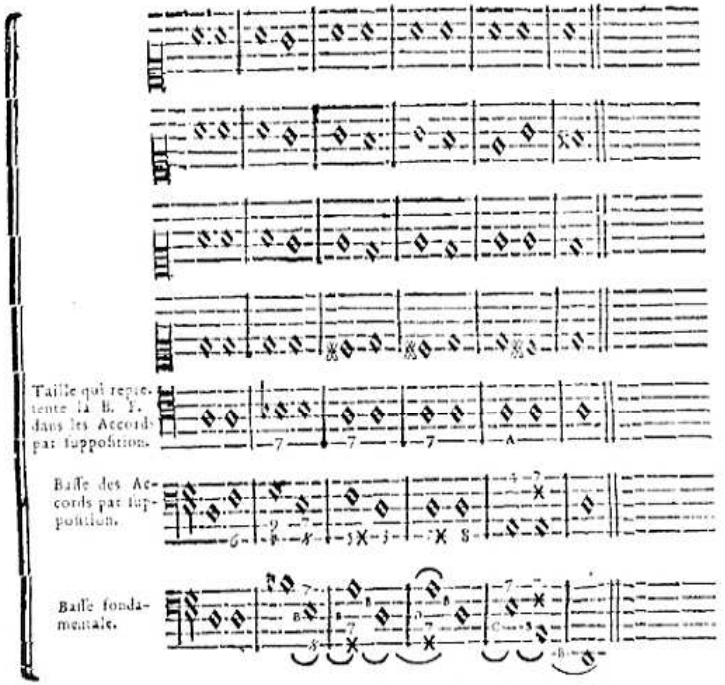
POur ſçavoir ce que c'eſt qu'*Accord par ſuppoſition*, il faut être perſuadé auparavant des bornes preſcrites aux Accords. Or il eſt certain, que ſi tous les Accords ſe forment de la Quinte & des Tierces; (comme nous l'avons remarqué au premier Livre, Chap. VII. & VIII.) ils doivent être par conſequent 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 excedent les termes de cette Octave, ne ſont que la replique de ceux qui ſont renfermez dans ſon étenduë; 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 toûjours, quoiqu'on y ajoûte une Tierce pour en former l'Accord & la Diſſonance de la Septiéme, 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 quatriéme Tierce ne ſe diſtingueroit plus de celuy qu'il auroit avec le Son compris dans l'étenduë de ſon Octave, dont cette derniere Tierce n'eſt que la replique ; ſi bien que la diviſion des Accords par Tierces, y ſeroit encore interrompuë, puiſqu'une Neuviéme ou une Onziéme nous repreſenteroient toûjours une Seconde ou une Quarte ; & ſuppoſé qu'on ne voulut avoir aucun égard à cette repreſentation, en ne conſiderant ces intervales que comme Neuviémes & Onziémes ; quel en ſeroit pour lors le principe, puiſqu'ils excedent les bornes de l'Octave qui eſt le principe, ou (ſelon Zarlin) la mere, la ſource & l'origine de tous les intervales.

Si l'on peut donc ajoûter un cinquiéme Son à l'Accord de la Septiéme, ce ne peut être qu'au deſſous & non au deſſus, ou pour lors ce Son ajoûté ſuppoſera le fondamental qui ſe trouvera immediatement au deſſus de luy ; de ſorte que nous ne chercherons point le principe dans l'Octave de ce Son ajoûté, 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 Septiéme qui s'y trouve toûjours depuis le Son fondamental ſuppoſé, pourra ſe renverſer de même qu'auparavant ; mais le Son ajoûté ne pourra jamais changer de lieu, il occupera toûjours 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 repreſenteront, & le Son ajoûté s'évanoüira, en ſe réünifſant avec eux ; de ſorte qu'il ne peut être regardé que comme ſurnumeraire, puiſque l'Harmonie fondamentale y ſubſiſte toûjours ſans luy, & que la progreſſion des Accords n'y eſt point alterée.

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

EXEMPLE.



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

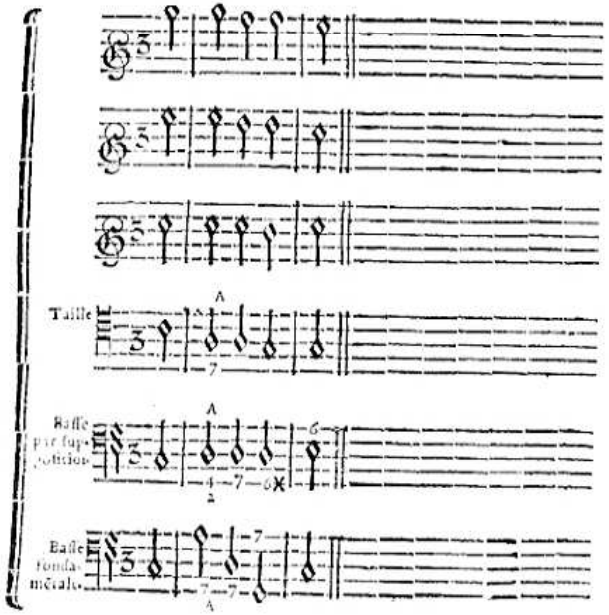
2°. Que les Sons de cette Baſſe ſe trouvent au deſſus de ceux de l'autre Baſſe dans les Accords par ſuppoſition, qui ſont chiffrez par un 9, un 5✕, un 7✕, & un 4; car ſi on les mettoit au deſſous, il faudroit abſolument retrancher des Accords les Sons de l'autre Baſſe, pour que l'Harmonie pût ſubſiſter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

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

4°. Et finalement, que l'Accord de la Onziéme, chiffré par un 4. étant extrémement dur dans ſa compoſition ordinaire, on en retranche preſque toûjours les Sons moyens, en conſervant ſeulement les deux principaux, qui ſont le Fondamental & ſa Septiéme, & quelquefois encore ſa Tierce mineure ou ſa Quinte, auſquels on ſubſtituë un nouveau Son qui ſe met une Quinte au deſſous du fondamental, & qui fait par conſequent la Onziéme, & non pas la Quarte avec la Septiéme 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 proprieté des Accords par ſuppoſition qui ne ſe renverſent point: Cependant on le remplit quelquefois de tous les Sons qui le compoſent.

EXEMPLE.



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

L'on peut confronter cet Accord avec celuy de l'autre Exemple, marqué auſſi par un (A), où nous ne nous ſommes point attachez à mettre dans la Taille le Son qui ſe trouve dans la Baſſe 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 Troiſiéme Livre, Chap. XXXII.

CHAPITRE ONZIE'ME.

De la Quarte & de la Onziéme.

IL eſt à propos de faire icy la difference de la *Quarte* à la *Onziéme*; ce dernier intervale qui n'a point encore été connu ſous ce nom, ayant toûjours 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 fût 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] Zarlin 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-prés 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'ajoûte point ces dernieres 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. [illegible] f. 291. 292. 293. & 294. Cap. 5. f. 277. & 278.
b Ragionam. ſecundo del. [illegible] f. 82. & 83.

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 ſouhaiter lorſqu'il ne l'entend point ; ce n'eſt donc qu'en ſous-entendant cette *baſe*, qui ſubſiſte toûjours dans le Son grave de la Quinte, que nous pouvons prouver que les Accords renverſez ſont agreables à l'oreille.

Il cite encore la Onziéme comme replique de la Quarte, & la Neuviéme comme replique de la Seconde ; en quoy il eſt certain que chaque intervale a ſa replique double, triple, quadruple, &c. comme nous l'avons déja dit pluſieurs fois ; mais il ne faut pas confondre ceux dont les proprietez ſont differentes. Si l'on a ſçû faire la difference de la Seconde à la Neuviéme, pourquoy ne pas faire celle de la Quarte à la Onziéme, qui eſt bien plus grande ? La Seconde & la Neuviéme ſont deux diſſonances, au lieu que la Quarte eſt conſonance, & la Onziéme diſſonance ; la Seconde provient du renverſement d'un Accord fondamental ; la Neuviéme 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 Onziéme au contraire ſe forme d'un Son ajoûté à l'accord de la Septiéme, 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 intervales, 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'intervale qui détermine toûjours un Accord premier dans ſon eſpece, lequel n'eſt compoſé que des Sons contenus dans l'étenduë de cet intervale, tels ſont les accords de Septiéme, de Neuviéme & de Onziéme, ces deux derniers noms étant ſous-entendus dans les accords de Quinte ſuperfluë & de Septiéme ſuperfluë ; Donc la Quarte qui ne peut ſe trouver que dans un accord renverſé, où elle repreſente la Quinte, eſt conſonante ; & la Onziéme qui détermine un accord premier dans ſon eſpece, dont les Sons qui le compoſent doivent être contenus dans l'étenduë de cette Onziéme, eſt pour lors diſſonante ; & ſi nous la chiffrons d'un 4, c'eſt pour ſuivre en cela l'uſage ordinaire.

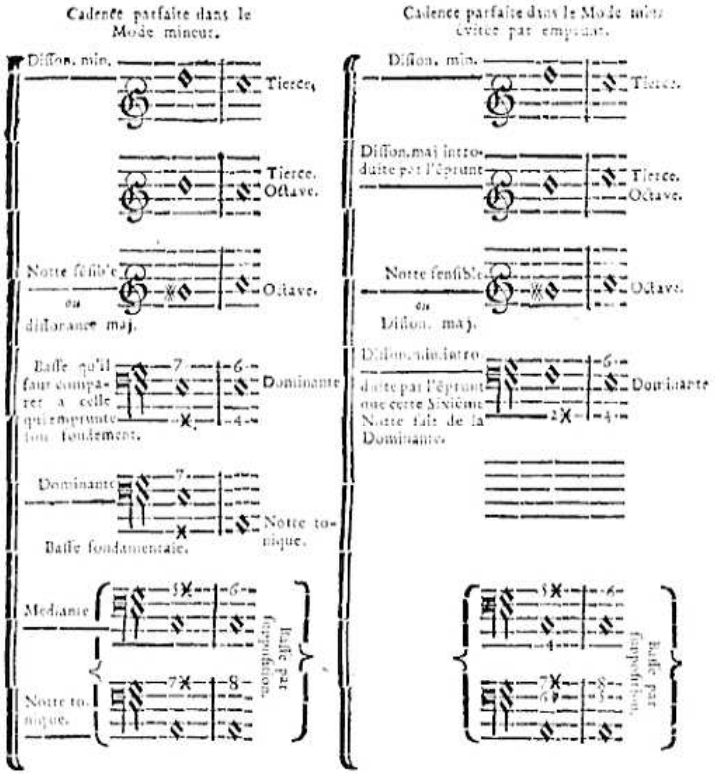
CHAPITRE DOUZIE'ME.

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

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

Voyez les Exemples cy-après.

EXEMPLES.



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

3°. Dans le renverſement que l'on peut faire de ces Accords, il faut remarquer que les Sons qui occuperont le grave ſeront toûjours 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 difference ne conſiſtant que dans l'emprunt de la dominante par la ſixiéme Notte; 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.

CHAPITRE TREIZIE'ME.

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

NOus avons déja 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 proprietez, 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 toûjours précédée d'une Conſonance, qui forme elle-même cette Diſſonance ſans changer de lieu, demeurant toûjours ſur le même degré où elle avoit été entenduë 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* & *preparer*. Dans la progreſſion la plus parfaite de la Baſſe, qui eſt celle de Quinte en deſcendant, la Tierce prepare & ſauve la Diſſonance, qui (comme l'on ſçait) eſt la Septiéme ſelon l'Harmonie fondamentale, & dans les progreſſions de Tierce & de Septiéme en deſcendant, la Quinte & l'Octave preparent & 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 premieres, c'eſt-à-dire, en faiſant monter la Baſſe par les mêmes intervales que nous venons de la faire deſcendre, la Septiéme ne peut être preparée; donc la

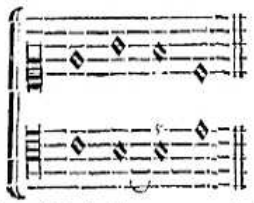
Regle de preparer les diſſonances ne doit point être generale, ſi la Septiéme peut être entendue dans ces dernieres progreſſions, ſans offenſer l'oreille.

Pour ce qui eſt de la Diſſonance majeure, bien qu'elle ait toûjours lieu avec la mineure, on ne doit pas neanmoins 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 preparée, pendant que la premiere n'exige jamais cette précaution. Zarlin ne connoit 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 Septiéme; de même que cette Septiéme eſt auſſi l'origine de toutes les diſſonances mineures; ce défaut d'attention ayant empeſché ces derniers Auteurs d'innover ſur les regles de Zarlin, puiſqu'ils conviennent toûjours que toute diſſonance doit être *preparée* ſans diſtinction, pendant que par l'experience 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 Zarlin. *Si la Baſſe ſyncope (ce qui cependant étoit défendu autrefois, & qu'on pratique aujourd'huy ſans ſcrupule)* (A) *pour lors on ſauve naturellement la Septiéme, de l'Octave, quelquefois de la Cinquiéme ou de la Sixiéme, &c.*

Remarquez que ce qui étoit défendu autrefois ne l'étoit pas du moins du temps de Zarlin,* & que cet Auteur ajoûte 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 Septiéme, c'eſt la même choſe.

EXEMPLE.

Terza Parte Cap. 30. f. 188, & 110.

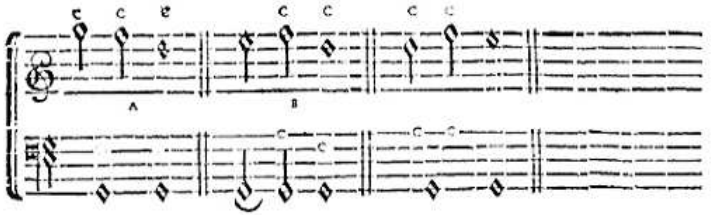


La Quinte peut être ſuivie d'une autre Quinte, pourvû qu'elle ſoit, ou diminuée ou ſuperfluë.

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

(A) De Broſſard, Dictionaire de Muſique p. 110.
(B) Maſſon, Traité de Comp. p. 77.

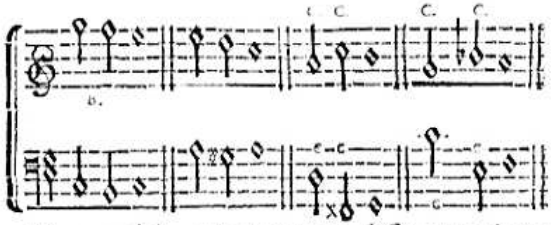
EXEMPLE.



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

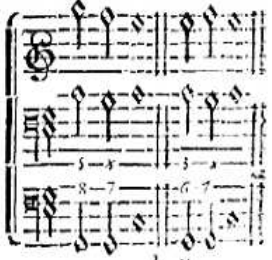
EXEMPLE.

L'on trouve dans Zarlin, une ſuite d'accords pareils à celle de B, Terza Parte, Cap. 41. fol. 292. entre le *Canto* & le *Tenore* du troiſiéme Exemple.



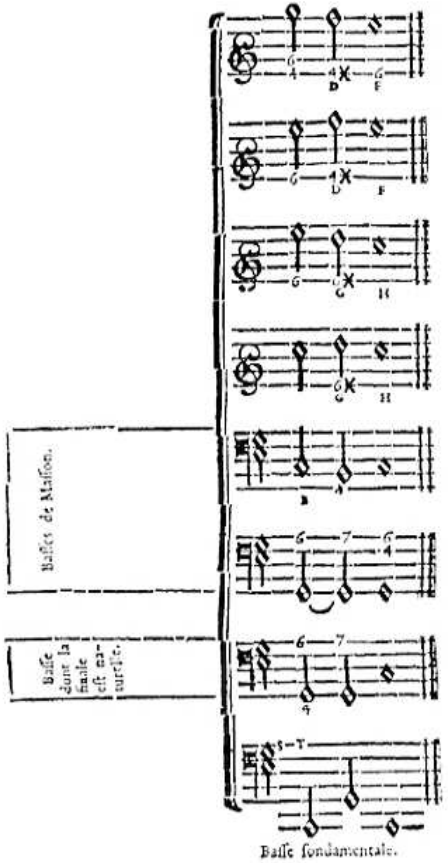
Remarquez, s'il vous plaît, que toutes ces differentes Notes marquées d'un C, ſont contenues dans un même accord, étant inutile de donner des Exemples de la liberté que l'on a de paſſer ſur tous les Sons d'un accord, lorſqu'il ne s'agit pas de cela; puiſque Maſſon prétend parler icy de deux accords differents.

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



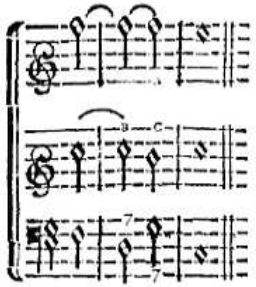
De ſorte que par cette réünion, nous allons voir que ces differentes progreſſions ne proviennent que d'un même principe.

EXEMPLE.



Toutes ces parties ſont enſemble un bon effet, excepté celles qui forment entr'elles deux Octaves conſecutives, comme D. F, & G. H: ne les ayant miſes que pour faire voir par les differentes 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 procéde de la Notte tonique à ſa dominante, & de celle-cy à la premiere: Au reſte nous n'avons pas épuiſé tous les Chants qui pourroient étre tirez de cette ſuite d'Harmonie; mais on y verra toûjours que ſi l'on peut ne point preparer la Diſſonance, ſoit dans la Septiéme, 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 intervales ont rapport enſemble par le moyen de l'Octave) & de cette maniere la Diſſonance mineure, ny la majeure ne ſont point preparées; mais que l'on prepare la Diſſonance mineure dans toutes les regles, on n'y trouvera jamais la majeure preparée.

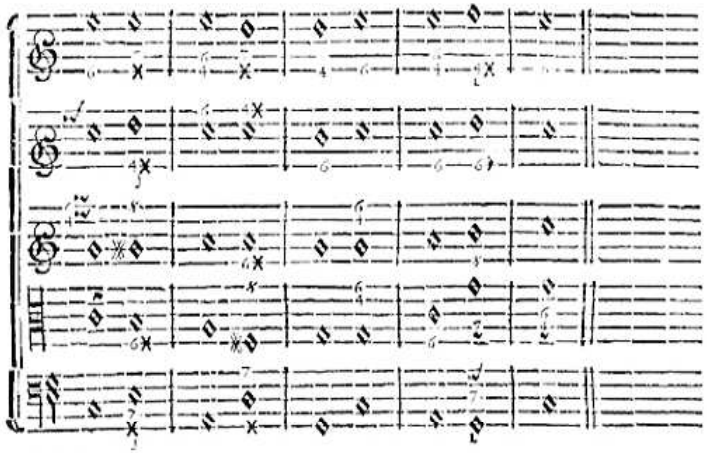
EXEMPLE.



A. & B; Diſſonances mineures preparées; C, Diſſonance majeure qui ne peut être preparée.

Tel qui penſe que la Diſſonance doit être preparée, 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 preparées par les Conſonances qui accompagnent ces Diſſonances mêmes; & il vaut mieux dire que cela ne doit s'obſerver qu'à l'égard de la premiere Diſſonance, comme à B. ſi l'on fait monter la Baſſe de Tierce ou de Septiéme, de même que nous l'avons faite monter de Quinte; l'on trouvera que la Diſſonance ne pourra pas non plus y être preparée.

EXEMPLE.



Baſſe fondamentale.

La Septiéme non preparée à J. lorſque la Baſſe fondamentale monte de Tierce, & à L. lorſqu'elle monte de Septiéme, ou deſcend diatoniquement, pouvant tirer de ces progreſſions celles des autres Diſſonances qui ſe rencontrent dans chaque Partie, en les faiſant ſervir de Baſſe, chacune à leur tour.

Les Guidons marquent les differentes progreſſions que l'on peut donner aux Parties, en y conformant pour lors celles des autres Parties, ſelon l'ordre Harmonique qu'elles tiennent dans l'Exemple.

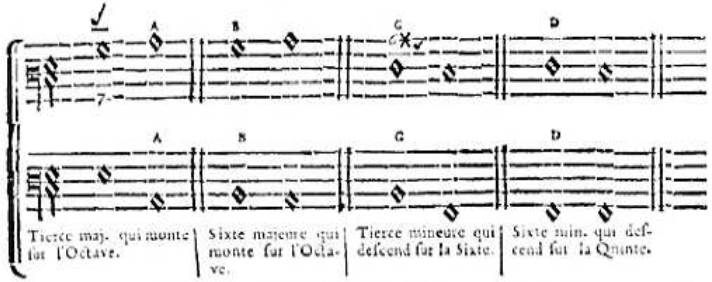
CHAPITRE QUATORZIE'ME.

Remarques ſur la progreſſion des Tierces & des Sixtes.

LEs Tierces participent de la Conſonance & de la Diſſonance, en ce qu'elles ſont conſonantes d'elles-mêmes, & en ce que les Diſſonances en proviennent, puiſque le Ton majeur & le mineur ſe forment de la diviſion de la Tierce majeure, & que la Septiéme ſe forme de l'addition d'une Tierce mineure à l'un des deux accords

parfaits ; le renverſement de la Septiéme produiſant le Ton, de même que celuy du Ton produit la Septiéme, 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 immediatement après ; ces dernieres 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 reſervée 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 proprieté naturelle ; progreſſion qui leur eſt déterminée, (comme Zarlin 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 déja que la majeure doit ſuivre la proprieté de la Tierce majeure, de même que la mineure doit ſuivre celle de la Tierce mineure.

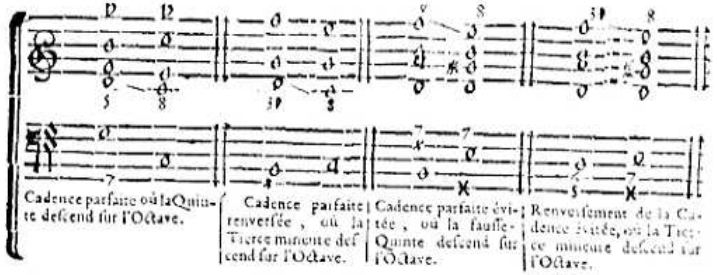
EXEMPLE.



A. Nous repreſente une cadence parfaite, qui ſe trouve renverſée à B ; & C. Nous repreſente une cadence irreguliere, qui ſe trouve renverſée à D ; nos regles pouvant s'épuiſer toûjours (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 Septiéme & la Sixte majeure peuvent avoir lieu dans le premier accord de chacune de ces Cadences, l'on verra que les Tierces qui en ſont partie deviennent diſſonantes par rapport à ces nouveaux Sons ajoûtez, formant enſemble l'intervale

vale de la fauſſe-Quinte ou du Triton, dans leſquels intervales 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 conſequent une progreſſion déterminée : Auſſi nous voyons que la Septiéme qui provient d'une Tierce mineure ajoûtée à l'accord parfait, deſcend d'un ſemi-Ton, & que la Sixte majeure ajoûtée 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 plûpart des Auteurs les ont mal appliquées. Par exemple, Zarlin, * & 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.

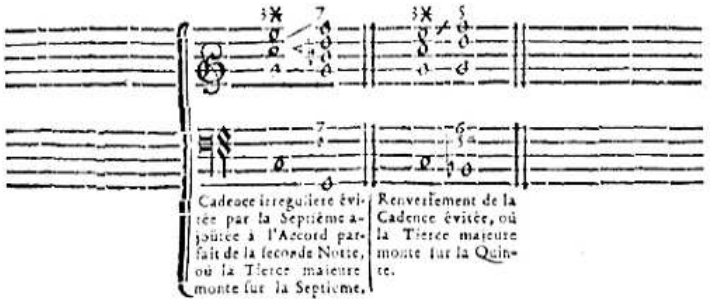
EXEMPLE.



L'erreur de l'application de Zarlin 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 toûjours que d'une Harmonie renverſée, où cette Tierce peut monter ſur la Septiéme ; encore cette progreſſion n'eſt-elle point tirée de l'Harmonie la plus naturelle.

* Terza Parte Cap. 10. fol. 181.

EXEMPLE.



L'on pourroit bien donner simplement l'Accord parfait ou celuy de la Septiéme à la Notte, 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.

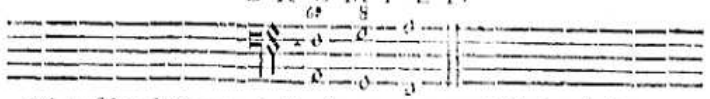
EXEMPLE.

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

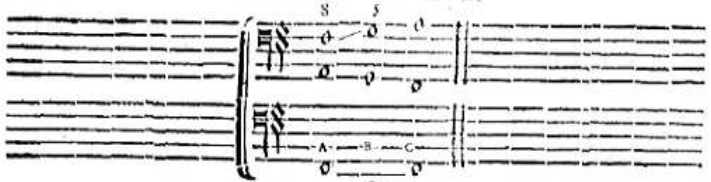
subsistent toûjours dans les accords qui en dérivent; de sorte que l'intervale déterminé par la regle, n'est tel qu'à l'égard de l'accord sur lequel elle est fondée, & non pas à l'égard de celuy qui en dérive; ainsi la Tierce, la Quinte ou l'Octave pouvant devenir Sixte, Quarte, &c. dans un accord renversé, l'on ne doit plus regarder cette Sixte ny cette Quarte comme telles, mais comme representant les intervales premiers sur lesquels la regle a été établie. Aussi dès que la regle 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 consequent les intervales renversez doivent y suivre toûjours la progression déterminée à ceux qu'ils representent, & que nous avons proposez 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.

EXEMPLE.



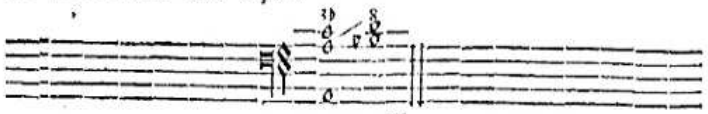
Mais selon l'Harmonie fondamentale, ce n'est plus la Sixte, & c'est l'Octave qui monte sur la Quinte.

EXEMPLE.



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.

EXEMPLE.

Baſſe fondamentale d'une Cadence parfaite.

Il ne faut pas moins ſe regler ſur la Modulation, que ſur le lieu fixe que doit occuper un Interval déterminé par la regle, 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 regle eſt établie, s'entendra en effet dans chaque Notte 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 Notte 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'alleguer.

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, pourvû que celle de l'autre Tierce & de l'autre Sixte ſoit conforme à la regle:

EXEMPLE.

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 Septiéme 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 ſurnumeraire, 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 répreſentent 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 ſont une partie de la beauté de la Muſique.

CHAPITRE QUINZIE'ME.

Des occaſions où la Septiéme doit être retranchée de l'Accord de la Neuviéme.

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

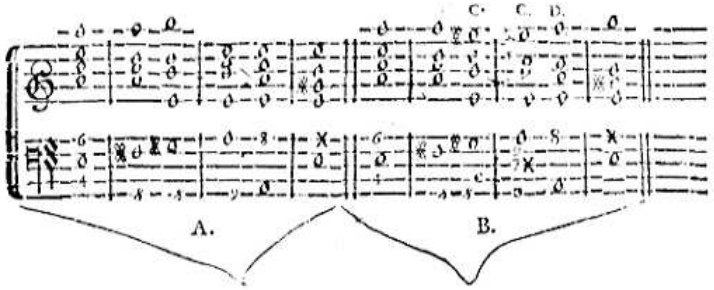
La Neuviéme ne peut ſe faire ſur une Notte tonique, ſans que celle-cy n'ait été précedée de ſa Notte ſenſible, ſoit dans la Baſſe, ſoit dans les Accords: Si cette Notte ſenſible ſe trouve dans la Baſſe, l'on ſcait qu'elle ne peut ſouffrir ſa replique, puiſque ſa progreſſion eſt limitée; ſinon, cette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

teroit qu'après la Baſſe ; car la Diſſonance qui eſt une fois entenduë, 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 Septiéme, au lieu que la Notte ſenſible doit monter, pour lors la Notte tonique prétenduë 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 Notte qui porteroit une pareille Septiéme, formeroit avec celle-cy un intervale 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 intervale de Quarte diminuée, qui doit être abſolument exclu de l'Harmonie ; parce que tout intervale par ſuppoſition, comme eſt celuy de la Quinte ſuperfluë, ne peut ſe renverſer, d'autant qu'il a lieu dans un Accord qui excede l'étenduë de l'Octave, & dont le Son grave ne peut changer de lieu.

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

Si l'on peut donc faire entendre un Accord de Neuviéme audeſſus d'une Notte tonique, il faut toûjours éviter d'y joindre la Septiéme, qui ne peut être que ſuperfluë en ce cas, & qui par conſequent ne s'accorderoit pas avec le reſte.

EXEMPLE.



L'Exemple A. eſt bon, & celuy de B. ne vaut rien à l'endroit où la Notte 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 ajoûtant pour lors un x à la Notte F. remarquez que le Ton changeroit, & que la Notte tonique prétendue deviendroit pour lors Quatriéme Notte, comme cela ſe prouve par l'experience ; ainſi ſa Notte ſenſible ne ſeroit plus telle, & deviendroit une Septiéme ordinaire, qui deſcendroit pour lors, au lieu qu'elle monte à D. comme Septiéme ſuperfluë.

CHAPITRE SEIZIE'ME.

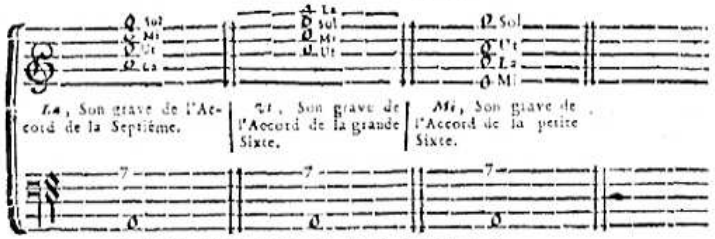
Des Conſonances Diſſonantes, où il eſt parlé de la Quarte, & de la fauſſe idée qu'on y a attachée par des Regles hors d'œuvres.

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 Septiéme, compoſé de l'union de deux Quintes, & de trois Tierces, l'on trouvera que les deux Sons extrémes ſeront Diſſonans entr'eux, puiſqu'ils

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

C'eſt ici où la plûpart des Muſiciens ſe trompent, en ce qu'ils n'examinent ſouvent que les intervales qui ſe trouvent entre la Baſſe & les autres Sons d'un Accord, ſans avoir égard aux differens Intervales 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 celuy de la grande Sixte, c'eſt la Quinte, puiſque cette Tierce, & cette Quinte, ſont en effet la Septiéme du Son fondamental de l'Accord de la Septiéme, dont ces deux derniers dérivent.

EXEMPLE.



SON FONDAMENTAL.

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

Accord de grande Sixte, le Son qui fait la Diſſonance propoſée, ſera toûjours préparé, & ſauvé ; de même que la Septiéme 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 ajoûtée au premier Accord parfait d'une Cadence irreguliere, où pour lors nous ne devons avoir que l'Accord parfait pour objet, & non pas celuy de la Septiéme, qui n'a point lieu dans cette Cadence ; de ſorte que la Diſſonance eſt formée, en ce cas, de la Sixte ajoûtée : 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 ſoûmettre à des Regles, que l'on peut appeller fauſſes; en ce que d'un coté il y eſt dit ſans diſtinction, que la Quarte eſt une Diſſonance ; & de l'autre, que l'on peut faire ſyncoper la Baſſe ſous cette Quarte, toûjours 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 reçûës, 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 proprietez 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.

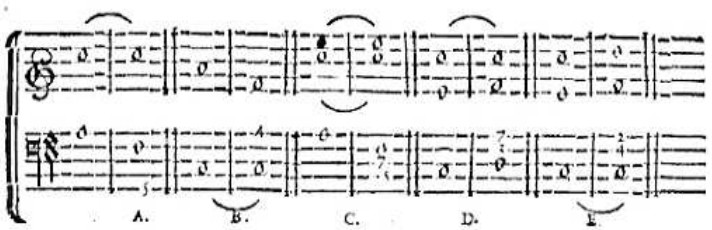
Le même principe qui engendre les Conſonances, engendre également les Diſſonances ; c'eſt à ce Son premier, & fondamental que tout ſe rapporte ; c'eſt de ſa diviſion que s'engendrent tous les

Intervales, qui ne ſont tels, que par rapport à ce premier Son. Les Intervales de Tierce, de Quinte, & de Septiéme 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 Septiéme 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 Septiéme, ou de celui de la ſeconde qui en eſt renverſé; les Intervales de Neuviéme, & de Onziéme, dite Quarte, ne pouvant détruire cette propoſition, puiſqu'en retranchant le Son ſurnumeraire des Accords où ces Intervales ont lieu, il n'y reſte plus pour toute Diſſonance, que celuy de la Septiéme, 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 Septiéme, ne peuvent ſervir icy de principe à la Diſſonance; puiſque ces Intervales comparez à la Septiéme, ne forment point de nouvelles Diſſonances mineures, & forment au contraire les mêmes Intervales, c'eſt-à-dire, la Tierce, & la Quinte avec cette Septiéme; obſervation qui nous ſervira dans la ſuite.

Nous conclurons 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 conſequent, la Diſſonance ne peut reſider que dans le Son qui luy eſt comparé: verité d'autant plus évidente, que la regle de *Préparer* la Diſſonance en la faiſant *Syncoper*; & de la *Sauver* en la faiſant deſcendre enſuite, ne regarde que le Son aigu de la Septiéme, & non pas le Son grave qui en eſt le principe; où l'on s'apperçoit en même temps que lorſque cette Septiéme eſt renverſée dans un Accord de Seconde, & que le principe occupe pour lors l'aigu, pendant que le Son qui regarde la Regle, occupe le grave; c'eſt ce Son grave qui doit *Syncoper*, & deſcendre enſuite; preuve que cette Regle 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 regle 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 Septiéme, cela provient de la progreſſion naturelle aux Conſonances, & non pas de la Regle établie pour les Diſſonances; 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 Diſſonances 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 Septiéme, & non pas dans les autres Sons qui accompagnent cette Seconde; de même que le principe de la Septiéme réſide 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 conſequent 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 Diſſonance; ſinon, il s'y trouveroit autant de principes, que de Sons à l'égard deſquels on prétendroit que la Diſſonance 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 Septiéme ne ſera plus l'objet de toutes les Diſſonances, & ſon principe y ſera pour lors confondu.

EXEMPLE.



Si la Quinte ſyncope à (A,) cela provient de la ſuite naturelle des Conſonances, & de la fantaiſie du Compoſiteur de faire entendre la Quinte plûtôt 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 toûjours pour les raiſons que nous venons d'alleguer : mais ſi la Septiéme ſyncope en méme temps, c'eſt parce qu'on y eſt forcé par la regle qui l'ordonne : Si la Septiéme 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 Septiéme 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 méme que la Septiéme ſyncope à (D.) par rapport à ſon principe qui eſt dans la Baſſe, de méme 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 méme que la Septiéme n'a point ſyncopé à (C.) par rapport à la Quinte, ni à (D.) par rapport à la Tierce.

Pour juger ſainement de cecy, il n'y a qu'à remarquer que toute Diſſonance mineure ne peut étre formée que d'un Intervale de Septiéme, ou de Seconde par renverſement ; ce qui eſt infaillible dans les Accords complets ; car ce qui ne ſe rencontrera pas entre une partie & la Baſſe, ſe trouvera pour lors entre deux parties ſuperieures ; en ſe ſouvenant que la Regle ne regarde uniquement que le Son aigu de la Septiéme, 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 Septiéme eſt l'origine de toutes les diſſonances, pareilſement l'Accord de la Septiéme 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 Septiéme, & le tout eſt renfermé dans les bornes de l'Octave.

Comme l'Accord de la Septiéme n'eſt formé que d'une Septiéme ajoûtée à l'Accord parfait ; par conſequent cet Accord parfait doit toûjours ſubſiſter dans celuy de la Septiéme : 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 Septiéme 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 toûjours la Septiéme en queſtion, ne change point pour cela : Ainſi cette nouvelle diſſonance majeure ne doit point nous arreter icy, puiſque les Accords étant complets, on y trouvera toûjours l'Intervale de Septiéme, ou de Seconde, dont on ſçait à préſent le Son qui doit ſe ſoumettre à la regle : Car la Tierce, qui ne peut etre ſeparée de l'Accord parfait, n'empéche point à la diſſonance de ſuivre ſon cours naturelle ; & bien que cette Tierce étant majeure puiſſe former une nouvelle diſſonance avec la Septiéme, elle n'en eſt point abſolument le principe, qui réſide, ſur tout, dans le Son grave & fondamental de cette Tierce, & de cette Septiéme.

Pour ſe convaincre de l'origine de tous les Accords diſſonans dans celuy de la Septiéme, 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 mémes 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 celuy de la Septiéme, 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 Septiéme, 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 joüir ſans difficulté des mémes privileges : Car ſi chacun de ces Accords renverſez ne peut étre formé que de la liberté que l'on a de prendre pour Baſſe l'un des Sons de cet Accord de Septiéme ; nous ne voyons pas pourquoy l'on peut prendre pour Baſſe la Tierce, ou la Septiéme du Son grave de cet Accord de Septiéme, 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 méme Accord de Septiéme, pour en former celuy de la petite Sixte majeure, ou mineure, ayant confondu icy celuy de la grande Sixte avec celuy 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

difference 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 Septiéme, ou de Seconde, elle y eſt formée du Son aigu de la Septiéme, ou du grave de la Seconde, & elle y ſuit toûjours la progreſſion qui luy eſt fixée par la regle.

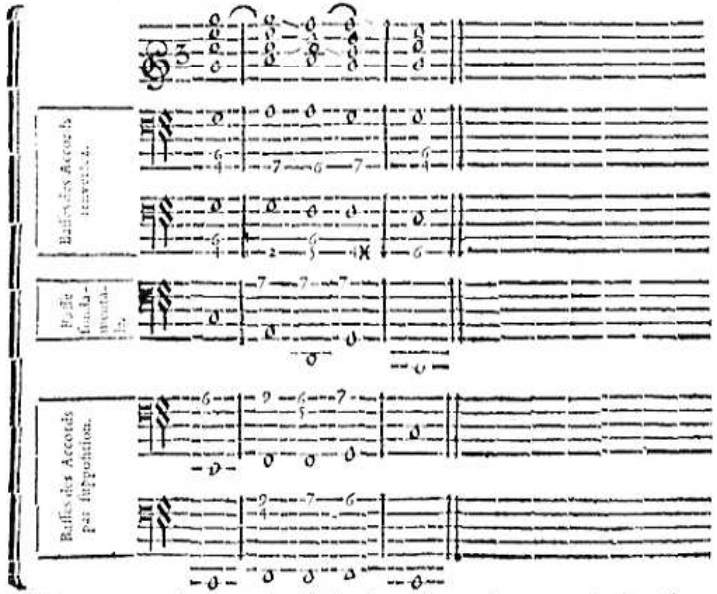
Seroit-ce, parce que Zarlin, ou quelques autres Auteurs, n'ont point fait mention de ces Accords de petite & de grande Sixte, ou parce que la Quarte ſe rencontre dans l'Accord de la petite Sixte, que l'on n'auroit point voulu recevoir ces Accords ? Cependant Zarlin n'a point parlé de l'Accord de la Septiéme, où la Tierce majeure forme une nouvelle diſſonance avec cette Septiéme, 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 Septiéme ; 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 Septieme, ou dans le grave de la Seconde, cette Quarte jointe à la Tierce y forme l'un ou l'autre de ces deux Intervales, ſelon leur differente 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 toûjours cette diſſonance, & que dans l'accord de la Onziéme, 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 preſent de la Quarte.

Remarquons en paſſant que tous ces Accords peuvent ſe reduire en celuy de la Septieme dans une diviſion par Tierces, excepté celuy de la Onziéme, d'où nous ſommes obligez de donner ce nom à ce dernier intervale, parce que la reduction par Tierces ne peut s'y faire qu'en retranchant le Son de la Baſſe, avec lequel pour lors le Son aigu forme une Onziéme, & non pas une Quarte, lors que l'accord eſt arrangé ſelon ſa 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 Accords de Neuviéme & de Onziéme, 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 celuy de la Septiéme, & que par conſequent la ſeconde ne ſoit renverſée de la Septiéme, 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 proprietez dans ſon accord fondamental, & nous ſçaurons pour lors à quoy nous en tenir, en ne conſiderant point les intervales dans eux-mêmes, mais dans ceux qu'ils repreſentent, & qui ne conſiſtent que dans la Tierce, la Quinte & la Septiéme, dont les Accords fondamentaux qui ſont le parfait, & celuy de la ſeptiéme ſont compoſez, & dont la progreſſion n'eſt déterminée que par celle du Son grave de l'un de ces deux Accords.

EXEMPLE.

Ces Accords ſervent pour chaque Baſſe.



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

qui regnent dans la Baſſe fondamentale forment tous les autres ; que la diſſonance eſt par tout la même ; qu'elle ſuit toûjours la même progreſſion ; que les Accords contiennent par tout une même quantité de Sons renfermez dans l'étenduë de l'Octave, à l'exception des Sons ſurnumeraires des Baſſes qui portent des Accords par ſuppoſition, où la Neuviéme ſe trouve d'un côté, & la Onziéme de l'autre ; & que la *Modulation* n'eſt aucunement alterée, 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 neceſſaire pour éviter les deux Octaves conſecutives.

Les Notes liées par un demi cercle ⌒ ⌣ marquent les diſſonances préparées par la Syncope ; & la petite ligne ⟍ 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 celuy de la grande Sixte, & la Baſſe dans l'Accord de la Seconde forment toûjours la diſſonance repreſentée par la Septiéme de la Baſſe fondamentale ; la même Septiéme formant également cette diſſonance dans les Accords par ſuppoſition en retranchant le Son ſurnumeraire de leurs Baſſes.

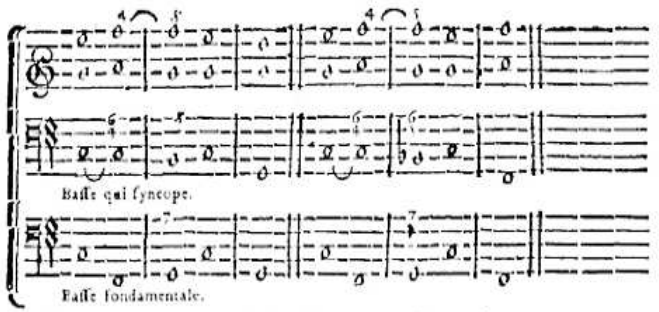
ARTICLE TROISIE'ME.

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 toûjours la fauſſe-Quinte, ou la Quinte diſſonante dans un Accord de grande Sixte.

EXEMPLE.

EXEMPLE.



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 immediatement auparavant, laquelle aura ſyncopé ſelon la regle. Lorſque nous diſons que toute Diſſonance doit être preparée par une conſonance, cela ne doit s'entendre qu'autant que la Diſſonance peut être preparée.

ARTICLE QUATRIE'ME.

Du défaut des Auteurs dans l'établiſſement des Regles de l'Harmonie: Des differents principes de ces regles, & des erreurs qu'elles ſément.

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 preferées 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-

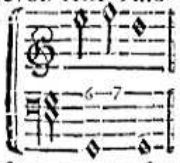
ſonances, tout y a été confondu, la Seconde, la Septiéme, la Neuviéme; & ſi l'on dit qu'elles doivent être toûjours preparées, l'on donne des regles du contraire; ſi l'on dit qu'elles doivent être preparées & ſauvées d'une conſonance, l'on ſe contredit ailleurs; l'on ne dit pas pourquoy les unes veulent monter, & les autres deſcendre; l'on nous en cache le principe, & chacun ſelon ſa portée nous en dit ce que l'experience luy apprend. Or bien que l'experience 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 depend de l'œil eſt moins ſuſceptible d'illuſion, que ce qui depend de l'oreille, tel approuvera un Accord, qui déplait à un autre; d'où vient cette contrarieté de ſentimens parmi les Muſiciens, chacun s'obſtine à ſoûtenir ce que ſon imagination, ou ce que ſon peu d'experience luy fournit, & l'autorité entr'eux l'emporte preſque toûjours ſur la raiſon & ſur l'experience; mais ſurquoy eſt fondée cette autorité; quel eſt celuy qui a appuyé ſes raiſons ſur un principe ſolide, & qui pourra nous répondre de la parfaite juſteſſe des organes de celuy qui oſera ſe vanter d'avoir une experience conſommée? L'on voit que tout au contraire, la raiſon ny l'experience 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 intervale 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 proprietez d'un intervale, 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'experience ſont d'un foible ſecours; la raiſon n'a plus de force, dès qu'on s'éloigne du principe, & l'experience ne peut que nous tromper dans cette conjoncture: Si nous examinons un intervale en particulier, nous ne pourrons jamais en définir les proprietez, ſi nous n'examinons en même temps tous les differents Accords où il peut avoir lieu; icy l'un des Sons de cet intervale 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 preparée 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 preparée en ſyncopant, ou la Baſſe qui ſyncope forme elle-meme 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 indifferemment, 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 ſeparée, lorſque la Septiéme ajoûtée à cet Accord parfait ſyncope; il ſe trouve pour lors que cette Septiéme 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 & ſuperfluës, ſi elle ſe trouve dans un Accord renverſé, où la Diſſonance mineure qui eſt cette Septiéme, occupe le grave; cette Diſſonance mineure ſyncopera toûjours, ſi elle doit être preparée, & 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 ſurnumeraire ajoûté à la Baſſe étant bien plus diſſonant que les autres, doit ſyncoper lorſque la Diſſonance majeure qui forme pour lors une Septiéme ſuperfluë, 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 Dictionaire, que la Septiéme où la Baſſe ſyncope eſt ſuperfluë, puiſqu'il n'y a que cette Septiéme 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 preparée 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 faic

* 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 Zarlin.

Terza parte, cap. 30. fol. 210.

Voilà les differens principes de la Regle qui permet de faire ſyncoper 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 ſyncoper, 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 ſyncoper 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 ſyncoper la Baſſe, en ce cas eſt hors d'œuvre, vû que cela eſt libre; cependant ce n'eſt que ſur ces differentes proprietez que l'experience a fait entrevoir, que cette Regle a été établie; mais pour ne vouloir point toucher à la regle de faire ſyncoper toute Diſſonance, on l'a détruit preſqu'entierement par celle de faire ſyncoper la Baſſe ſous la Quarte, ſous la Septiéme, &c. puiſque ſelon la premiere regle, la Baſſe eſt diſſonante lorſqu'elle ſyncope, & par conſequent la Quarte & la Septiéme ne le ſont plus; on n'en convient pas, & cependant on le laiſſe à entendre: Qu'étoit-il donc neceſſaire, 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 Septiéme ſuperflue, c'eſt

en ſe ſoûmettant toûjours 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 Septiéme 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 applaniſſons 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 tienne 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-SEPTIE'ME.

De la Licence.

ARTICLE PREMIER.

De l'Origine de la Licence.

C'Eſt toûjours du même principe que nous devons tirer nos conſequences, c'eſt-à-dire, de la progreſſion de la Baſſe fondamentale dont on eſt déja 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 intervale dont ſe forme la diſſonance; cette diſſonance tire ſon principe de l'Accord parfait, auquel elle a été ajoûtée, & ne peut ſubſiſter ſans luy; pareillement l'Accord parfait tire ſon principe du Son qui en eſt le plus grave, & qui ſert par conſequent 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 procede toûjours 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 intervale 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 Septiéme ou monte de Seconde, on commence à s'y appercevoir de la *Licence*, quoique la Diſſonance puiſſe y être *preparée* & *ſauvée* d'une conſonance ; preuve de la verité qui vient d'être propoſée, en ce que la Baſſe s'approche toûjours de ſon principe en deſcendant de Septiéme ; cependant cet intervale 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 intervales 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'experience, rejettent toutes les *Licences* qui ne tombent point ſous leurs ſens. C'eſt donc dans cette derniere progreſſion de la Baſſe fondamentale en deſcendant de Septiéme, 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 deſirée ſemble devoir ſe faire ſentir par une *Cadence parfaite*, que l'oreille eſt ſupriſe 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 Septiéme, pour faire entendre la Diſſonance *preparée* & *ſauvée* ; nous devons encore attribuer à la *Licence* les progreſſions renverſées de ces premieres, où la Diſſonance peut être entenduë ſans *preparation*. En un mot, tout ce qui s'écarte de ce principe naturel, ſoit dans les premieres 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

ne pas ſe ſoûmettre à toutes ſes proprietez ; 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 intervales de Tierce, de Quinte & de Septiéme, 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 déja 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 *Neuviéme*, pendant qu'il oublie la Quinte ſuperflué, ſans laquelle cet Accord, & même celui de la Septiéme ne peuvent ſubſiſter ſur la mediante 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 Septiéme pût contenir de pareilles diſſonances, & lorſqu'il parle d'un autre accord de Septiéme, 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 Septiéme, & que la difference de l'accord de la *grande Sixte* à celuy 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 Septiéme. 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 Sçavans à combattre en ſoûtenant le parti des gens de bon goût : La raiſon eſt le vray moyen de les convaincre ; auſſi nous ne nous conten-

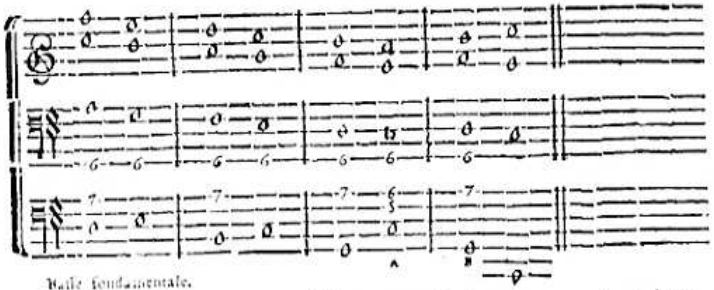
tons pas de dire, que toutes les *Licences* proposées dans la suite de ce Chapitre ayent été pratiquées par tous les meilleurs Maîtres; que par consequent l'experience doit en autoriser la pratique : nous ajoûtons à cela une preuve tirée d'un principe incontestable, dont même la simplicité nous marque mieux l'évidence, comme on va s'en appercevoir, étant inutile de répeter icy ce qui a été dit aux Chap. VI. & VII. *des Cadences rompues & irregulieres*, au Chap. XIII. *de la liberté que nous avons de ne point préparer la Dissonance*, & aux Chap. X. & XII. *des Accords par supposition & par emprunt.*

ARTICLE SECOND.

Des Licences tirées de la Cadence rompuë.

Outre toutes les Licences que peut produire la Cadence rompue dans son renversement, il y a encore une certaine suite de Sixte, que l'on n'attribuë qu'au bon goût, & que Zarlin * défend précisement, disant, que les Quartes consecutives qui s'y entendent, font à peu près le même effet que plusieurs Quintes, si l'on renverse les Accords, selon l'Exemple qu'il en donne. Cependant nous voyons que, selon nos Regles, cette suite de Sixtes provient de la Cadence rompuë, & de la liberté que nous avons (comme il a été dit au Chapitre XIII.) de ne point préparer la Dissonance dans les progressions fondamentales de la Basse, en montant de Tierce, de Quinte, & de Septiéme.

EXEMPLE.



Basse fondamentale.

Chaque mesure nous représente une Cadence rompuë, à la reserve de la penultieme, qui en représente une parfaite, évitée par la

* Terza parte, cap. 61. f. 291, & 292.

Sixte

Sixte ajoûtée à (A); cette Sixte préparant une Cadence irreguliere, qui est encore évitée par la Septiéme ajoûtée à (B), où se prépare une Cadence parfaite, que la derniere 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 TROISIE'ME.

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 Intervales de Tierce, de Quinte, & de Septiéme; donc ces Intervales doivent être aussi regardez comme fondamentaux; de sorte que pouvant faire entendre ces Intervales 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 Septiéme 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 pénetration, & de discernement. Les meilleurs Auteurs nous ont bien proposé la Tierce, & la Quinte pour principe, mais ils ont toûjours oublié la Septiéme; cependant cet Intervale 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 Septiéme ne s'engendre-t-elle pas aussi de la division Harmonique de la Tierce majeure, eû 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 negliger 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 intervales qui en ſont formez, & par conſequent dans les differentes progreſſions que l'on peut en tirer; ſoit enfin, dans les Accords compoſez de ces Intervales, & 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.

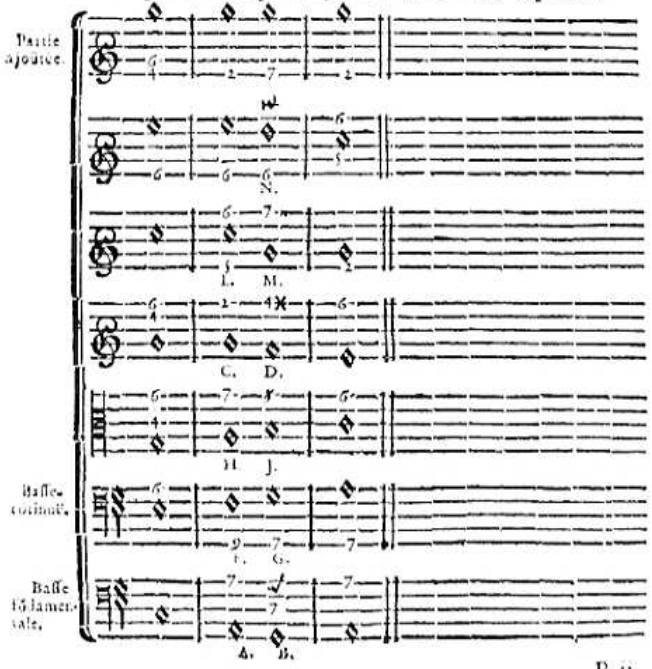
Le terme de *Licence* ſe prend chez la plûpart des Muſiciens pour celuy de *Faute*: auſſi Mr. de Broſſard n'en fait-il aucune mention dans ſon Dictionaire, mais que l'on ne s'y trompe pas, la Muſique a pardeſſus les autres Sciences que l'on veut reduire en pratique, le privilege de voir clair par tout: Là l'on ne peut reduire ſous des regles préciſes, des Licences qui en ſont 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, & celuy de la Septiéme s'offrent à nous les premiers; De toutes les progreſſions fondamentales de la Baſſe, celles de Tierce, de Quinte, & de Septiéme ou de Seconde, s'offrent également les premieres, puiſque ce ſont-là les premiers Intervales qui viennent à nôtre connoiſſance. Or ſi la raiſon ne trouve rien au de-là de ces deux Accords, & de ces trois Intervales, 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 Septiéme ſe forme naturellement d'une Tierce ajoûtée à la Quinte; que la progreſſion naturelle à cette Septiéme eſt de deſcendre diatoniquement; que les ſeuls Accords fondamentaux ſont le parfait, & celuy de la Septiéme; & que toute la progreſſion de la Baſſe fondamentale ſubſiſte dans les ſeuls Intervales de Tierce, de Quinte, & de Septiéme, 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 Septiéme y ſera ſauvée d'une autre Septiéme; & c'eſt pour

que cette *Licence* ne vous ſurprenne pas, que nous vous faiſons ſentir expreſſément, que la Septiéme ſe ſauvoit ſur une Conſonance imparfaite, & que cette Septiéme en eſt formée de toute façon, puiſque la Seconde engendrée de la diviſion de la Tierce majeure, n'eſt qu'une Septiéme renverſée: d'ailleurs, l'oreille peut bien tolerer ce petit défaut (comme l'experience 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 Septiéme, ſur laquelle nous fondons cette *Licence*, on ne peut neanmoins tirer aucun avantage de ces deux premieres progreſſions, pour ce qui eſt d'y ſauver la Diſſonance, parce que cette Diſſonance ne peut y ſuivre ſa progreſſion naturelle dans les Accords fondamentaux.

Exemple de la Septiéme ſauvée d'une autre Septiéme.



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 toûjours regner au deſſous du fondamental. De plus, la *partie ajoûté* 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 Septiéme avec celles de la Baſſe fondamentale, qui deſcend diatoniquement, ou monte de Septiéme (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 Neuviéme eſt ſauvée de la Septiéme entre les Nottes (C. D.) & (F. G.) celle où la Septiéme 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 dernieres Nottes (C. D. au deſſus des autres (H. I.)

L'on trouve un Exemple de la Septiéme, ſauvée de la fauſſe-Quinte, dans le Dictionaire de Mr. de Broſſard, * & dans Maſſon: De plus, le Triton ſe trouve encore ſauvé dans Maſſon par la Quinte de la même Notte; ſi bien qu'en ajoûtant nôtre Baſſe fondamentale (A. B.) à ſon exemple (D.) &c. nous aurons une ſuite d'Harmonie pareille à celle-cy, avec cette difference, que la Diſſonance majeure y aura lieu dans le premier Accord de Septiéme; & 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 Notte (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 Septiéme ajoûtée à (M.) ſurquoi il eſt à propos de faire quelques réflexions.

1°. 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 ajoûtons au premier Accord, n'eſt qu'un Son ſurnumeraire toleré 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 celuy de la Septiéme; bien qu'il ſoit renverſé de ce dernier. Tout ce qui eſt fondé ſur l'Accord parfait, ou ſur celuy de la Septiéme, peut ſe tourner de toute façon, parce que ces Accords ſont originaux: Mais

* De Broſſard, p. 134. art. 5. Notte A; Maſſon, p. 115. [P. 58.]

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 toûjours du renverſement qui leur eſt naturel. Ainſi cette Sixte ajoûtée 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 celuy de la Septiéme, dont il tire ſon origine, l'Accord parfait ſeul ne ſeroit plus le principe en ce cas, mais encore celuy de la Septiéme, ce qui ne ſe pourroit icy, parce que la Septiéme 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 celuy qui en provient, pour ne pas en confondre les proprietez.

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 veritable, comme cela paroît dans la Baſſe fondamentale de l'Exemple précedent, 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 ajoûtée*, 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 veritable origine de ces differentes progreſſions, & ne confondez pas le principe avec la *Licence de la Cadence irreguliere*.

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

Maitres du Siecle, ils vous en rendront encore un nouveau temoignage.

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 maniere dont nous diſons qu'il faut s'y prendre en ce cas, parce que nous y preſcrivons en même-temps les veritables Accords qui devroient être entendus ſelon l'Harmonie naturelle.

ARTICLE QUATRIE'ME.

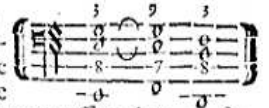
Que la Septiéme peut être encore ſauvée de l'Octave.

La Septiéme, qui eſt la premiere 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 Septiéme peut être ſauvée de la Quinte.

La Tierce, la Quinte, & l'Octave préparent la Septiéme ; & la ſeule Tierce doit la ſauver dans une Harmonie fondamentale, & naturelle : Cependant la Licence de la Cadence rompuë, qui introduit une varieté charmante, nous oblige de ſauver encore cette Septiéme par la Quinte ; où l'on peut remarquer que ces deux manieres de la ſauver, ſe rencontrent dans les progreſſions de la Baſſe en deſcendant de Quinte, & de Septiéme ; ſi bien que la progreſſion de cette Baſſe en deſcendant de Tierce, étant plus parfaite que celle qui deſcend de Septiéme, nous ſommes obligez de chercher ſi cette Septiéme ne pourroit pas encore être ſauvée par quelques nouvelles Conſonances dans cette derniere progreſſion ; auſſi nous voyons qu'elle peut fort bien y être ſauvée de l'Octave, quoiqu'il s'y rencontre une eſpece 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 derniere façon de ſauver la Septiéme.

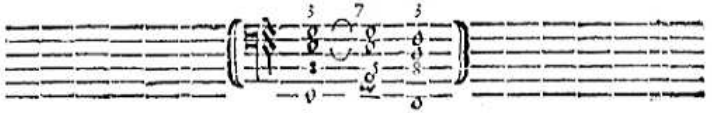
Tous les Muſiciens conviennent que la Neuviéme peut être ſauvée de la Tierce, lorſque la Baſſe deſcend de Tierce ; donc la Septiéme qui fait partie de l'Accord de la Neuviéme, ne peut être ſauvée en ce cas, que de l'Octave.

Exemple.



Si l'on rapporte à preſent cette ſuite d'Accords à celle dont elle dérive, l'on verra que la Neuviéme n'eſt qu'une Septiéme, & que la Septiéme, 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 Neuviéme ne provenoit que d'un Son ajoûté à la Baſſe, qui ſuppoſe le fondamental qui ſe trouve immediatement au deſſus.

EXEMPLE.

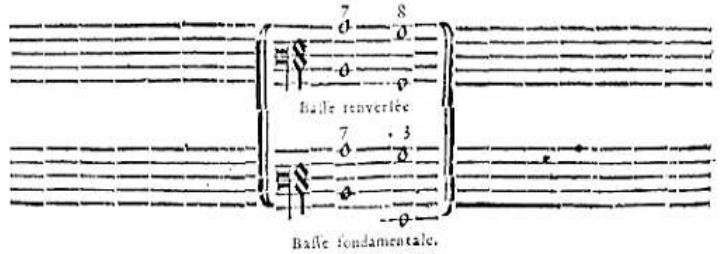


Baſſe fondamentale de deux Cadences parfaites évitées.

Le Guidon [illegible] marque le Son ſurnumeraire de la Neuviéme au deſſus duquel le Son fondamental eſt repreſenté par une Notte.

Si l'on avoit conſideré l'Accord de la Neuviéme dans ſon tout, pour en fixer la progreſſion ; ou l'on auroit défendu de ſauver la Neuviéme de la Tierce, ou l'on auroit permis de ſauver la Septiéme de l'Octave, puiſque l'un ne peut être ſans l'autre : mais bien plus, ſi l'on avoit conſideré 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 Septiéme peut être ſauvée de l'Octave, ou l'Accord de la Neuviéme ne doit pas être reçû.

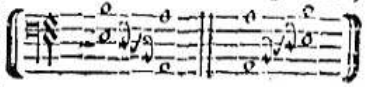
La Septiéme peut ſe ſauver encore de l'Octave dans une Harmonie renverſée. EXEMPLE.



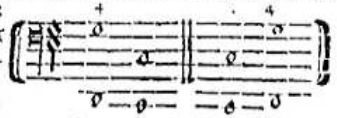
Pour revenir aux deux Octaves, ou aux deux Quintes *ſimulées*,

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

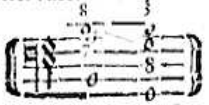


diatoniques, qui ſe trouvent d'une Notte à l'autre, les deux Octaves & les deux Quintes s'y entendront en effet : la regle eſt donc fauſſe en ce cas, & ne peut ſervir que dans un renverſement de ces deux Cadences, où, à la verité, la progreſſion de la Baſſe ne conviendroit point au Deſſus, pendant que cette Baſſe tiendroit celle du Deſſus ; mais nous avons remarqué que la progreſſion des parties ſuperieures devoit 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.

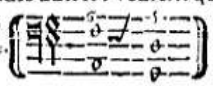
A l'égard des Diſſonances, il eſt certain que l'on ne manquera jamais, en donnant à chaque Diſſonance la progreſſion qui luy eſt naturelle, pendant que les Conſonances, dont la Diſſonance eſt accompagnée, paſſeront ſur telle autre Conſonance que l'on jugera à propos ; pourvû que l'on ne s'écarte pas 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 Septiéme ſauvée de l'Octave ; parce que l'Octave qui peut être jointe à la Septiéme, ou qui y eſt toûjours ſous-entenduë, lorſqu'elle n'y eſt point, reſte ſur le même degré, ou paſſe ailleurs ; de façon qu'ayant été entenduë, 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 troiſiéme Livre.

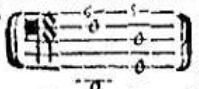
Le

Le fondement qui eſt ſuppoſé dans chaque Accord, doit nous ſervir toûjours 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. Parties.

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 varieté 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 toûjours telle à l'oreille, lorſque le fondement y ſubſiſte dans toute ſa reguliarité.

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 pretendions que la Septiéme 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'un autre Septiéme, cela ne provient que de la *Licence* introduite par la Septiéme ajoûtée à l'Accord parfait, dont la Baſſe fondamentale peut tirer une nouvelle progreſſion : Et ſi nous voulons encore icy que cette Septiéme puiſſe être ſauvée de l'Octave, ce n'eſt qu'en conſequence de la ſuppoſition, ou du renverſement, puiſqu'elle y eſt toûjours ſauvée de la Tierce, ſelon l'Harmonie naturelle, comme cela paroît dans nos Exemples.

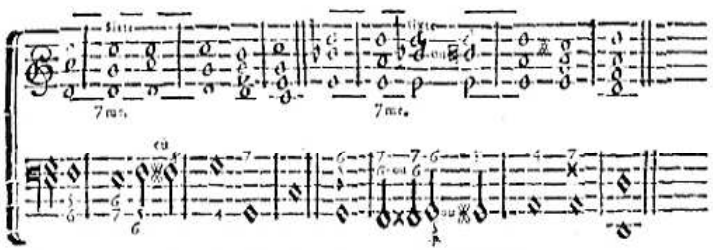
* Maſſon p. 124.

ARTICLE CINQUIE'ME.

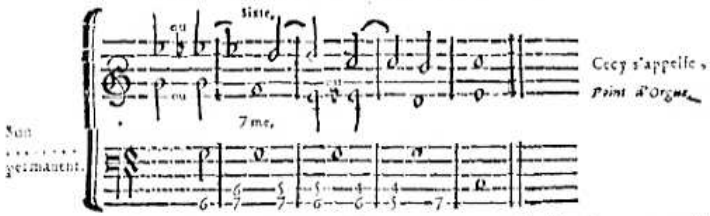
Que la Septiéme peut être accompagnée de la Sixte.

L'on pratique quelquefois la Septiéme avec la Sixte, dont il ſe forme, à la verité 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 précedent, & qui les ſuivent ; outre que le Son de la Baſſe n'y eſt admis pour lors que par ſuppoſition.

EXEMPLE.



AUTRE EXEMPLE.



Il eſt bon de remarquer qu'un Son permanent ſe dérobe en quelque façon à nôtre 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 ajoûtée* 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 troiſiéme, & dans celles du *Point d'Orgue*, Livre quatriéme.

Ce ſeroit icy le lieu de parler du *Chromatique*, des *Diſſonances pour le goût du chant*, ou *par ſuppoſition*, & des *Fauſſes 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 SIXIE'ME.

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

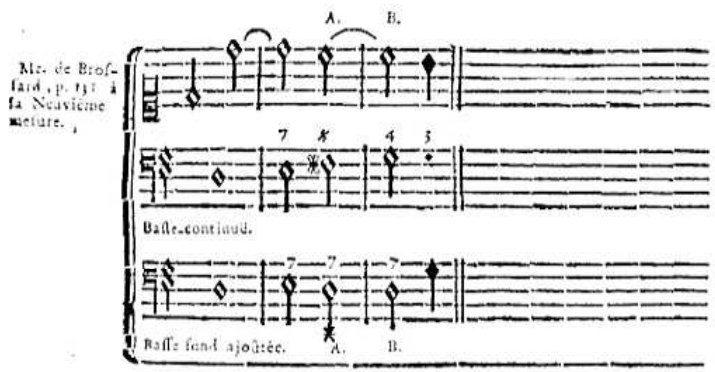
Quoique nous mettions cet Article au nombre des *Licences*, nous allons voir néanmoins que ce qu'il contient eſt conforme à l'Harmonie naturelle, où nous pretendons que la Diſſonance doit être *preparée* abſolument, & ſans exception, d'une Conſonance : Mais comme l'experience ſemble nous prouver le contraire, & que la plûpart 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'imagineront 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 ſçavent 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 *preparée* & *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 ſéme.

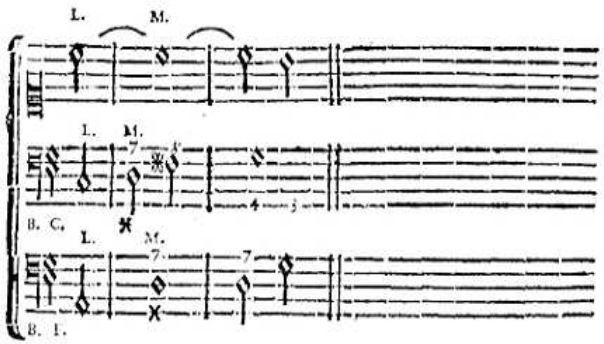
A l'égard de la Diſſonance *ſauvée* de la fauſſe-Quinte, ça été le ſujet de l'Article III. & pour ce qui regarde la Quarte ſyncopée, à laquelle la fauſſe-Quinte ſert comme de *préparation*, nous allons voir que ces deux Diſſonances ſont contenuës dans le même Accord fondamental ; qu'ainſi la ſeconde Diſſonance n'eſt autre que la premiere ; 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

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 toûjours 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.

EXEMPLE.



AUTRE EXEMPLE.



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

une Conſonance à (L.) devenant enſuite fauſſe-Quinte, & Onziéme, par rapport à la Baſſe-continuë ; mais c'eſt toûjours la même Septiéme, & le même Accord par rapport à la Baſſe fondamentale, n'étant pas neceſſaire de repeter icy, que le Son ſurnumeraire de la Onziéme, 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 preparée 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 preparée, 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 Regle qui concerne deux Accords differens.

Le défaut des Commentateurs des premieres Regles, ne vient que de ce qu'ils n'ont pas ſçû accorder la raiſon avec l'experience, 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 celuy de la Septiéme, & des Intervales dont ces Accords ſont compoſez, pour en former la progreſſion d'une Baſſe fondamentale, laquelle Baſſe nous ſert de guide dans ſes premieres progreſſions en deſcendant de Tierce, de Quinte, & de Septiéme (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-HUITIE'ME.

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'experience nous offre un grand nombre d'Accords ſuſceptibles d'une diverſité à l'infini, où nous nous égarerons toûjours, ſi nous n'en cherchons le principe dans une autre cauſe; elle ſeme 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 proprietez, pour peu qu'elle ſoit aidée de l'experience: Ainſi dès que cette experience 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 celuy qu'elle nous offre: Ne nous reglons donc que ſur elle, ſi cela ſe peut, & n'appellons l'experience à ſon ſecours, que pour affermir davantage ſes preuves.

Les premiers Muſiciens, en un mot, tous ceux qui ne ſont attachez qu'à la ſpeculation, n'admettent que l'Accord parfait pour tout principe. Si Zarlin qui a joint la pratique à la theorie, parle des Accords de *Sixte*, & de *Sixte-Quarte*, nous ſçavons déja 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 ajoûté à ce premier Accord, qui y ſubſiſte toûjours dans ſon entiere perfection: De ſorte que la raiſon ſuffit ſeule encore pour en autoriſer, & pour en déterminer la pratique, cette addition ſe faiſant naturellement par une *Regle 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 Regles de la Muſique, ne concernant que les Conſonances, & les Diſſonances pratiquables, ces Conſonances étant toutes contenuës dans l'Accord parfait, & ces Diſſonances dans le même Accord, & dans la Septiéme qu'on y ajoûte; il eſt donc certain que ces Regles doivent être fondées principalement ſur le premier Accord, & ſur celuy qui en eſt formé par la Septiéme ajoûtée. Et ſi après avoir établi nos conſequences 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 toûjours à ce que l'experience nous fait approuver; qui pourra douter un moment, que ce principe ne ſoit le veritable objet de nos Regles?

Voyez pour cet effet ce qu'a dit Zarlin 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 rompuë*,

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 Neuviéme, 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 ſa 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, ou paroles, d'où il les tire, ſes explications, ſes comparaiſons, & 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 toûjours 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, & celuy de la Septiéme, vous n'y trouverez, dis-je, que la Notte tonique, ou ſa 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 Sixiéme Notte 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 celuy de la Septiéme; 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 nôtre Syſtême 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 differentes proprietez tirent leur origine du Parfait, & de celuy de la Septiéme; il faut remarquer de plus, que toutes les proprietez de ceux-cy dépendent abſolument de ce *Centre Harmonique*, & de ſa progreſſion: les Intervales dont ils ſont compoſez ne ſont tels, que par rapport à ce *Centre*, qui s'approprie enſuite ces mêmes Intervales, pour en former ſa progreſſion, ſur laquelle ſeule ſe détermine l'ordre & la progreſſion de ces deux Accords premiers; & ces Intervales ſubſiſtent tous dans la Tierce, la Quinte & la Septiéme: 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 Neuviéme, la Onziéme &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 reduction 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 toûjours 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 prouvient de deux ou trois Intervales diſpoſez par Tierces, dont le principe ſubſiſte dans un Son, ainſi. Son fondamental. Tierce. Quinte. Septiéme.
L'on doit en être déja 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 contenuës 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 Troiſiéme Livre Chap. IV.) elle détermine une certaine progreſſion diatonique aux parties ſuperieures, 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 toûjours 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, devroit à ce qu'il ſemble, ſe ſoumettre à la regle qui regarde cette Quinte; cependant l'experience 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 Intervales diatoniques, ou conſonans, encore celuy de la Sixte majeure y eſt-il défendu; ainſi nôtre principe ſubſiſte toûjours icy; Mais en même-temps ne nous en laiſſons pas impoſer par cette Regle dans une Muſique complette, 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 ſont 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 proprietez 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 celuy de la Septiéme: 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 ajoûtée 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 ajoûtée 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 ajoûtée; & *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 Septiéme; ſuppoſé que toute Diſſonance majeure puiſſe ſe reduire en la Tierce majeure du Son grave d'un Accord de Septiéme, & que toute Diſſonance mineure, puiſſe ſe réduire en une Septiéme; 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 toûjours 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 faiſions pas remarquer que la *Sixte* ajoûtée 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 nôtre 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 conſequent 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'experience 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 Notte de la Baſſe, ſur laquelle cette Diſſonance aura été entenduë: de ſorte que ſi elle a fait Tierce, ou Septiéme, elle ſera encore Tierce, ou Septiéme, &c. la difference n'y conſiſtant que du Majeur au Mineur, ou du Superflu au Juſte; difference qui ſe trouve également dans les Nottes qui marquent ces Intervales, puiſqu'elle n'y eſt cauſée que par un ♭ *mol*, ou par un ♮ *quarre* ajoûtée à la même Notte.

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 répetitions ennuyeuſes: Mais à cela près, le *Chromatique* eſt un nouveau genre d'Harmonie, qui doit avoir des proprietez particulieres, bien que ces proprietez, qui ſemble s'éloigner du principe, en dépendent néanmoins, & que cela ne demande qu'un petit éclairciſſement.

4°. Si la progreſſion des Parties ſuperieures doit être naturellement diatonique, & ſi la Tierce mineure ne peut monter ſur l'Octave; il eſt donc de toute neceſſité, 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 maniere, la Tierce mineure qui reſte icy ſur le même degré, forme une Septiéme qui deſcend enſuite ſur une autre Tierce; d'où vient appa-

rament 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, préferablement 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 premieres progreſſions de la Baſſe fondamentale, qui ſont en deſcendant de Tierce, de Quinte, & de Septiéme; ſur ce qu'on nous a donné pour Regle generale, que la Diſſonance devoit être toûjours *préparée* & *ſauvée*, la Septiéme ne pouvant l'être que dans l'une de ces trois progreſſions fondamentales; & de ces progreſſions, celle de la Quinte étant la premiere. 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 puiſent leur ſource dans un même principe; ajoûtez à cela, que la Septiéme, 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 proprietez 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 proprietez, en ne nous donnant que des idées vagues du principe; preuve que la connoiſſance des Accords renverſez, n'eſt venuë 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 proprietez, 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 experience; on ne trouvera plus pour tout Accord original, que le Parfait, & celuy de la Septiéme: Le premier ſe trouvera dans celuy de la Sixte, & l'autre dans celuy de la Seconde; ainſi de tous les Accords que nous diſons etre *renverſez*, où pour lors le Son fondamental eſt *ſous-entendu*; & ce dernier ſe trouvera encore dans ceux de Neuviéme, & 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 premiere; d'où nous tirons toutes les Conſonances, & toutes les Diſſonances pratiquables; ne pouvant trop répéter une verité que les Theoriciens n'ont avoüée qu'à demi, & que la plûpart des Praticiens ont toûjours conteſtée.

5°. Comme il paroit aſſez par les Regles principales & fondamentales, que nous venons d'expoſer, qu'elles n'avoient été puiſées que dans les premieres 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 renvoyrons 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 toûjours tirées de nôtre meme principe.

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

* ZARLIN nous preſcrit cette reduction, & ces bornes, dans la 3me. Partie de ſes Inſt. Harm. Cap. 3. f. 174. Cap. 31. f. 210. Cap. 26. 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 Zarlin & 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 celuy 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 ajoûtées, en ce cas, que pour le goût du chant.

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

3°. Dès qu'il paroît un Accord de *Neuviéme*, ou de *Quinte ſuperflue*, cette Baſſe fondamentale doit ſe trouver une Tierce au-deſſus de la Baſſe déja compoſée ; & s'il paroît un Accord de *Onziéme*, dite *Quarte* ou de *Septiéme ſuperflue*, elle doit ſe trouver une Quinte au-deſſus, toutes les autres parties formant pour lors l'Accord de de la *Septiéme*, avec cette Baſſe fondamentale : Souvenez-vous que l'Octave du Son ſurnumeraire de la *Onziéme*, 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 Sixiéme Notte, celle-cy formant toûjours la Seconde ſuperflue, ou par renverſement, la Septiéme diminuée avec la Tierce majeure de cette dominante ; ainſi le reſte de l'Accord formera celuy de la Septiéme 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 devroit être pris pour lors pour le grave de l'Accord de la Septiéme, 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 *Septiéme* & de *Sixte*, tel que celuy 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'ajoûtons à preſent 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 déja 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 Notte 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 ſixiéme Notte y emprunte le fondement de la dominante tonique ; celle-cy devant toûjours 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 précedée de ſa Notte tonique, ou ſur celle-cy, précedée de ſa quatriéme Notte ; chacune de ces Nottes devant ſe trouver toûjours 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-

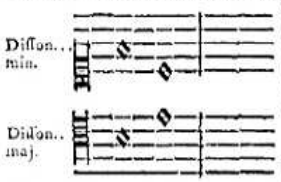
céder autant que l'on peut par des Intervales conſonans ; ce qui ne ſouffre d'exceptions, que lorſqu'on apperçoit que la Septiéme peut être *ſauvée* de la Quinte, ou d'une autre Septiéme, ou *préparée* de l'Octave ; en ſuppoſant toûjours que toutes les parties ne formeront point d'autres Intervales avec cette Baſſe fondamentale, que ceux de la Tierce, de la Quinte, de l'Octave, & de la Septiéme. Et comme les Accords ne ſont pas toûjours remplis de tous les Sons dont ils doivent être compoſez, c'eſt à celuy 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 celuy 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 ſurnumeraire des Accords *par ſuppoſition*, qui doit ſe trouver toûjours au-deſſous de cette Baſſe fondamentale, celuy qui eſt ajoûté au premier Accord parfait d'une *Cadence irreguliere*, & celuy 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 Notte 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 alterée que par accident, en ſuppoſant toûjours que cette Quinte ne ſe trouvera que dans un Accord parfait, ou de Septiéme à l'égard de la Baſſe fondamentale. Cela étant fait, on remarque,

1°. Si la Diſſonance mineure, qui eſt toûjours la Septiéme 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 Intervales 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-entenduë, ſi-tôt qu'elle ne paroit 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 toûjours qu'elle y ſoit ajoûtée ; au lieu que ſi ces défauts paroiſſoient ſans cette Baſſe, pour lors l'Auteur auroit manqué : Mais au reſte, cela ne pourra détruire le fond de l'Harmonie, qui devra ſubſiſter toûjours dans nos deux Accords propoſez.

De

De plus, quand on s'appercevra que de deux Sons qui ſont enſemble un Intervale de Seconde ou de Septiéme, l'aigu de la Seconde, ou le grave de la Septiéme 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 déja dit) que ce Son qui monte eſt comme ſurnumeraire, & qu'il ne doit jamais occuper dans une Baſſe quelconque. A l'égard de la Diſſonance majeure toûjours formée de la Notte 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 toûjours *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 Baſſe 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 entenduës 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 Zarlin *.



5°. 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 dégré, &c. comme nous l'avons déja remarqué.

Il eſt certain qu'une Muſique où l'on pourra ajoûter une pareille Baſſe, avec toutes les circonſtances que nous venons de remarquer, ſera toûjours bonne ; elle ne pechera tout au plus que dans un certain ordre de Conſonances, de Melodie, ou de Modulation, ou dans l'égalité de la valeur des Nottes qui preparent, qui forment, & qui ſauvent la Diſſonance, ou encore dans

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

les temps où cette Diſſonance doit être preparée, & entenduë: mais elle ne péchera 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 plûpart 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 Uniſſons, ou pluſieurs Octaves avec la fondamentale, ſur tout dans les Accords de 6, 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 toûjours 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-NEUVIE'ME.

Suite du Chapitre précedent, 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 quelqu'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'évanoüiſſent, 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 toûjours 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 réüſſir ? 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 troiſiéme 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 Intervales harmoniques, dont nous venons de parler, pour en former une progreſſion fondamentale, qui n'eſt point encore Melodie : Mais ces Intervales mis enſemble au-deſſus de l'un des Sons qui les compoſent, ſuivant naturellement une route diatonique, qui leur eſt determinée 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 Intervales harmoniques avant les melodieux ; & tout le chant que l'on peut enſeigner à un Commençant, conſiſte dans ces Intervales conſonans, ſi cela peut être appellé 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'ajoûter trois Sons au-deſſus de l'un de ceux qui nous ſert de Baſſe, que de n'en ajoûter 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 connoit, 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 toûjours 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 familieres, 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 preſqu'impoſſible, vû qu'on n'y eſt guidé par aucun fondement ; & que tout ce qu'on peut enſeigner de cette façon eſt toûjours 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'ajoûter ces paroles : *Cætera 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 ſes 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 reduire à trois & à deux ; au lieu que Zarlin ne définit point abſolument ces deux ny ces trois Parties, & qu'il avoüe ne pouvoir définir les quatre, après être convenu que la parfaite Harmonie conſiſtoit dans les quatre Parties, qu'il compare aux quatre élemens. (*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 preſent de l'Harmonie, le principe que nous nous ſommes propoſé, eſt un but certain pour parvenir à cette connoiſſance, qui ne laiſſe rien échaper.

CHAPITRE VINGTIE'ME.

De la proprieté des Accords.

IL eſt certain que l'Harmonie peut émouvoir en nous, differentes 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'experience 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'allegreſſe, & de magnificence ; & comme on ne peut ſe diſpenſer d'y entre-mêler des Accords diſſonans, il faut faire enſorte que les Diſſonances y naiſſent naturellement ; qu'elles y ſoient preparées autant qu'il eſt poſſible, & que les Parties qui ſe diſtinguent le plus, comme ſont le Deſſus & la Baſſe, ſoient toûjours conſonantes entre-elles.

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

Les plaintes tendres demadent quelquefois des Diſſonances par emprunt, & par ſuppoſition, plûtot mineures que majeures ; faiſant regner les majeures qui peuvent s'y rencontrer, dans les Parties du milieu, plûtôt 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 eſpece, non preparées ; & 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 preparée, 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 ſeparée, 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 Septieme, 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 toûjours 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 eſperons que les habiles gens, pour qui nous n'avons rien dit de nouveau, ne nous ſçauront pas mauvais gré d'avoir declaré 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 toûjours 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 toûjours 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; celuy-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 ſurprenans de leur Muſique; ſur quoi Zarlin 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'augmentoit 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 Muſettes ou dans nos Vielles, 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 évenements qu'il veut repreſenter, & y prendre la même part que ceux qui y ſont les plus intereſſez; 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.

CHAPITRE VINGT-UNIE'ME.

Des Modes.

QUoique les Auteurs modernes nous ayent 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. 356.

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 Notte *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 Notte *Ut*, la Tierce en a été appellée *Mediante*, & la Quinte *Dominante*; on a ſenti enſuite que l'Accord de la Sixte convenoit mieux à la Mediante, que celuy de la Quinte; mais on ne nous a pas dit que de cette maniere, la Mediante repréſentoit toûjours la Notte principale ou tonique, puiſque l'Accord de Sixte qu'elle doit porter eſt renverſé du parfait de cette Notte tonique. On a ſenti pareillement que la Dominante devoit porter l'Accord parfait; & que comme telle, ſa Tierce devoit être toûjours majeure. De plus, la Diſſonance de la Septiéme, où la fauſſe-Quinte a lieu, n'a été affectée qu'à elle ſeule, lorſqu'elle précede immédiatement la Notte 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 celuy de la Septiéme; & que comme cet Accord de Septiéme n'eſt fait que pour préceder le parfait de la Notte tonique, tous ſes dérivez devoient également préceder ce parfait ou ſes dérivez; ce qui s'apperçoit par l'experience, 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 Septiéme, ſoit en effet, ſoit dans ſes dérivez, que l'Accord parfait de la Notte tonique ne dût ſuivre immediatement, ſoit en effet, ſoit dans ſes dérivez; de ſorte que cela auroit commencé à nous faire voir clair. Nous trouvons premierement toutes les Nottes d'un Mode (excepté la Sixiéme) 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 précedent la tonique ou ſa mediante, ne reſtant plus qu'à trouver les Accords affectez aux Nottes, qui précedent la dominante; ce qui doit ſe faire en diſant: Si l'Accord parfait d'une Notte eſt précedé de l'Accord de Septiéme d'une autre Notte, qui eſt une Quinte au-deſſus, la Dominante portant ordinairement l'Accord parfait, & la Septiéme qu'on y ajoûte n'en détruiſant point le fondement, il faut qu'elle ſoit auſſi précedée de l'Accord de Septiéme de la Notte, qui eſt une Quinte au-deſſus; & pour ne point donner atteinte au Mode que l'on traite, la Tierce de cette Notte doit être mineure, telle qu'elle ſe trouve, lorſqu'elle fait la Septiéme de la Dominante tonique, ou la Quarte de la Notte tonique, la Sixiéme Notte ſe trouvant pour lors dans ce nouvel Accord de Septiéme. Ainſi l'on juge

juge non ſeulement de la nature des Intervales, qui doivent être renfermez dans l'Octave de la Notte 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 Intervales ſont compris. Pour ce qui eſt du Mode mineur, il ne differe 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 differentes Nottes 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 précédent 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-entenduë, 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 condeſcendence; & 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 proprietez des Modes, en ce qui regarde les differens effets qu'ils produiſent, & la ſujetion où ils tiennent l'Harmonie & la Melodie; mais ils en ont toûjours ignoré la nature, en attribuant toute la force de ces Modes à la Melodie, qu'ils pretendoient devoir être renfermée dans les ſept Nottes diatoniques du ſyſtême parfait, ſans autre diſtinction. S'ils ont penſé qu'en faiſant ſervir de principale, chaque Notte du ſyſtême, cela pourroit cauſer autant d'effets differens, qu'il y a de Nottes dans ce ſyſtême; ils ont perdu de vûë en même-temps ce qui devoit leur ſervir de modele. Ce ſyſtême parfait n'a-t-il donc rien de particulier, qu'on puiſſe ſe diſpenſer d'imiter? Pourquoy l'avoir imité dans les Conſonances qui s'y rencontrent, en ajoûtant un ♭ *mol* à la Notte *Si*, pour trouver la Quarte de la Notte *Fa*? Et pourquoy l'avoir abandonné dans les Diſſonances qui précédent la Notte 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 Notte *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 ſyſtême parfait, en ajoûtant un *Dieze* aux Nottes *Fa* & *Ré*, de même qu'ils ont ajoûté le *mol* à la Notte *Si*. Mais c'eſt par-là, nous direz-vous, qu'ils differentioient leurs Modes ; erreur dont l'experience ne nous permet pas de douter ; & ſi l'on veut s'en rapporter aux reflexions de Zarlin, 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 toûjours le ſemi-Ton en montant entre la Notte qui précede 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 aſſemblant ces Nottes, qui précédent 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 toûjours 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 proprietez 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 Zarlin 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 toûjours la Tierce majeure, & que cette Tierce eſt toûjours un ſemi-Ton au-deſſous de l'Octave de la Notte principale, comme cela ſe trouve dans le ſyſtême 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 Parte, cap. 38. f. 281. & 282. [* Cap. 31. f. 251. & 252.]

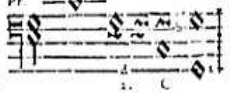
eû quelque égard pour l'Harmonie, ils ne ſeroient pas tombez dans des fautes ſi groſſieres. Zarlin plus habile que ſes prédéceſſeurs, à ce qu'il paroit, auroit été capable de ſentir cette verité, s'il n'eut pas eû trop de condeſcendence pour des choſes, auſquelles il étoit comme forcé de ſe conformer ; 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 a la dépenſe, quoiqu'il ne convienne à l'Harmonie, que dans les Tons conformes au ſyſtême 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 loüanges 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 ſyſtême 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 celuy 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 collateral, & où elle eſt diviſée par la Quarte, ne ſont qu'un même Mode ; la même Notte eſt également principale ou tonique dans l'un & l'autre Mode ; ſa Median-

te & ſa Dominante ſont toûjours les mêmes, & la difference qu'on peut en faire, ne regarde que la Melodie.

Voici l'Exemple que cet Auteur en donne. * Pr.



Le premier eſt le principal ; le ſecond eſt ſon collateral, & C. ſignifie que C. *Sol Ut* ſert de Notte tonique à tous les deux, ainſi *Ut* n'a point d'autre Mediante que *Mi* ♭, ni d'autre Dominante que *Sol* a ; 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 étenduë, 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 Septiéme-ſuperfluë en montant à l'Octave, dont les intervales ne changent jamais, encore moins dans l'étenduë d'un Chant, où les Intervales 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 Notte tonique & dans celuy de ſa Dominante, auquel on ajoûte la Septiéme, quand il eſt à propos, & dans celuy de la Septiéme de ſa ſeconde Notte, que ſe puiſe la veritable *Modulation*, & par conſéquent tout l'enchaînement de la bonne Harmonie & de la belle Melodie ; nos Regles précédentes étant conformes à ce principe, qui ſe ſoûtient par tout avec la même force.

* Quarta parte, cap. 13. f. 384. [* Seconda parte, cap. 12. f. 95.]

CHAPITRE VINGT-DEUXIE'ME.

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 Notte tonique, il eſt certain que le Ton ſe détermine toûjours ſur chacune de ces Nottes ; de ſorte que de ces Conſonances que nous avons reçûes des premieres 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 Troiſiéme Livre) ſans ſe mettre en peine ſi le Ton doit être majeur ou mineur, parce qu'on eſt toûjours reglé par celuy que l'on quitte. Remarquez que nous confondons icy le terme de Mode dans celuy de Ton, lorſque la difference du majeur au mineur ne ſe fait point ſentir ſur la même Notte tonique ; car nous pouvons changer le Mode de majeur en mineur, ou de mineur en majeur, ſans changer la Notte 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 plûpart 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 Notte *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 Notte tonique, il peut ſe prendre ſur les vingt-quatre Nottes differentes du ſyſtéme 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 Nottes de ſon Accord ; & ainſi par enchaînement, nous ſommes obligez de revenir, lorſqu'il s'agit de conclure & de finir.

CHAPITRE VINGT-TROISIE'ME.

De la Meſure.

LA meſure a tant de force dans la Muſique, qu'elle eſt ſeule capable d'exciter en nous les differentes 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 entraine, 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 accoûtumoit 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 accoûtumées à un certain mouvement, ou parce que l'attention qu'elles ſont obligées de donner à l'execution 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 arithmetiquement & 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'experience 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 Notte à chaque temps, de même qu'au Plein-chant ; il ſeroit encore aiſé de l'applanir, ſi toutes les Nottes que l'on peut paſſer dans un ſeul temps étoient égales ; parce que l'égalité de mouvement nous eſt toûjours naturelle, & que le nombre des Nottes que l'on paſſe ainſi, ne produit pas de nouvelles proportions, ſemblables aux nombres dans leſquels ſont contenuës les raiſons de tous les Accords, puiſque 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 etre ſenſibles que par une longue habitude.

Il ſeroit à propos, que pour former l'oreille d'une perſonne, on lui laiſsat prendre à ſa diſcretion un mouvement égal, qui fut cependant un peu lent, en ne lui faiſant paſſer d'abord qu'une Notte 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 neceſſaire, 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 ; aprés 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 *Nottes*, *Soûpirs*, &c. ce que l'on trouvera parfaitement bien expliqué dans les Livres de Meſſieurs de Broſſard, Loullier, l'Aſſillard & 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 differente 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, ſera 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, tiendroit du vif & du gai, que les Italiens diſtinguent ſous les termes de *Vivace* ou d'*Allegro*.

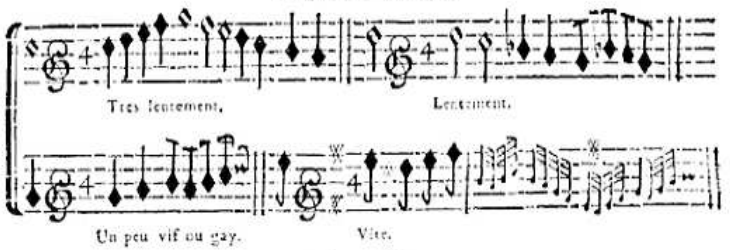
Celle où la Croche voudroit un temps ſeroit la plus vive, que les Italiens diſtinguent par le terme de *Preſto*; & dans une meſure à trois temps, l'on pourroit ſe ſervir encore de la double-Croche pour chaque temps, pour exprimer ce mouvement très-vif, que les Italiens appellent *Preſtiſſimo*; car dans 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 diſtinguez par la valeur des Nottes compriſes dans chaque temps, il ne reſteroit plus qu'à ajoûter 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 Notte qui doit remplir chaque temps, l'Auteur pourra (pour l'intelligence des Concertans) mettre immédiatement avant la Clef, la Notte 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 Notte ſur la ligne du Ton dans lequel la Piece eſt compoſée, comme nous l'obſerverons dans les Exemples ſuivans.

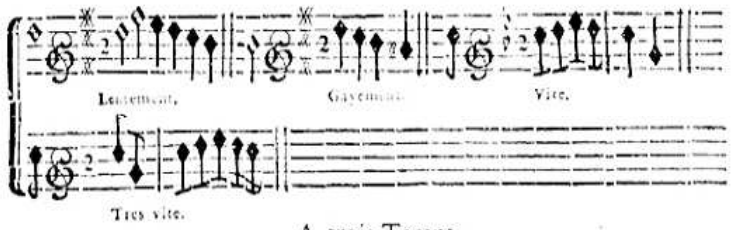
EXEMPLE

EXEMPLES.

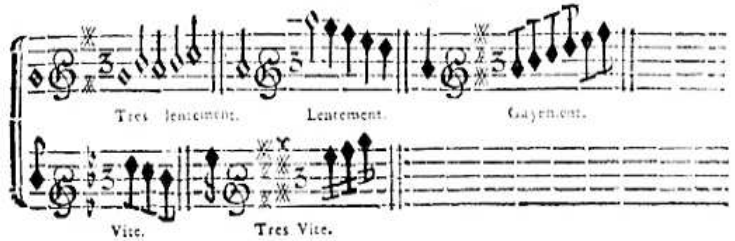
A quatre Temps.



A deux Temps.



A trois Temps.



Il ſera inutile de mettre ces mots *lentement*, *vif* &c. parce que cela eſt déſigné par la lenteur ou par la viteſſe naturelle aux Nottes 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 ajoûter 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.

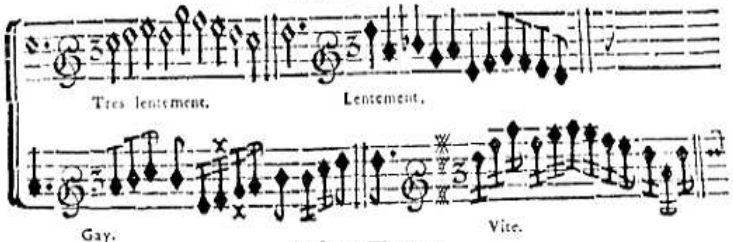
Souvenez-vous qu'un temps ne ſe diviſe ordinairement qu'en quatre, qu'ainſi lorſque la Ronde vaut un temps, l'on peut mettre quatre Noires pour la valeur de cette Ronde, mais rarement huit Croches, quoique l'on puiſſe en faire paſſer quelques-unes pour le goût du chant; & il n'y a que dans des paſſages 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.

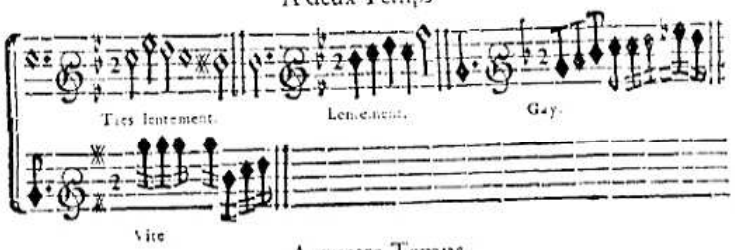
Pour marquer à preſent une meſure où l'on voudroit faire paſſer trois Nottes d'égale valeur dans un ſeul temps, il n'y a qu'à mettre avant la clef, une Notte avec un point, qui vaille les trois Nottes d'égale valeur.

EXEMPLES.

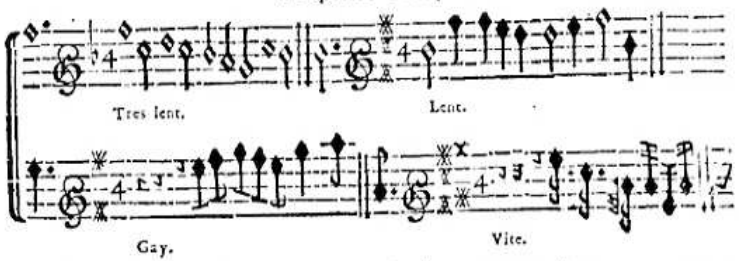
A trois Temps.



A deux Temps.



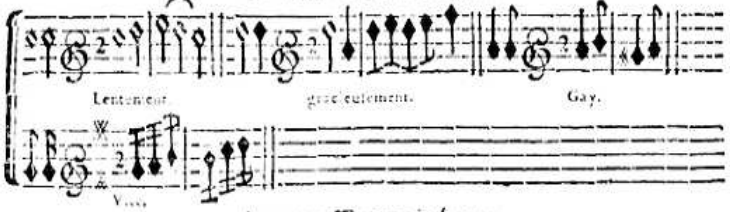
A quatre Temps.



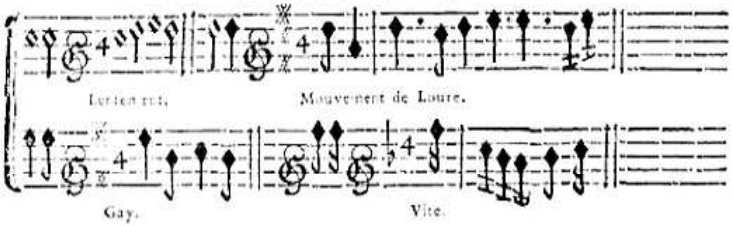
Il y a encore des mouvemens à deux temps, à quatre temps, & même à ſix temps inégaux, qui ne different de ces derniers, qu'en ce que l'on partage chaque temps en deux; le premier de ces deux temps valant toûjours le double du ſecond; ainſi pour faire diſtinguer ces ſortes de mouvemens, l'on pourra marquer la valeur des deux premiers temps de chaque meſure par des Nottes équivalantes.

EXEMPLES.

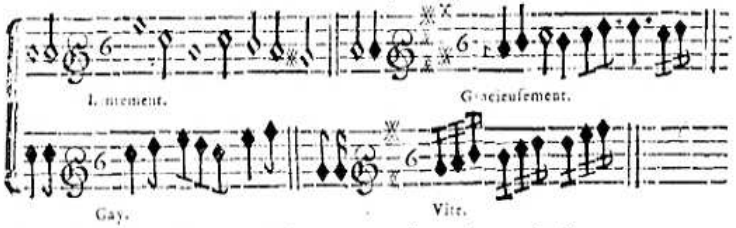
A deux Temps inégaux.



A quatre Temps inégaux.



A six Temps inégaux.



L'habitude où l'on eſt de marquer des mêmes chiffres ces mouvemens à temps inégaux ; & ceux où l'on fait paſſer trois Nottes 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 toûjours à un Air le mouvement qui luy convient ; car les temps inégaux obligent d'appuyer un peu ſur le ſecond, le quatriéme & le ſixiéme temps, en introduiſant je ne ſçai quoi de gracieux dans les premier, troiſiéme & cinquiéme temps, dont l'effet eſt bien different de celui que produiroient ces mêmes mouvemens battus à temps égaux ; quoique 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 difference 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 particulieres) pourront frapper le premier temps, baiſſer la main au deuxiéme par un mouvement du poignet, & la baiſſer encore plus au troiſiéme par un mouvement du bras, en le levant enſuite pour les autres temps, comme dans la meſure à quatre temps.

CHAPITRE VINGT-QUATRIE'ME.

De la proprieté des Modes & des Tons.

NOus avons déja dit qu'il n'y avoit que deux Modes, le *majeur* & le *mineur*, & chacun de ces Modes pouvant ſe prendre ſur chaque Notte du ſyſtéme chromatique, l'on peut dire qu'il y a vingt-quatre Tons, parce que l'on donne le nom de Ton à la Notte 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 differente ſituation des ſemi-Tons, qui ſont répandus dans l'Octave de chaque Notte, que l'on peut prendre pour principale ou tonique, cauſe une certaine difference dans la Modulation de ces Octaves, dont il eſt à propos d'expliquer la proprieté.

Le Mode majeur pris dans l'Octave des Nottes, *Ut*, *Ré* ou *La*, convient aux Chants d'allegreſſe & de rejoüiſſance ; dans l'Octave des Nottes *Fa* ou *Si* ♭, il convient aux tempeſtes, aux furies & autres ſujets de cette eſpece. 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*.

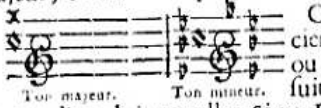
Le Mode mineur pris dans l'Octave des Nottes *Ré*, *Sol*, *Si* ou *Mi*, convient à la douceur & à la tendreſſe ; dans l'Octave des Nottes *Ut* ou *Fa*, il convient à la tendreſſe & aux plaintes ; dans l'Octave des Nottes *Fa* ou *Si* ♭, il convient aux Chants lugubres. Les autres Tons ne ſont pas d'un grand uſage, & l'experience eſt le plus ſûr moyen d'en connoître la proprieté.

CHAPITRE VINGT-CINQUIE'ME.

De l'utilité que l'on peut tirer de cette nouvelle maniere de marquer les differentes 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 difference, & la quantité ne les ébloüit point, parce que les caracteres 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



Cette marque évite aux Muſiciens la peine de calculer les diezes ou les B-mols, qui ſe trouvent à la ſuite des Clefs, pour diſtinguer les Nottes que l'on doit appeller *Si* ou *Fa* ; parce qu'en appellant *Ut* 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 difference 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'execution 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 ingenieuſe, & propre à déterminer avec une exactitude très-préciſe les divers degrez de mouvemens que l'on a deſſein de donner à ſes Compoſitions.

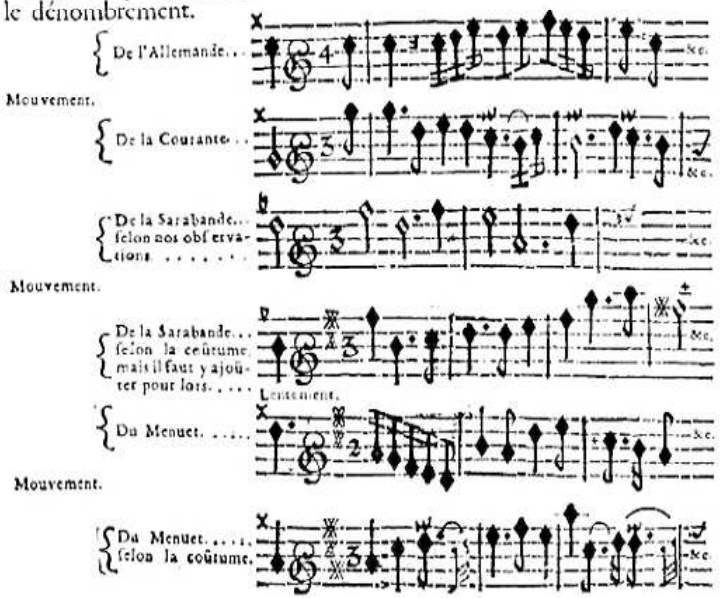
CHAPITRE VINGT-SIXIE'ME.

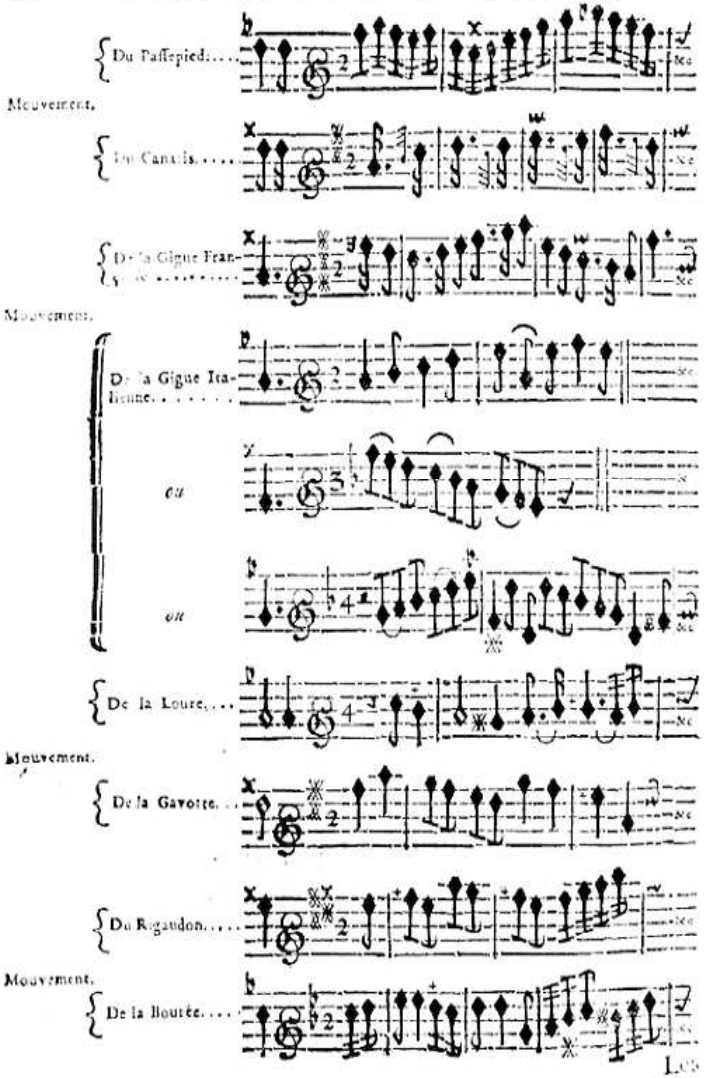
De la quantité de Meſures dont chaque Air doit être compoſé, & de leur mouvement particulier.

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 toûjours ſentir à la quatriéme meſure, ſouvent à la ſeconde, & rarement à la troiſiéme.

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.





Les

Les Rigaudons & Bourées ſont ordinairement déſignez par le même mouvement que celuy de la Gavotte ; la Gigue Françoiſe eſt encore ſouvent déſignée par le mouvement de la Loure, comme celle qui eſt dans le Prologue de l'Opera de Roland ; c'eſt pourquoi 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.

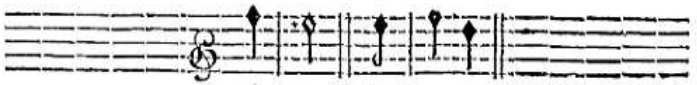
CHAPITRE VINGT-SEPTIE'ME.

Ce qu'il faut obſerver pour mettre des Paroles en chant.

LEs Commençans qui veulent mettre des Paroles en chant, doivent préferer 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 derniere ſyllabe de chaque Vers ſoit entenduë dans le premier inſtant du premier Temps d'une Meſure, en remarquant deux choſes ; La premiere, que la penultiéme ſyllabe des Vers dont la rime eſt féminine peut participer de la Regle précedente ; Et la ſeconde, qu'il faut éviter, autant que cela ſe peut, de faire entendre une Cadence finale ſur les dernieres ſyllabes des Vers, qui ne terminent pas abſolument le ſens de la phraſe.

EXEMPLE.



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 Airs ; 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 doüé, 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-HUITIE'ME.

Du Deſſein, de l'Imitation, de la Fugue, & de leurs proprietez.

LEs paroles que l'on met en Muſique, ont toûjours 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 toûjours 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 repetées quelquefois, ou bien s'il ne ſeroit pas à propos de les faire répeter ; parce que c'eſt dans ces occaſions où *l'Imitation* & la *Fugue*, qui ſont 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 répetition, 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, dependent abſolument de nôtre goût, pourvû que l'on puiſſe y remarquer l'uniformité de Chant que l'on aura voulu y faire entendre.

Si les mêmes paroles repetent quelquefois, ou ſi elles peuvent ſe repeter, il eſt bon de les faire toûjours entendre avec le même Chant ; ce qui introduit une nouvelle eſpece d'Imitation, qui eſt plus bornée que la précedente, & qu'on appelle *Fugue* : Nous en preſcrivons les Regles au troiſiéme 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 entenduë 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-NEUVIE'ME.

Des Intervales 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 Intervales, ne peut ſouffrir aucune alteration dans l'Harmonie.

La Quinte & la Quarte qui proviennent de la diviſion de

l'Octave peuvent bien être alterées ; 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'étenduë 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 toûjours 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 toûjours 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 Septiéme ; car c'eſt le Ton qui forme la Seconde, & c'eſt du renverſement de cette Seconde que ſe forme la Septiéme, quoique l'on ſoit dans l'habitude de les diſtinguer en majeur & en mineur.

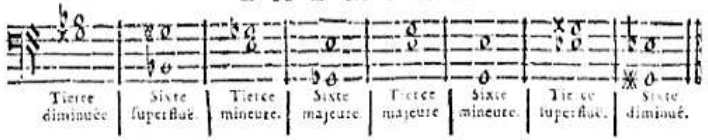
Le ſemi-Ton majeur & le mineur qui proviennent de la diviſion du Ton majeur, n'ont pas le même rapport au Ton, que la Tierce majeure l'a avec la mineure ; puiſque l'origine du Ton eſt differente de celle de ces ſemi-Tons, au lieu que les Tierces ſont engendrées de la diviſion de la ſeule Quinte. Donc, 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 Septiéme majeure à la mineure, n'eſt cauſée que par ce ſemi-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 difference du majeur au mineur, ne conſiſte abſolument que dans les Tierces ; & que par conſequent 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 difference 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 intervale doit occuper dans l'étenduë d'une Octave, nous trouverons que ſuivant la bonne Modulation, la Quinte, la Quarte, la Septiéme & 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 Septiéme & de la Seconde. L'on peut dire, à la verité, que la Septiéme 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 Intervales à celle que doit tenir l'Intervale qui va tomber ſur l'une des principales Notes du Mode, qui ſont ou la tonique ou ſa dominante : mais l'on ne peut pas dire que la Seconde change ; ainſi la Seconde & la Septiéme étant deux Intervales renverſez l'un de l'autre, l'on ne peut rien approprier à l'un, dont l'autre ne doive participer.

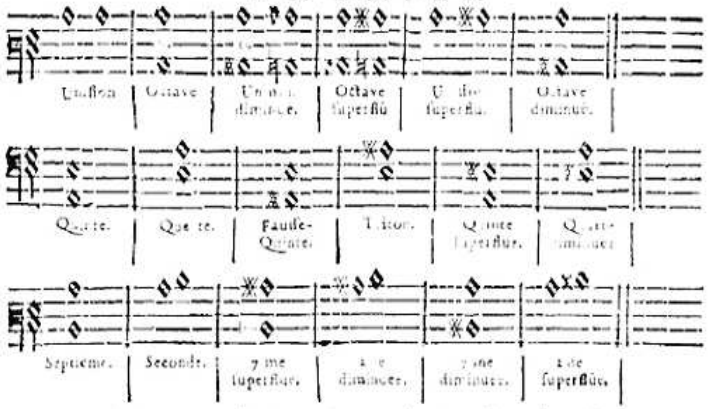
Si nous avons encore égard à la diſtinction que l'on peut faire de chaque Intervale, nous trouverons que ceux qui ſe diſtinguent en majeurs & en mineurs, peuvent l'être encore en ſuperflus & en diminuez.

EXEMPLE.



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.

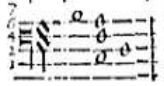
EXEMPLE.



Si nous diſtinguons la Septiéme, & la Septiéme ſuperfluë en mineure & en majeure, nous ne pourrons plus trouver la ſuperflue comme dans la Tierce & dans la Sixte, nous ne pourrons trouver pareillement la Seconde diminuée, ſi nous appellons celle-cy mineure; par conſequent ſi la Septiéme & 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 Septiéme & la Seconde en majeure & en mineure, c'eſt leur approprier les qualitez de la Tierce & de la Sixte. Il eſt vrai que Mr de Brollard pour autoriſer le nom de *majeur* qu'il donne à la veritable Septiéme ſuperflue, nous fait part d'une autre Septiéme ſuperflue 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 Septiéme ſuperflue qu'il propoſe ; car l'on ſçait aſſez que ces deux Intervales qui ſont renverſez l'un de l'autre, doivent être formez des mêmes Nottes, comme on peut s'en appercevoir dans l'Exemple précedent, & 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 toûjours le même nom, en y ajoûtant ſeulement l'épithete de *majeur* ou de *mineur*, ou de *ſuperflue*, ou de *diminuée*, ſelon le cas : Ainſi cette Seconde diminuée entre *Ut* & *Ut* ♯, n'eſt qu'un Uniſſon ſuperflue ; mais cette Septiéme 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 plûpart 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 reſoudre.

* Voyez Settima dans ſon Dictionnaire. [* Voyez Seconda.]

Cet Auteur n'a pas mieux réüſſi dans l'idée qu'il nous donne de l'Accord de la Septiéme, & 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 toûjours la Septiéme & 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 proprieté des Tierces, dont nous les faiſons dépendre: Comment pourra-t-on donner le nom de majeur à un Intervale qui ſuivra la proprieté de la Tierce mineure ? La Septiéme de quelque nature qu'elle ſoit, doit toûjours deſcendre, ſi elle n'eſt ſuperflue ; & ſi la Septiéme que l'on appelle *majeure*, ne peut ſe prendre que dans le même Intervale de celle que nous appellons *ſuperfluë*, il eſt conſtant qu'il faut opter. Dans les raiſons, nous les avons trouvées l'une & l'autre entre les nombres 8. 15. la ſuperfluë monte, & ſuit en cela la proprieté 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 toûjours, & ſuit en cela la proprieté de la Tierce mineure ; outre que nous avons fait ſentir, que la Neuviéme étoit preſque toûjours ſous-entenduë dans un Accord où regne cette derniere Septiéme ; qui pour lors, ſelon l'Harmonie fondamentale, ne nous repreſente plus qu'une Quinte. Or quel incovenient y-a-t-il de dire, que la Septiéme qui eſt la premiere de toutes les Diſſonances eſt une Diſſonance parfaite ou juſte, ſans étendre la force des mots de parfait & de juſte au-de-là des bornes de la Diſſonance, en la diſ-

* Voyez Settima.

tinguant enſuite en diminnée & en ſuperfluë, 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 Septiéme à une ſeconde Notte 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 intervale doive monter d'un ſemi-Ton, comme c'eſt ſa proprieté, lorſqu'il provient de la Tierce majeure ? Nous ſentons au contraire qu'il peut reſter ſur le méme degré, ou plûtôt 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 Septiéme y détermine ; trouvons-nous encore que le Triton doive monter, apres avoir été entendu dans un Accord de petite Sixte ſur une ſixiéme Notte d'un Ton mineur ? nous trouvons au contraire qu'il reſte ſur le même degré ; & cela, parce que (comme nous l'avons déja dit au premier Livre ;) ces intervales 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 épithetes abſolument défenduës pour ces Intervales, qui ſont en effet Juſtes & Parfaits ; ainſi l'on ne peut accorder ces épithetes à la Septiéme, qui ne devient majeure, que par rapport à la Modulation ; ſinon il faudra les accorder également à tous les intervales.

Les Tierces ſont les arbitres de la Modulation, la Quinte, la Quarte & la Septiéme, 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 appropriez qu'aux Intervales qui en déterminent l'ordre & la progreſſion.

Ce que nous avons dit de la Septiéme, doit s'entendre auſſi de la Seconde & de la Neuviéme, en ce que la Seconde eſt renverſée de la Septiéme, & que la Neuviéme n'eſt qu'une replique de la Seconde, ou que ſelon l'Harmonie fondamentale elle repreſente toûjours la Septiéme.

Pour ce qui eſt de la Onziéme dite Quarte, ſon Intervale ne change jamais.

FIN DU SECOND LIVRE.

LIVRE TROISIEME.

Principes de Compoſition.

CHAPITRE PREMIER.

Introduction à la Muſique-pratique.

De la Gamme.

COMME 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 aprés la derniere, & continuant toûjours 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'ajoûter *l'Octave* de la premiere *Notte* à la fin de la *Gamme*, pour s'accoûtumer 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 ajoûter 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 Intervales.

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.

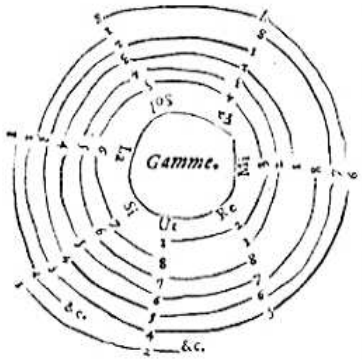
* Voyez la Table des Termes.

C'eſt de cette diſtance que ſe forment tous les *Intervales* de la Muſique ; & ces *Intervales* qui tirent leur dénomination des nombres de l'Arithmetique, s'appellent,

Seconde, *Tierce*, *Quarte*, *Quinte*, *Sixte*, *Septiéme* & *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 *Intervales*, l'on ſe propoſe d'abord une *Notte* pour principe, ou pour premier degré ; puis en comptant de cette *Notte* à une autre, la même quantité de *Nottes* que l'on a comptées, déſigne *l'Intervale* qui ſe trouve entre la premiere *Notte* & 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 troiſiéme, *Fa* la quatriéme, *Sol* la cinquiéme, &c. pareillement ſi l'on prend *Ré* pour premier degré, *Mi* en fait la ſeconde, *Si* la ſixiéme, *Ut* la ſeptiéme ; ainſi de toutes les autres *Nottes* que l'on voudra, & qu'il faut abſolument ſe propoſer pour premiers degrez. Afin que l'on ſoit ſi bien au fait de ces *Intervales*, 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.



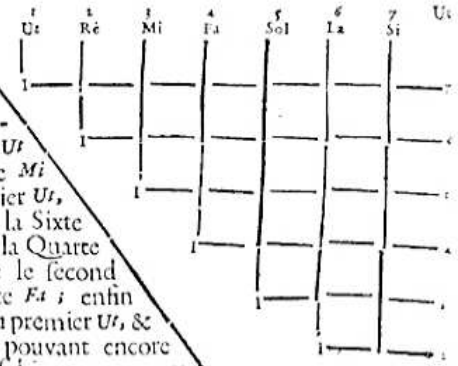
En prenant *Ut* pour premiere *Notte* ou pour premier degré, l'on trouvera dans cette *Gamme* une ligne qui conduit d'un à deux au-deſſous de *Ré*, à trois au-deſſous de *Mi*, ainſi en tournant toûjours juſqu'à huit qui repreſente l'Octave de ce même *Ut* ; car l'Octave qui n'eſt qu'une replique (comme nous l'avons déja dit) eſt toûjours repreſentée par la même *Notte* & ſous le même nom ; pareillement ſi l'on prend *Ré* pour premiere *Notte*, le chiffre 1. qui eſt au-deſſous conduit à 2. au-deſſous de *Mi*, à 3. au-deſſous de *Fa*, &c. ces nombres marquant les *Intervales* que forment les Nottes 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 *Intervales* ſe prendront toûjours dans la *Gamme* en montant depuis la *Notte* propoſée pour premier degré, parce que cette *Notte* eſt toûjours cenſée la plus Baſſe.

L'on ~~ne~~ doit ~~pas moins~~ auſſi s'exercer à chercher les *Intervales* 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 Intervales.

Les deux Nottes qui forment l'Octave, & qui ne ſont dans le fond qu'une même Notte, ſervent de limites à tous les Intervales ; puiſqu'en effet toutes les Nottes de la Gamme ſont renfermées dans l'étenduë de l'Octave. Regardant donc les deux *Ut* qui commencent & finiſſent la *Gamme* comme une ſeule Notte, l'on jugera d'abord que telle autre Notte que l'on comparera à chacun de ces deux *Ut*, ne pourra donner deux *Intervales* differens ; mais auſſi en remarquant que le premier *Ut* eſt au-deſſous de la Notte qu'on luy compare, & que le ſecond eſt au-deſſus, cela y fera appercevoir une difference 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 toûjours un *Intervale* d'un autre ; car ſi l'on prend une autre Notte pour

premier dégré, 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 toûjours ſeptiéme de l'Octave de cette premiere Notte, &c.

Pour une plus grande intelligence, il faut s'imaginer toûjours que l'Octave eſt inſéparable de la Notte que l'on prend pour premier dégré ; de ſorte qu'après avoir comparé une Notte à ce premier dégré, on la compare enſuite à l'Octave de ce premier dégré, d'où naiſſent deux *Intervales*, dont le premier eſt appellé *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.

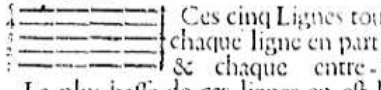
De tous les *Intervales*, il n'y en a que trois qui ſoient *Fondamentaux*, & dont par conſequent il faille ſe reſſouvenir, ce ſont la 3, la 5, & la 7, que l'on peut arranger de la ſorte. Chaque premiere Notte répond à 1, & leur 3, leur 5 & leur 7 répondent aux nombres qui déſignent ces *Intervales* : Or quand on connoît une fois ces trois *Intervales* par rapport à l'une des ſept Nottes priſe pour premier dégré, il n'y a qu'à ajoûter l'Octave de ce premier dégré, pour y trouver que la Tierce devient Sixte ; que la Quinte devient Quarte, & que la Septiéme devient Seconde ; ces trois derniers *Intervales*, la Sixte, la Quarte & la Seconde étant pour lors *Renverſez* 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.



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 conſequent la plus haute en eſt la cinquiéme.

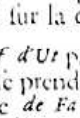
Des Clefs.

Il y a trois *Clefs* dans la Muſique, dont voicy les differens caracteres, & le nom de la Notte que chacune déſigne.

Clef de Fa. *Clef d'Ut.* *Clef de Sol.*

La *Clef* eſt toûjours 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 derniere *Clef* donnant toûjours ſon nom à la *Ligne* qui la traverſe.

La *Clef de Fa* qui eſt la plus baſſe de toutes, ſe place ordinairement ſur la quatriéme ou ſur la troiſiéme *Ligne*.

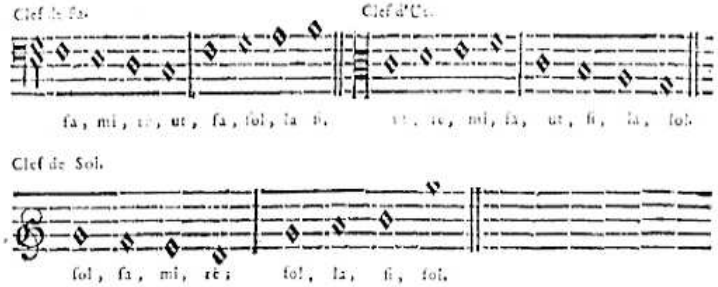


La *Clef d'Ut* par laquelle on doit juger que l'*Ut* qu'elle déſigne doit ſe prendre une Quinte au-deſſus du *Fa* déſigné par la *Clef* même *de Fa*, ſe place ſur toutes les *Lignes*, excepté ſur la cinquiéme.

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 premiere ou ſur la ſeconde Ligne.

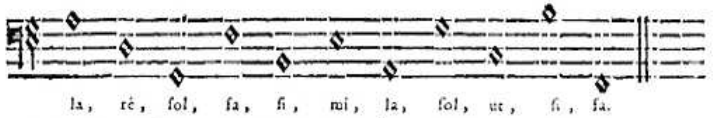
Chaque *Clef* donnant ſon nom à la *Ligne* qui la traverſe, l'on doit juger de-là qu'une Notte qui ſera traverſée de la même *Ligne* doit porter le nom de la *Clef*, en donnant indifferemment le nom de la *Clef* à la *Ligne* ou à la *Notte* : Or comme nous n'avons point encore parlé de la figure des *Nottes*, 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 *Milieux* 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 premiere *Ligne* à la cinquiéme, que l'on deſcend de la cinquiéme à la premiere, & que les *Milieux* retiennent le nom des *Nottes*, auſſi-bien que les *Lignes*, on ne pourra ſe tromper : C'eſt ce qu'il faut examiner dans l'Exemple ſuivant.

EXEMPLE.



De même que nous plaçons la premiere *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 neceſſaire 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 celuy de cette *Clef*. Par exemple, la *Clef de Fa* étant poſée ſur la quatriéme *Ligne*, il faut pouvoir dire d'abord que la troiſiéme *Ligne* s'appelle *Ré*, la ſeconde *Si*, la premiere *Mi* & la cinquiéme *La*; que le *milieu* au-deſſus de la *Clef* s'appelle *Sol*, que celuy d'au-deſſous s'appelle *Mi*, &c. en donnant à ces *Lignes* & à ces *Milieux* le nom des *Nottes* qui peuvent y être placées.

EXEMPLE.



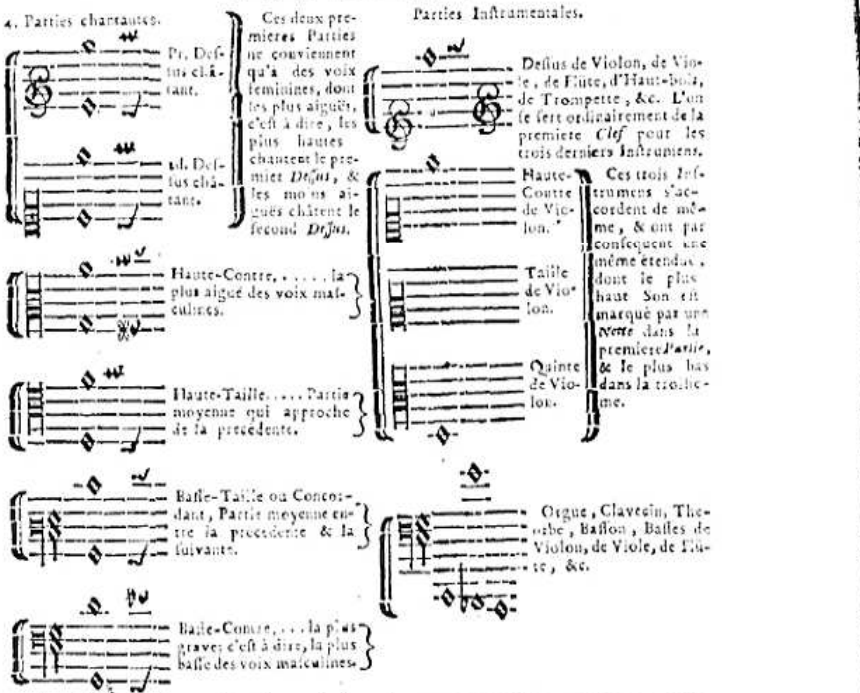
Quand on ſçait parfaitement tous ces noms, on place la même *Clef* dans un autre endroit, où l'on fait les mêmes remarques, & ainſi des autres *Clefs*.

L'on peut ajoûter 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 differens, 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 toûjours mention, mais qui ſe reconnoit par la difference ou par la differente ſituation des *Clefs*.

EXEMPLES.



Les ſix premieres *Parties* qui conviennent aux voix, ont une étenduë bornée, que nous avons marquée préciſément avec des *Nottes*: de ſorte que l'on peut faire paſſer chacune de ces *Parties* par tous les Intervales contenus entre les deux Nottes de chaque *Clef*; & ces Guidons 𝄽 mis à côté des Nottes, ſignifient que l'on peut exceder

cette étenduë juſqu'à ce point, mais rarement, étant de la diſcretion du Compoſiteur de tenir les voix dans le juſte milieu de leur étenduë, parce qu'elles ſont preſque toûjours forcées dans les extrémitez.

Pour ce qui eſt des Inſtrumens, chacun a ſon étenduë 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 exceder la Notte ou le Guidon, lorſqu'on ne ſe conduit point ſur cet Inſtrument par ſa propre experience. L'étenduë ordinaire des *Baſſes* eſt marquée avec des *Nottes*, mais il n'y a que la *Baſſe-de-Violle* qui puiſſe aller juſqu'au plus bas Son. Nous paſſerons ſous ſilence ce qui concerne l'étenduë 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 recit des perſonnes qui en poſſedent la pratique.

De l'Uniſſon.

On appelle *Uniſſons* deux Nottes du même degré, comme qui diroit une même Notte repetée pluſieurs fois : Or pour connoître le lieu où les Nottes de chaque *Partie* doivent être placées, en ſorte que les plus aigues ſoient toûjours au-deſſus des plus graves, nous allons mettre une Notte dans chacune de ces *Parties* ſur la *Ligne* où elles ſe trouvent toutes à *l'Uniſſon*.

Comme la diverſité des *Parties* conſiſte que dans la difference des Sons, & non point 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 Commençans pourront s'en ſervir au lieu de l'Octave, juſqu'à ce qu'ils ſoient en état de mieux faire.

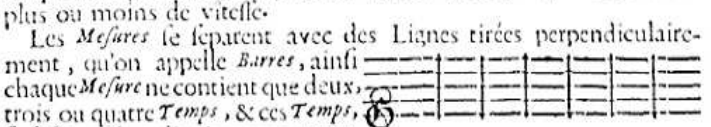
De la Meſure.

L'on ne peut gueres donner une Comparaiſon plus ſimple de la *Meſure*, que ſur les mouvemens qui nous ſont naturels, leſquels étant réiterez ſont toûjours égaux, comme on peut le remarquer en marchant, pourvû qu'on n'altere 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 ſéparent avec des Lignes tirées perpendiculairement, qu'on appelle *Barres*, ainſi chaque *Meſure* ne contient que deux, trois ou quatre *Temps*, & ces *Temps*, ſe diſtinguét 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 troiſiéme *Temps* ſont également *Bons*.

L'on devroit ſe ſervir des nombres pour déſigner la quantité des *Temps* qui contient chaque *Meſure*; Par exemple, 2. feroit le ſigne de la *Meſure* à deux *Temps*; 3. celuy de la *Meſure* à trois *Temps*, & 4. celuy de la *Meſure* à quatre *Temps*. Cependant il ſemble que la multiplicité de ces ſignes les ait fait rejetter pour en choiſir d'autres tout-à-fait équivoques.

L'on ſe ſert d'un C pour marquer la *Meſure* à quatre *Temps*.

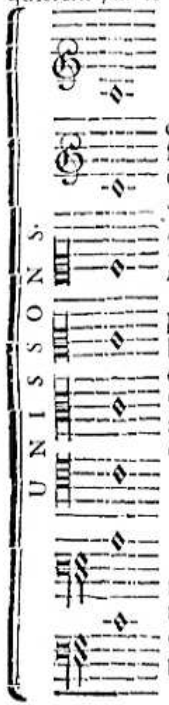
D'un ¢ pour la *Meſure* à deux *Temps*, &c.

Cette Art eſt déja trop abſtrait de luy-même, ſans vouloir y ſemer de nouvelles difficultez : Il eſt vrai, que comme toutes les Muſiques ſont remplies de ces ſignes ambigus, il eſt bon d'en connoître les proprietez pour en juger, mais non pas pour apprendre; c'eſt pourquoy nous croyons pouvoir nous diſpenſer d'en parler, ſe trouvant deja d'Auteurs féconds en cette matiere : Voyez ce que nous en diſons au Second Livre, Chapitre XXIII. Au reſte celuy qui ſçait mettre en uſage *la Meſure à deux Temps*, acquiert facilement la pratique des autres Mouvemens, qui ne dépendent que du génie & du goût.

Le Signe de la Meſure ſe place toûjours immediatement après la *Clef*, excepté qu'il ne ſe trouve quelques *Diezes* ou *B-mols* aſſociez 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.

cette étenduë juſqu'à ce point, mais rarement, étant de la diſcretion du Compoſiteur de tenir les voix dans le juſte milieu de leur étenduë, parce qu'elles ſont preſque toûjours forcées dans les extrémitez.

Pour ce qui eſt des Inſtrumens, chacun a ſon étenduë 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 exceder la Notte ou le Guidon, lorſqu'on ne ſe conduit point ſur cet Inſtrument par ſa propre experience. L'étenduë ordinaire des *Baſſes* eſt marquée avec des *Nottes*, mais il n'y a que la *Baſſe-de-Violle* qui puiſſe aller juſqu'au plus bas Son. Nous paſſerons ſous ſilence ce qui concerne l'étenduë 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 recit des perſonnes qui en poſſedent la pratique.



De l'Uniſſon.

On appelle *Uniſſons* deux Nottes en même degré, comme qui diroit une même Notte repetée pluſieurs fois: Or pour connoître le lieu où les Nottes de chaque *Partie* doivent être placées, en ſorte que les plus aigues ſoient toûjours au-deſſus des plus graves; nous allons mettre une Notte 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 Commençans pourront s'en ſervir au lieu de l'Octave, juſqu'à ce qu'ils ſoient en état de mieux faire.

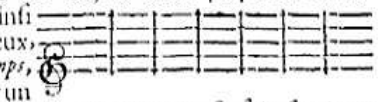
De la Meſure.

L'on ne peut gueres donner une Comparaiſon plus ſimple de la *Meſure*, que ſur les mouvemens qui nous ſont naturels, leſquels étant réiterez ſont toûjours égaux, comme on peut le remarquer en marchant, pourvû qu'on n'altere 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 vîte, la *Meſure* peut avoir plus ou moins de viteſſe.

Les *Meſures* ſe ſéparent avec des Lignes tirées perpendiculairement, qu'on appelle *Barres*, ainſi chaque *Meſure* ne contient que deux, trois ou quatre *Temps*, & ces *Temps*, ſe diſtinguét 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 troiſiéme *Temps* ſont également *Bons*.

L'on devroit ſe ſervir des nombres pour déſigner la quantité des *Temps* que contient chaque *Meſure*; Par exemple, 2. ſeroit le ſigne de la *Meſure* à deux *Temps*; 3. celuy de la *Meſure* à trois *Temps*, & 4. celuy de la *Meſure* à quatre *Temps*. Cependant il ſemble que la ſimplicité de ces ſignes les ait fait rejetter pour en choiſir d'autres tout-à-fait équivoques.

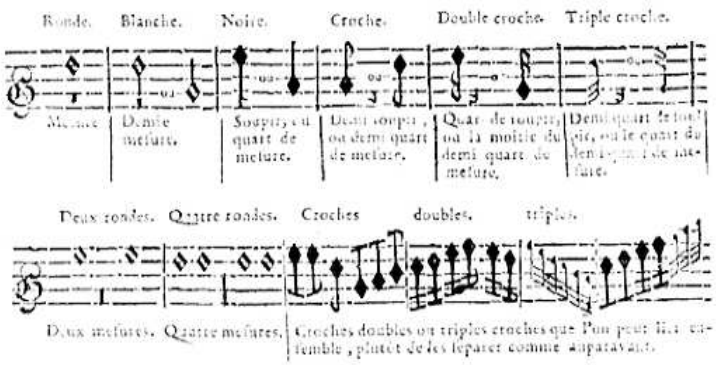
L'on ſe ſert d'un $\overline{\text{C}}$ pour marquer la *Meſure* à quatre *Temps*.

D'un $\frac{\text{C}}{\text{I}}$ pour la *Meſure* à deux *Temps*, &c.

Nôtre Art eſt déja 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 proprietez pour en juger, mais non pas pour apprendre; c'eſt pourquoy nous croyons pouvoir nous diſpenſer d'en parler, ſe trouvant aſſez d'Auteurs fécondz en cette matiere: Voyez ce que nous en diſons au Second Livre, Chapitre XXIII. Au reſte celuy qui ſçait mettre en uſage *la Meſure à deux Temps*, acquiert facilement la pratique des autres Mouvemens, qui ne dépendent que du génie & du goût.

Le Signe de la Meſure ſe place toûjours immediatement après la *Clef*, excepté qu'il ne ſe trouve quelques *Diezes* ou *B-mols* aſſociez 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 Pauſes.

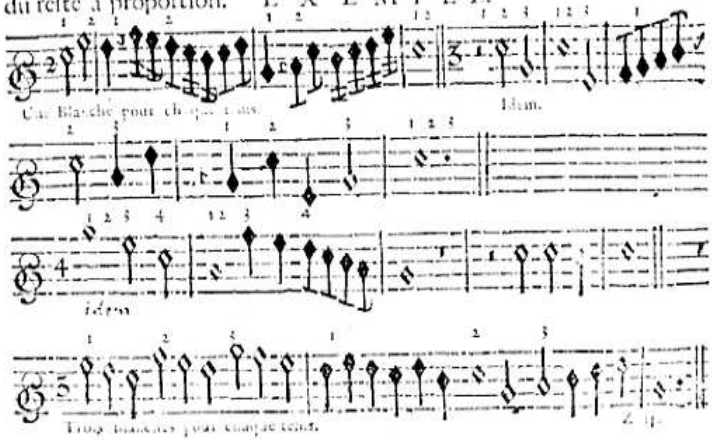


L'on peut lier les *Blanches* de même que les *Croches*, & pour lors leur valeur diminué de la moitié.

Les differentes figures de chaque *Nottes* ſont diſtinguées par des noms differens, qui ſont écrits au-deſſus, où l'on doit s'appercevoir 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* aulieu de la *Ronde*; & ~~de même que~~ celle-cy peut tenir lieu de toutes les autres Nottes, qui enſemble contiennent ſa juſte valeur, étant indifferent de remplir une *Meſure* de quelques *Nottes* que ce ſoit, & d'y en inferer de pluſieurs valeurs differentes, pourvû que le tout accompliſſe la valeur de chaque *Temps* de la *Meſure*.

Les caracteres qui ſont au-deſſous des *Nottes*, & dont le nom eſt auſſi écrit au-deſſous, s'appellent en general *Pauſes*, & 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 *Pauſes* aulieu 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 *Nottes* ou de *Pauſes* qu'il eſt neceſſaire, 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 *Nottes* que la valeur d'un *Temps*, en obſervant que les autres *Nottes* diminuent à proportion de leur valeur; car la *Ronde* vaut toûjours deux *Blanches*, quatre *Noires*, huit *Croches*, ainſi du reſte; & à l'égard des *Pauſes*, elles doivent être toûjours employées pour déſigner le ſilence de la *Notte* à laquelle elles répondent; excepté que celles qui marquent les *Meſures* entieres n'ont aucune dépendance, & doivent être employées indifferemment pour des *Meſures* à deux, à trois & à quatre *Temps*, de quelques *Nottes* 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 *Nottes* vaut pour lors un *Temps*. L'on peut auſſi ſe ſervir de deux, de trois, de quatre, de ſix, ou même de huit *Nottes* d'égale valeur pour un ſeul *Temps*, & y entre-méler à diſcretion des *Nottes* de toute ſorte de valeur, pourvû que ces valeurs égalent celles des *Nottes* choiſies pour compoſer un *Temps*; mais il faut remarquer que plus on employe de *Nottes* 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. EXEMPLE.



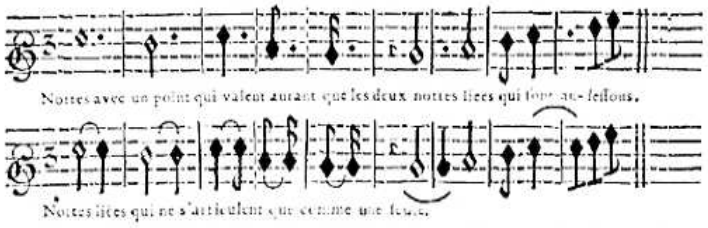
L'on peut ſe ſervir de *Noires* ou de *Croches* au lieu de *Blanches*; & dans la *Meſure* à trois *Temps*, l'on peut de plus ſe ſervir de *doubles-Croches*, le tout pour faire diſtinguer la lenteur & la viteſſe du Mouvement, comme nous l'avons expliqué au Second Livre, Chapitre XXIII.

Les chiffres qui ſont au-deſſus des *Nottes*, marquent les *Temps*; 1. ſignifie le premier *Temps*, 2. le ſecond, 3. le troiſiéme & 4. le quatriéme; de ſorte que l'on peut s'appercevoir par-là de la liberté que l'on a de ſubſtituer à une des *Nottes* déſignée pour un *Temps*, telles *Pauſes* & telles autres *Nottes* que l'on veut, pourvû que la valeur du *Temps* ſoit contenue dans ces *Pauſes* & dans ces autres *Nottes*, pouvant encore commencer & continuer par d'autres *Nottes* que par celles que l'on a choiſi pour chaque *Temps*, dès que la valeur du *Temps* y eſt contenuë.

Du Point, & de la Liaiſon.

Un *Point* mis au côté droit d'une Notte, en augmente la valeur de la moitié; ce qui eſt la même choſe que ſi après une Notte l'on en mettoit une autre ſur le même degré, laquelle ne valût que la moitié de la premiere; mais comme cette ſeconde Notte demanderoit une nouvelle articulation, on ſe ſert du *Point* en ce cas, ou bien on lie cette ſeconde Notte avec la premiere, par le moyen d'un demi cercle, dont chaque pointe répond à chacune de ces deux Nottes.

EXEMPLE.



Du Ton, du Semi-Ton, du Dieze, du B-quarre, du B-mol, du Majeur, du Mineur, du Superflu & 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*, & entre *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 preſent que quoyque le *ſemi-Ton*, dont ſe forme le plus petit Intervale neceſſaire 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*.

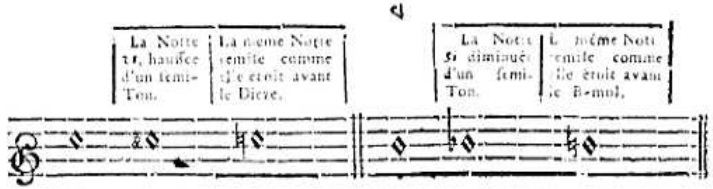
Ces Signes s'appellent *Dieze*, *B-quarre*, & *B-mol*.

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 Notte, comme on le voit dans l'Exemple ſuivant.

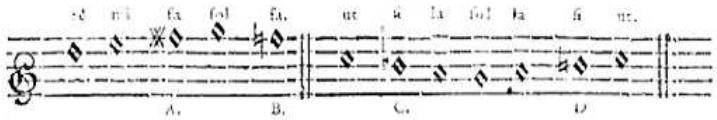
Le ♯ augmente d'un *ſemi-Ton* la Notte qu'il précede, au lieu que le ♭ la diminuë d'autant; & le ♮ auquel on donne quelquefois la proprieté du ♯, a de plus celle de retrancher le ♯ ou le ♭, qui a paru auparavant ſur la même Notte, en remettant par conſequent cette Notte dans ſon ordre naturel.

Ces Signes ne changent point le nom des Nottes auſquelles ils ſont joints, excepté que pour la facilité des perſonnes qui apprennent à *Entonner*, on leur fait appeller *Si* toutes les Nottes précedées d'un ♯, & *Fa* toutes celles qui ſont précedées 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 neceſſaire au Compoſiteur que la connoiſſance de la choſe, il ne doit ſe mettre en peine icy que des Intervales, & de l'alteration qui peut y être cauſée d'un *ſemi-Ton* ſeulement par le moyen du ♯, du ♮ ou du ♭.

EXEMPLE.



AUTRE EXEMPLE.

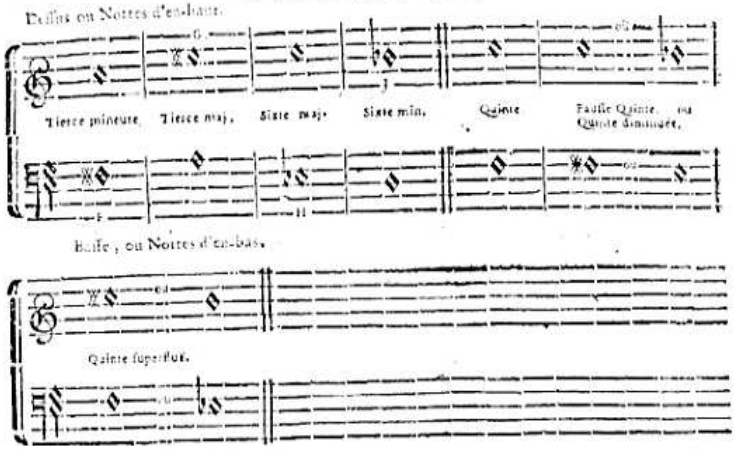


Le ♯ mis à côté de la Notte *Fa* (A) l'augmentant d'un *ſemi-Ton*, rend l'Intervale du *Mi* à ce *Fa*, égal à celuy de *Ré* à *Mi*, c'eſt-à-dire, qu'il y a un *Ton* de part & d'autre, & par conſequent il n'y a qu'un *ſemi-Ton* de ce *Fa* au *Sol*; ce qui fait que ces quatre premieres Nottes *Ré*, *Mi*, *Fa*, (A) *Sol* obſervent le même ordre entre-elles que *Sol*, *La*, *Si*, (C) *Ut* dans la *Gamme*: enſuite le ♮ mis à côté de la Notte *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 Nottes *Ut*, *Si*, *La*, *Sol* obſervent le même ordre entre-elles que *Sol*, *Fa*, *Mi*, *Ré* dans la *Gamme*: mais le ♮ joint au ſecond *Fa* (B) & au ſecond *Si* (D) rend à ces Nottes leur ordre naturel.

Les Intervales où la difference du *Ton* au *ſemi-Ton*, ſe fait ſentir (ſuppoſé qu'ils ne changent pas de nom pour cela) ſe diſtinguent 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 conſequent *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 Intervales qui portent le même nom, & dont la difference ne conſiſte que dans un *ſemi-Ton* de plus ou de moins, leſquels peuvent encore être diſtinguez 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 ♯ & aux ♭, il eſt bon de ſçavoir que c'eſt preſque toûjours par leur moyen que la difference du *majeur* au *mineur*, ou du *ſuperflu* au *diminué* ſe reconnoît; en ce que dans la comparaiſon de deux Nottes dont ſe forme un Intervale; le ♯ joint à la Notte d'en bas (F) rend ordinairement cet Intervale *mineur*, & joint à la Notte d'en-haut (G) le rend *majeur*; & qu'au contraire le ♭ joint à la Notte d'en-bas (H) rend cet Intervale *majeur*, & joint à la Notte d'en haut, (I) le rend *mineur*, le *ſuperflu* ſe rapportant au *majeur*, & le *diminué* au *mineur*.

EXEMPLE.



C'eſt en comparant la Notte du *Deſſus* avec celle de la *Baſſe* qui eſt vis-à-vis, que l'on trouvera les Intervales *majeurs* ou *mineurs* ſpécifiez dans cet Exemple.

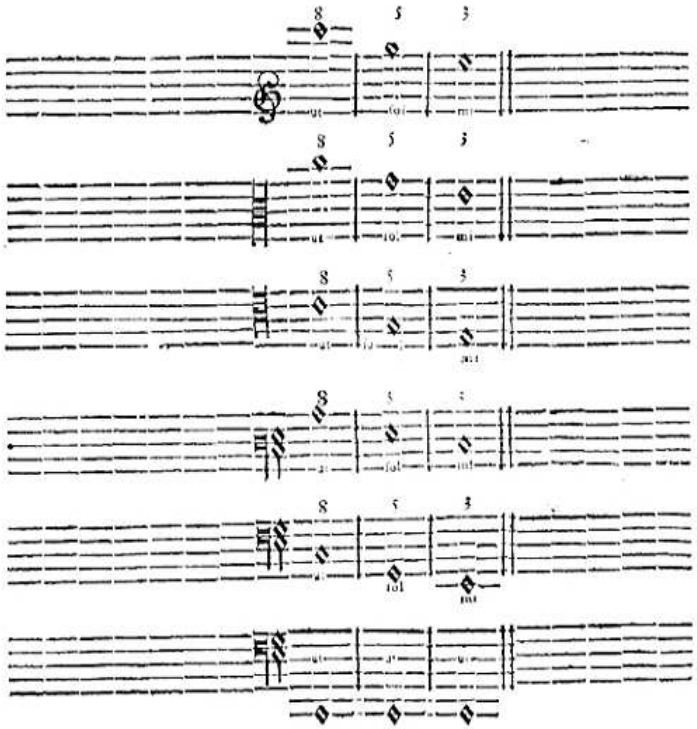
Lorſque le ♯, le ♮ ou le ♭ ſe trouvent au-deſſus ou au-deſſous d'une Notte de la *Baſſe*, ils n'alterent aucunement cette Notte, & ils dénottent ſeulement des Intervales *majeurs* ou *mineurs*, dont nous parlerons en leur lieu.

Des Intervales doublez.

De même que l'Octave d'une Notte choiſie pour premier degré n'en eſt que la replique, de même auſſi toutes les Nottes qui ſont au-deſſus de cette Octave, ne ſont que les repliques de celles qui ſe trouvent depuis ce premier degré juſqu'à ſon Octave; ſi bien que le nom de la Notte ſuffit pour déterminer un Intervale, 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'au *Sol* qui eſt au-deſſus de la *Clef* de *Sol*, l'on y trouvera un Intervale de dix-neuf degrez; mais ſi l'on ſçait une fois que *Sol* fait la Quinte d'*Ut*, il n'eſt plus beſoin de compter; & pourvû que ce *Sol* ſe trouve au-deſſus d'*Ut*, cela ſuffit; ainſi des autres Intervales; cet éloignement plus ou moins grand n'étant à conſiderer, 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 déja été parlé.

EXEMPLE.



C'eſt avec la Partie la plus baſſe que l'on compare ordinairement les autres, d'où ſe forment tous les Intervales; de ſorte qu'il ſe trouve icy des Octaves, des Quintes, des Tierces ſimples, doubles, triples & quadruples, que l'on peut diſtinguer en quinziémes, vingt-deuxiémes, &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 preſent.

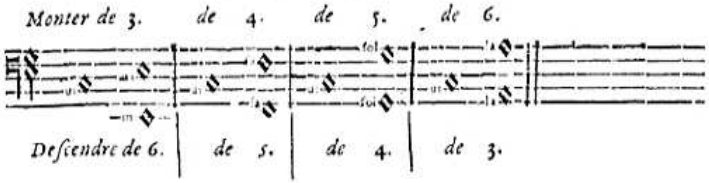
CHAP.

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 Intervales 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 Notte de la Baſſe-fondamentale que par l'un de ces Intervales, en préferant toûjours 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 neceſſaire d'avoir ces Intervales preſens à l'eſprit que d'une maniere, ſoit en montant, ſoit en deſcendant, parce que l'un revient à l'autre.

EXEMPLE.



Le nom de la Notte ſuffiſant, (comme il a déja 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 cecy; car lorſque nous dirons dans la ſuite, monter de Tierce, de Quarte, de Quinte, ou de Sixte, nous ſous-entendrons toûjours 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 replique d'1. 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 toûjours au-deſſus, comme cela ſe doit.

CHAPITRE TROISIE'ME.

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 Notte dans l'une des Parties que l'on ſe propoſe.

Le ſeul Accord dont nous ayons beſoin à preſent, eſt le *Parfait*, qui eſt compoſé d'une Notte 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 Intervales, quelque Notte ou Son que l'on prenne pour Baſſe, cette Baſſe pouvant être repreſentée 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 toûjours repreſentée par la même Notte 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 Intervales ſe trouvent toûjours au-deſſus de la Baſſe, que l'on peut faire deſcendre auſſi bas que l'on veut, afin de n'être point géné dans les autres Parties. L'on doit cependant obſerver à meſure que l'on devient ſçavant, de tenir chaque Partie dans ſon etenduë naturelle, faiſant enſorte que la Taille s'entende au-deſſus de la Baſſe, la Haute-contre au-deſſus de la ~~Fondamentale~~ Taille, & le Deſſus au-deſſus de la Haute-contre.

CHAPITRE QUATRIE'ME.

De la ſuite des Accords.

SI la Baſſe doit proceder par des Intervales conſonans, les autres Parties doivent proceder au contraire par des Intervales diatoniques ; de ſorte que dans ces dernieres Parties l'on ne peut

paſſer d'une Notte 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 Notte que l'on appelle *Tonique*, par laquelle la Baſſe doit commencer & finir, cette Notte déterminant la progreſſion de toutes celles qui ſont contenues dans l'étenduë de ſon Octave : Si nous prenons donc la Notte *Ut* pour *tonique*, nous ne pourrons nous ſervir tant à la Baſſe qu'aux autres Parties, que des Nottes *Ut*, *Ré*, *Mi*, *Fa*, *Sol*, *La*, *Si*, ſans qu'il ſoit permis de les alterer par aucun *Dieze* ni *B-mol*.

Cette Notte *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 Notte, 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 Notte 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 Notte qui monte de Tierce ou de Quarte.

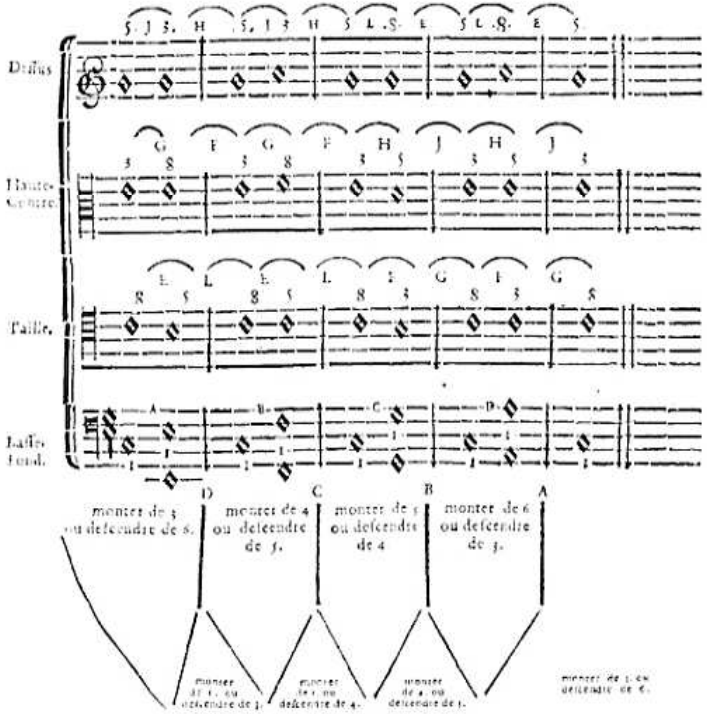
3°. Si après cet *Ut* la Baſſe monte de Quinte *C.* ou de Sixte *D.* la Taille qui aura fait l'Octave doit faire enſuite la Tierce ; la Haute-contre qui aura fait la Tierce doit faire enſuite la Quinte ; & le Deſſus qui aura fait la Quinte doit faire l'Octave.

4°. Et finalement, celuy qui ne voudra pas aſſujettir ſa memoire à retenir la détermination de la progreſſion de chaque Partie ſuperieure 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 Intervales qui compoſent l'Accord parfait, que de trois manieres, ſoit en reſtant ſur la même Notte ou ſur le même degré, ſoit en montant ou en deſcendant diatoniquement, quelque route que tienne la Baſſe ; de ſorte que ſi une Notte 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 Intervales, on le trouvera immanquablement en faiſant monter ou deſcendre diatoniquement cette Notte.

S'il arrivoit par hazard que deux Parties ſe rencontraſſent ſur une même Notte, & que par là il manquât un Intervale dans l'Accord parfait, cela proviendroit de ce que l'une de ces deux Parties peut former l'un des trois Intervales de cet Accord parfait, tant

en montant qu'en deſcendant ; de ſorte que l'ayant fait monter, il faûdra 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 Notte de la Baſſe ſuivie d'une autre, en remontant de Quarte, avec laquelle Notte 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 Notte de la Baſſe ſuivie d'une autre en montant de Quinte, & cette Partie doit deſcendre en ce cas ſur la troiſiéme Notte, qui monte de Quinte dans la Baſſe.

EXEMPLES.



Les progreſſions de ces parties ſupérieures ſont d'autant moins

difficiles à retenir, que l'on n'y trouve en tout que 8 5, & 8 3 E F; 3 8, & 5 5, G H; 5 3, & 5 8, J L : 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 tienne 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, celuy qu'elle doit former avec la Notte 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 Notte de la Baſſe.

L'on remarquera ſur tout que la 3, la 5 & l'8 ſoient toûjours contenuës dans les trois Parties ſupérieures, étant indifferent de donner la 3, la 5 ou l'8 à quelque Partie que ce ſoit, pour ce qui regarde la premiere Notte 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 Notte de chaque Meſure, mais encore entre la ſeconde Notte 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 ſupérieures doit y être la même ; ainſi des autres Intervales 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 ſupérieure, 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 toûjours la progreſſion qui luy eſt déterminée par celle de la Baſſe.

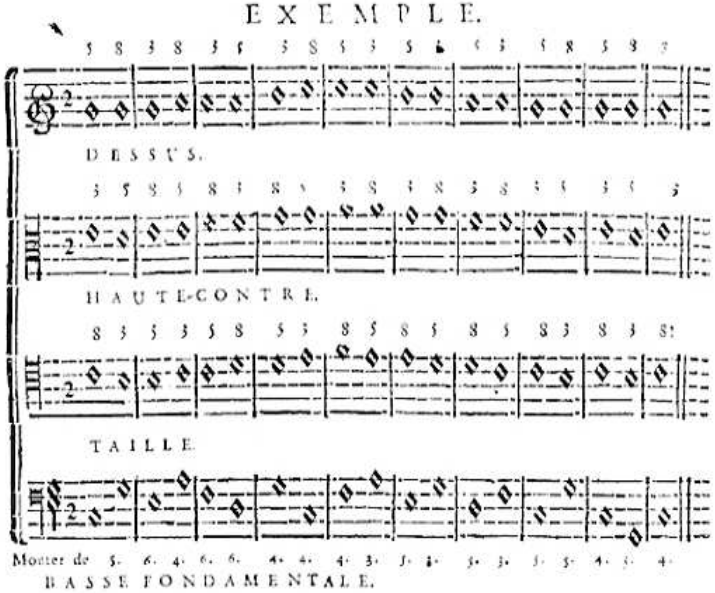
Il faut conclure de-là, qu'après avoir déterminé les Accords des Parties par rapport à la progreſſion des deux premieres Nottes de la Baſſe, il faut encore en déterminer la ſuite ſur celle de la ſeconde Notte de cette Baſſe à la troiſiéme ; de celle-cy à la quatriéme ; de celle-cy à la cinquiéme, & ainſi juſqu'à la fin, chaque Notte de la Baſſe formant toûjours l'un des Intervales conſonans preſcrit à ſa progreſſion avec celle qui la ſuit ou qui la précéde ; & 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 Intervales 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.

EXEMPLE.



Il faut ſe ſervir toûjours 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.

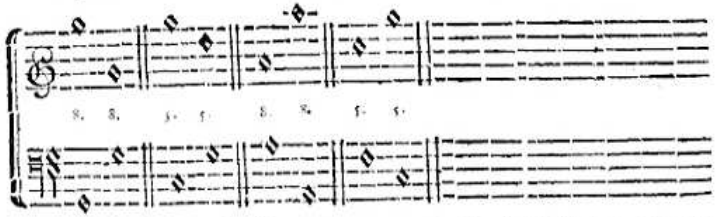
L'on voit que la diſpoſition de cette Baſſe ne dépend que de la fantaiſie & du goût ; l'on peut cependant l'aſſujettir à celle-cy dans les commencemens, pour voir ſi les Parties que l'on mettra au-deſſus ſeront conformes aux nôtres, après quoy l'on pourra compoſer d'autres Baſſes à ſon gré, en remarquant que la Notte de la Baſſe par laquelle on finit, doit être toûjours précédée d'une autre qui ſoit une Quarte au-deſſous ou une Quinte au-deſſus, c'eſt-à-dire, que la Notte *Ut* doit être précédée de la Notte *Sol* quand il s'agit de finir.

CHAPITRE CINQUIE'ME.

De quelques Regles qu'il faut obſerver

1°. IL ne faut jamais faire deux Octaves ni deux Quintes de ſuite, ce qui ſe connoit 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 Pieces 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°. 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 SIXIE'ME.

De l'Accord de la Septiéme.

ARTICLE PREMIER.

SUppoſé que l'on ſoit parvenu à une connoiſſance ſuffiſante des Intervales conſonans, dont l'Accord parfait & la progreſſion de la Baſſe ſont compoſez, il faut examiner à preſent le rapport que les Intervales ont enſemble ; & ſans faire attention à l'Octave, que l'on peut regarder comme une replique de la Baſſe repreſentée 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 troiſiéme, 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 Septiéme, 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 Septiéme qu'on y ajoûte.

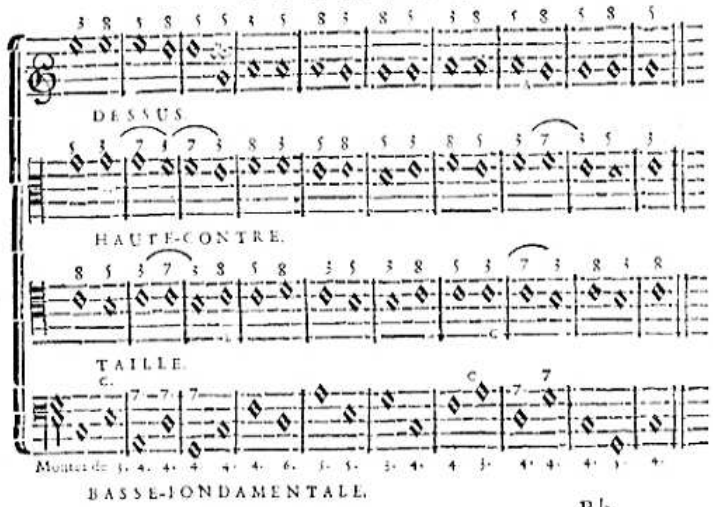
Cet Intervale ajoûté à l'Accord parfait étant diſſonant, l'Accord où il a lieu eſt auſſi appellé diſſonant. On peut y joindre l'Octave, comme nous l'avons fait à l'Accord parfait, ſoit pour compoſer à cinq Parties, ſoit pour faciliter la progreſſion diatonique aux parties ſuperieures, où l'on remarquera 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 toûjours diatoniquement, ſoit que l'Octave ou la Quinte ſe rencontrent dans cet Accord de Septiéme : pour ce qui eſt de la Tierce, on ne peut guéres la ſeparer de cet Accord.

On ne pourra faire à preſent cet Accord de Septiéme que ſur les Nottes de la Baſſe, qui ſeront précédées & ſuivies d'une Quarte en montant, ou d'une Quinte en deſcendant.

L'Intervale diſſonant de cet Accord, qui eſt la Septiéme, doit être preparé & ſauvé par un Intervale conſonant, c'eſt-à-dire, qu'il faut que la Notte qui fait la Septiéme contre la Baſſe, ſoit précédée & ſuivie d'une Tierce. La Tierce qui précéde ou qui prepare cette Septiéme, doit ſe trouver ſur le même degré ou ſur la même ligne de la Septiéme qui la ſuit ; & la Tierce qui ſuit ou qui ſauve cette Septiéme, doit toûjours ſe trouver en deſcendant diatoniquement après cette Septiéme.

Il faut faire enſorte que la premiere Septiéme ſoit entenduë dans le premier Temps d'une Meſure, & par conſequent preparée dans le ſecond Temps de la Meſure précédente, en ſe ſouvenant qu'on appelle premiere Septiéme, celle qui n'a pas été immédiatement précédée d'une autre. D'abord que l'on aura fait une Septiéme ſur une Notte de la Baſſe, qui aura été précédée d'un Intervale de Quarte en montant, ou de Quinte en deſcendant ; il faut que la Baſſe procede toûjours par de pareils Intervales juſqu'à la Notte tonique, qui eſt à preſent celle d'*Ut*, en donnant un Accord de Septiéme à chaque Notte, excepté à celles d'*Ut* & de *Fa*. On excepte la Notte *Ut*, parce que la Notte tonique ne peut ſubſiſter comme telle qu'avec l'Accord parfait ; & l'on excepte la Notte *Fa*, parce que nous étant défendu de faire rencontrer dans la Baſſe la Notte *Si*, cette Notte *Fa* portant un Accord de Septiéme, ſeroit obligée de monter de Quarte, ou de deſcendre de Quinte ſur cette Notte *Si*. La Notte *Mi* doit en être exceptée encore, puiſqu'on ne pourroit luy donner un Accord de Septiéme, ſans être précédée de la Notte *Si*, par rapport à la progreſſion limitée à la Baſſe dans cet Accord, de ſorte qu'on ne pourra pratiquer à preſent cet Accord de Septiéme que ſur les Nottes *La*, *Ré* & *Sol*.

EXEMPLE.



Dans les parties ſuperieures l'on trouve toûjours la Septiéme entre deux 3, ainſi 3 7 3 ; & la premiere Septiéme eſt toûjours préparée dans le ſecond temps ou par la ſeconde Notte d'une Meſure. C.

L'obligation où l'on ſe trouve de faire deſcendre la Septiéme 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 Septiéme s'y rencontre ; parce que celle-cy doit deſcendre d'obligation ſur la Tierce ; ne pouvant donc changer la progreſſion de la Septiéme, 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 Septiéme, par rapport à la progreſſion diatonique des parties ſuperieures ; & au Chapitre IV. que lorſque deux Parties ſe rencontroient ſur une même Notte, il falloit changer celle de la partie qui peut former l'un des trois Intervales 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, plûtôt que par l'Harmonie.

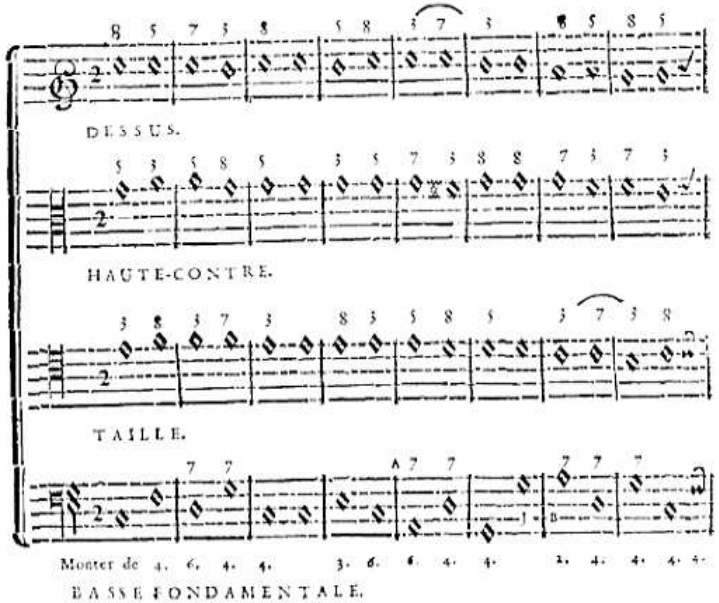
ARTICLE SECOND.

La Septiéme qui eſt la premiere, & pour ainſi dire, le principe de toutes les Diſſonances, peut être préparée & ſauvée de toutes les conſonances ; mais comme les differentes manieres 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 Septiéme préparée par la Quinte, & monter diatoniquement, pour faire entendre cette Septiéme préparée par l'Octave, en remarquant que toutes les Parties ſuperieures deſcendent lorſque cette Baſſe monte diatoniquement, excepté la partie qui fait la Septiéme, & qui reſte ſur le même degré, comme cela ſe doit, pour deſcendre enſuite ſur la Tierce.

La Septiéme 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 ſa Tierce, de ſa Quinte & de ſa Septiéme, ainſi 1. 3. 5. 7.

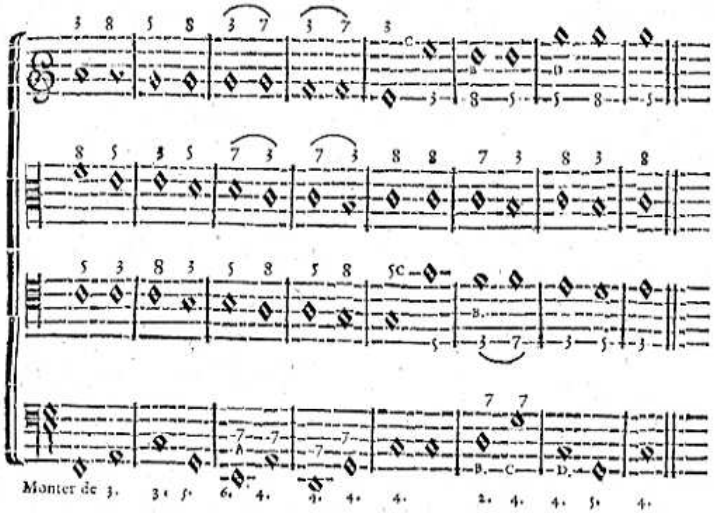
Remarquez que la progreſſion que nous avons preſcrite à la Baſſe pour les Accords de Septieme, Article premier, ne peut changer qu'à l'égard de la premiere Septiéme, & que ce n'eſt qu'en ce cas que cette Septiéme peut etre preparée de l'Octave ou de la Quinte ; car après la premiere Septiéme, on trouvera toûjours cette Septiéme entre deux 3. & de quelque maniere qu'elle ſoit préparée, elle ſera toûjours ſauvée de la Tierce.

EXEMPLE.



Tournez pour la ſuite de cet Exemple.

SUITE DE L'EXEMPLE PRECEDENT.



L'on voit que l'on peut faire à preſent des Septiémes ſur les quatre Notes *Mi*, *La*, *Ré* & *Sol*, par la liberté que l'on a de faire deſcendre la Baſſe de Tierce, pour preparer la Septiéme par la Quinte, ou de la faire monter d'une Seconde, pour préparer la Septiéme par l'Octave. Nous trouvons icy deux Parties qui montent enſemble d'une Octave (C), ce qui peut ſe faire pour remettre les parties dans leur portée naturelle, pourvû que ces parties entre-elles ne faſſent pas entendre deux Quintes ni deux Octaves conſecutives; car ce que nous avons dit d'une partie par rapport à la Baſſe, doit s'entendre auſſi de deux parties priſes à part, n'en ayant pas fait mention, parce que leur diſpoſition préſente, nous diſpenſe de faire cette attention.

Si deux Parties peuvent monter d'une Octave, à plus forte raiſon une ſeule partie peut le faire, comme on le voit à la Baſſe (J) au lieu de reſter ſur le même degré; cependant une partie ſuperieure ne pourroit pas en faire autant dans un endroit où la diſſonance ſe trouveroit preparée, & elle doit reſter, en ce cas, ſur le même degré.

Il ne faut pas faire encore attention au Dieze que nous avons mis au *Fa*, n'étant pas neceſſaire que les Commençans ſe ſervent de Diezes ni de B-mols qu'ils n'en ſçachent davantage.

Si la Baſſe excéde 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.

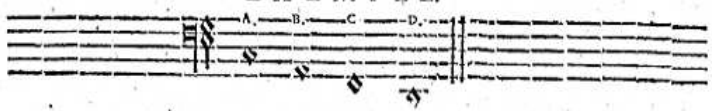
Nous n'avons plus rien à dire qui ne dépende de ces premiers Principes; plus on les poſſedera, moins on aura de difficulté à entendre le reſte.

CHAPITRE SEPTIE'ME.

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 toûjours dans une Partie ſuperieure une Notte, qui ayant fait un Intervale conſonant avec la premiere Notte de la Baſſe, pourra ſans changer, faire la Septiéme de la ſeconde Notte 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 Notte de la Baſſe ſur laquelle on voudra faire cette Septiéme, ſoit ſuivie d'une autre Notte qui puiſſe ſauver de ſa Tierce cette Septiéme; ſinon, l'on y fera l'Accord parfait.

EXEMPLE.



Je ne puis faire une Septiéme ſur la Notte (B), quoiqu'elle ſoit préparée par la Quinte de la Notte (A), parce qu'elle ne peut être ſauvée par la Tierce de la Notte (C); mais en mettant la Notte (D) au lieu de la Notte (C), je puis fort bien faire entendre la Septiéme ſur la Notte (B), puiſqu'elle ſe ſauve naturellement ſur la Tierce de la Notte (D), ainſi du reſte, en ſe ſouvenant toûjours qu'une Notte tonique ne peut porter comme telle, un Accord de Septiéme, & que nous ne parlons icy que de l'Harmonie fondamentale.

CHAPITRE HUITIE'ME.

Du Ton, & du Mode.

IL vous ſouviendra que nous avons appellé *Notte tonique*, celle par où la Baſſe commence & finit ; & que nous avons dit qu'elle déterminoit la progreſſion des autres Nottes compriſes dans l'étenduë de ſon Octave ; par conſequent ſi nous prenons la Notte *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'étenduë de l'Octave d'*Ut* ; d'où nous conclurons que le mot de *Ton*, qui s'approprie ordinairement à un Intervale comme à celuy de la Tierce, doit s'approprier principalement icy à une Notte, que l'on choiſit pour compoſer une Piece de Muſique ſur un certain Ton, qui eſt déterminé par le nom de cette Notte, que l'on appelle pour ce ſujet *Notte tonique* ; cette Notte ayant le privilege de déterminer tous les Intervales diatoniques, ou tous les Tons & ſemi-Tons qui doivent ſe rencontrer entre les Nottes conſécutives 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 Notte 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 celuy de *Ton*, en diſant ſimplement *Ton majeur* ou *Ton mineur*.

Si nous donnons la Tierce majeure à la Notte *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 Notte priſe pour *tonique*. La Notte *Ut* nous repreſentant dans l'étenduë 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 poſſederons 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'étenduë de ſon Octave, mais

avec des noms particuliers à chaque Notte d'un Ton : Par exemple, quand nous diſons la *Notte tonique*, cela doit s'entendre de toutes ſortes de Nottes ; car *Ré*, *Mi*, *Fa*, *Sol*, *&c.* peuvent être Nottes toniques, auſſi-bien qu'*Ut* : mais quand on a ſuppoſé une fois qu'une telle Notte eſt tonique, on ne peut plus parler des autres que par rapport à elle ; ainſi la ſeconde Notte, la troiſiéme, la quatriéme, la cinquiéme, &c. ne ſeront telles, que par rapport à la comparaiſon que l'on en fera avec la Notte tonique ſuppoſée, qui eſt toûjours regardée comme la premiere ; par conſequent dans le Ton d'*Ut*, la ſeconde Notte eſt *Ré*, la troiſiéme *Mi*, la quatriéme *Fa*, *&c.*

Nom des Nottes de chaque Ton dans celuy d'Ut.

Ut.	Octave.
Si.	Notte ſenſible.
La.	Sixiéme Notte.
Sol.	Dominante tonique.
Fa.	Quatriéme Notte.
Mi.	Mediante.
Ré.	Seconde Notte.
Ut.	Notte tonique.

L'on remarquera icy trois Nottes, qui outre la tonique, ont chacune un nom propre ; l'une s'appelle *Mediante*, la ſeconde *Dominante* & la troiſiéme *Notte ſenſible* ; les deux premieres ſont celles qui compoſent l'Accord parfait de la Notte tonique, & ont avec cela des proprietez qui les font diſtinguer des autres.

La *Mediante* s'appelle ainſi, parce qu'elle diviſe la Notte tonique & ſa Dominante en deux Tierces ; & par conſequent ſe trouve au milieu ; c'eſt elle encore qui décide du *Mode* ; quand elle eſt *majeure*, le *Mode* eſt *majeur* ; quand elle eſt *mineure*, le *Mode* eſt *mineur*, parce qu'elle eſt cette Tierce à qui nous avons donné cette proprieté.

La *Dominante tonique* s'appelle ainſi, parce que dans toutes les finales elle précéde toûjours immédiatement la Notte tonique, comme on a pû le remarquer dans les Exemples précédens, où *Sol* qui eſt dominante d'*Ut*, a précedé cet *Ut* par tout où il s'eſt fait entendre, & ſur tout à la fin.

La *Notte ſenſible* s'appelle ainſi, parce qu'elle ne ſe fait jamais entendre dans une Partie quelconque, que la Notte tonique ne la ſuive immédiatement ; c'eſt pourquoy l'on peut dire qu'elle fait ſentir le *Ton* dans lequel on eſt : Ainſi dans le Ton d'*Ut*, la *Me-*

diante eſt MI, la *Dominante* SOL, & la *Notte ſenſible* SI ; cette *Mediante*, cette *Dominante*, & cette *Notte ſenſible* formant toûjours dans chaque *Ton* le même Intervale à l'égard de la Notte 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*.

CHAPITRE NEUVIE'ME.

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 Intervales 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 Quatriéme Livre Chap. II.

L'on peut regarder comme Nottes toniques, toutes celles qui portent des Accords parfaits, & comme Dominantes toutes celles qui portent des Accords de Septiéme ; avec la difference que l'on eſt obligé de diſtinguer la Dominante tonique de celles qu'on appelle ſimplement Dominantes, en ce que la Tierce de la dominante tonique doit être toûjours majeure, au lieu que celles des autres dominantes eſt ſouvent mineure. N'y ayant point d'autre Notte 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 Septiéme avec la Tierce majeure qu'à ce *Sol*.

Ces deux Accords, *le Parfait* & celuy de *la Septiéme*, 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.

Dénom-

Dénombrement des Accords conſonans dérivez du Parfait.

Il faut ſe ſouvenir que le nombre 1. repreſente toûjours la Baſſe, & que les autres nombres nous marquent la diſtance qu'il y a d'un Son ou d'une Notte à cette Baſſe ; que les nombres 8. 10. 12. &c. ne ſont que la replique d'1. 3. 5. &c. puiſque ſi 8. eſt la replique d'1. par la même raiſon 10. & 12. ſeront la replique de 3. & de 5.

Il faut ſe ſouvenir encore que tous nombres pourront ſe reduire à de moindre nombres, dont les Intervales ſeront égaux de part & d'autres. Par exemple, 4. 5. 6. peuvent ſe reduire 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 reduire 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 neceſſaire de reduire à l'unité le premier des nombres qui nous marquent chaque Accord, parce que cette unité nous repreſente toûjours la Baſſe de l'Accord parfait, & de celuy de la Septiéme, dont dérivent tous les Conſonans & Diſſonans.

Nous ne faiſons point mention de l'8. dans les Accords, parce qu'elle eſt toûjours la replique de la Baſſe. 1.

Chiffres que l'on met au-deſſus ou au-deſſous des Nottes d'une Baſſe, pour marquer tous les Sons dont un Accord eſt compoſé.

L'Accord parfait eſt compoſé de . . . . Ut 1. Mi 3. Sol 5.
Cet Accord ſe fait toûjours ſur la *Notte tonique* & quelquefois ſur ſa *Dominante*.

Accords dérivez du Parfait par renverſement.

6. . . . . L'Accord de 6. eſt compoſé de. . . 1. 3. 6. renverſé de. Ut 6. Mi 8. Sol 10.
Cet Accord ſe fait toûjous ſur la *Mediante*. 1. 3. 5.

6. . . . . L'Accord de 6 4. eſt compoſé de . . . 1. 4. 6. renverſé de Ut 4. Mi 6. Sol 8.
Cet Accord ne ſe fait que ſur la *Dominante*, mais plus rament que le *Parfait* & celuy de la *Septiéme*. 1. 3. 5.

Dénombrement des Accords diſſonans, dérivez de celuy de la Septiéme.

7. . . L'Accord de la *Septiéme 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 Si, Ré, Fa, Sol. 1. 3. 5b. renverſé de 6.	Sol, Si, Ré, Fa. 6. 8. 10 12.	
Cet Accord ne ſe fait jamais que ſur la *Notte ſenſible*.	1. 3. 5. 7.	
6 X . . Celuy de la *petite Sixte* eſt comp. de Ré, Fa, Sol, Si. 1. 3. 4. 6. renverſé de	Sol, Si, Ré, Fa 4. 6. 8. 10.	
Cet Accord ſe fait ordinairement ſur la *ſeconde Notte du Ton*.	1. 3. 5. 7.	
4 X . . Celuy du *Triton* eſt compoſé de . . . Fa, Sol, Si, Ré. 1. 2. 4X 6. renverſé de. .	Sol, Si, Ré, Fa. 2. 4. 6. 8.	
Cet Accord ne ſe fait que ſur la *quatriéme Notte*	1. 3. 5. 7.	

Il faut remarquer d'abord que la *Notte tonique* ne prête ſon *Accord parfait* qu'à ſa *Mediante* & à ſa *Dominante*; ſa *Mediante* le porte ſous le nom de Sixte, & ſa *Dominante* ſous celuy 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 celuy de la Sixte-quarte; & même celuy de la Septiéme ſemble n'être affecté qu'à elle ſeule, ſur tout lorſqu'elle précéde immédiatement la *Notte tonique*. Mais que la difference de l'Accord parfait à celuy de la Septiéme 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 Septiéme doit 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 pourquoy; d'autant plus que cet Accord de Septiéme 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 neceſſaire que celle de ſa conſtruction, c'eſt-à-dire, des Sons ou des Nottes 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 Septiéme que lorſqu'elle précédoit la *Notte tonique*; cela doit s'entendre auſſi des Nottes qui compoſent l'*Accord parfait* de cette *Notte tonique*, c'eſt-à-dire, de la *Mediante* & de cette *Dominante* même, lorſque ces deux Nottes portent les Accords dérivez du *parfait*, qui leur ſont naturels, la *Dominante* pouvant porter l'Accord de Sixte-quarte, après celuy de la Septiéme, lorſque ſa valeur le permet, le tout au gré du Compoſiteur; & de même que les dérivez de la *Notte tonique* ont le privilege d'être précédez comme elle, de même auſſi les dérivez de la *Dominante tonique* ne peuvent paroître comme tels, s'ils ne précédent pas immédiatement cette *Notte tonique*, ou ſes dérivez; de ſorte qu'il ne faut pas ſeulement conſiderer un Accord dans ſa conſtruction, ni dans ſa progreſſion naturelle, mais encore dans la differente diſpoſition que l'on peut donner aux Nottes 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 differens noms à un même Accord, ſelon ſa differente diſpoſition, pour que l'on reconnoiſſe en même temps par ces noms, les Nottes qui doivent pour-lors occuper la Baſſe; ainſi après avoir reconnu que la *Mediante* & la *Dominante*, qui compoſent l'*Accord parfait* de la *Notte 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 Nottes qui compoſent l'Accord de la Septiéme, de la *Dominante tonique*, qui ne peuvent ſe trouver immédiatement avant la *Notte tonique* ou ſes dérivez, qu'elles ne portent l'Accord dérivé de celuy de la Septiéme, affecté en pareil cas à la *Dominante tonique*; par conſequent il faut ſe ſouvenir que ſi dans le *Ton d'Ut*, l'une des Nottes *Sol*, *Si*, *Ré* ou *Fa*, précédent 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 Septiéme, *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 celuy de la Septiéme, & que d'ailleurs *l'Accord parfait* ſubſiſte toûjours dans celuy de la Septiéme; par conſequent l'Accord de la Septiéme doit être précédé de même que le *parfait*; ce qui nous oblige d'attribuer une *Dominante* à toutes les Nottes qui portent des Accords de Septiéme; & ſçachant qu'une *Dominante* doit être toûjours une Quinte au-deſſus ou une Quarte

au-dessous de la Notte qu'elle domine, il n'est pas difficile de comprendre icy que la Notte *Sol* ne peut avoir pour *Dominante* que la Notte *Ré*; sçachant encore qu'une Notte n'est appellée *Dominante*, qu'en ce qu'elle en précéde une autre, qui est une Quarte au-dessus, ou une Quinte au-dessous, elle ne peut porter pour lors que l'Accord de la Septiéme; ainsi en suivant la même disposition que celle que nous avons donnée à l'Accord de la Septiéme de la Notte *Sol*, nous trouverons celuy de la Notte *Ré* entre ces Nottes *Ré*, *Fa*, *La*, *Ut*; d'où nous conclurons que cette Notte *Ré*, ou celles qui sont compriſes dans son Accord, ne pourront se rencontrer dans la Basse immédiatement avant la Notte *Sol*, sans que leur Accord puisse être composé d'autres Nottes que de celles-cy *Ré*, *Fa*, *La*, *Ut*; de même que les Nottes *Sol*, *Si*, *Ré*, *Fa* doivent composer l'Accord de l'une d'elles, lorsque la Notte *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 Septiéme peuvent nous le prouver, mais c'est dans le rapport qu'il faut faire de ce fondement aux differentes progressions qui naissent de la liberté que nous avons de nous servir indifferemment de l'une des Nottes compriſes dans les Accords fondamentaux, qui sont le *Parfait* & celuy de la *Septiéme*; c'est dans ce rapport, dis-je, que toute nôtre attention suffit à peine. Cependant en renfermant cette attention dans l'étenduë d'une Octave seulement, l'on voit qu'il n'est besoin que de sçavoir la maniere dont l'*Accord consonant* doit être précédé, puisque nous faisons sentir que le *Dissonant* n'est pas précédé differemment; & voicy comme il faut raisonner, sans se servir du nom des Nottes, mais seulement de celuy de l'Intervale que chacune de ces Nottes 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 *Notte tonique*, l'on sera bien-tôt au-dessus de toutes les difficultez.

La *Notte tonique* porte toûjours l'*Accord parfait*; sa *Mediante* porte toûjours celuy de la Sixte, & sa *Dominante* porte toûjours le *Parfait*, lorsqu'elle ne précéde pas immédiatement cette *Notte tonique*, sinon, il faut ajoûter la Septiéme *Fa* à son Accord parfait *Sol*, *Si*, *Ré*.

La *Seconde Notte*, qui dans une progression diatonique se trouve toûjours entre la *Notte tonique* & sa *Mediante*, ne peut porter, en ce cas, que l'Accord de la *petite Sixte*, Ré, Fa, Sol, Si.

La *Notte sensible*, qui en montant précéde la *Notte tonique*, doit porter l'Accord de la *fausse-Quinte*, Si, Ré, Fa, Sol; mais lorsqu'en descendant elle précéde une Notte 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 *quatriéme Notte*, qui en montant précéde la *Dominante*, doit porter un Accord pareil à celuy de la *Notte sensible*, lorsque celle-cy précéde la *Notte tonique* en montant, puisque la *Notte tonique* & sa *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 *quatriéme Notte* portera également un Accord dérivé de celuy 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 quatriéme Notte proposée, elle portera l'Accord de la *grande Sixte*, Fa, La, Ut, Ré, dérivé de celuy de la Septiéme, *Ré*, *Fa*, *La*, *Ut*.

Que le nom de *grande Sixte* ne vous étonne pas, il ne differe de celuy de la *fausse-Quinte*, qu'en ce que la Quinte est juste d'un côté & fausse de l'autre; ce qui provient des differens 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 Septiéme. Nous dirons ailleurs la raison pour laquelle cette distinction se fait dans les Accords dérivez, & non pas dans les fondamentaux.

Cette *quatriéme Notte*, qui en descendant précéde la *Mediante*, doit porter l'Accord du *Triton* Fa, Sol, Si, Ré.

La *sixiéme Notte*, qui de côté & d'autre précéde la *Dominante* & sa *Mediante*, doit porter l'Accord de *petite Sixte*, La, Ut, Ré, Fa renversé, ou dérivé de celuy de la Septiéme de *Ré* qui domine *Sol*; de même que la *seconde Notte* porte un pareil Accord, en précédant la *Notte tonique* ou sa *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 toûjours 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 affectez à cette *Notte tonique* & à sa *Dominante*, & les Nottes qui les suivent; parce qu'une même Notte pouvant se rencontrer dans deux Accords fondamentaux differens, l'on détermine l'Accord qu'elle doit porter sur la Notte qui la suit, ayant toûjours égard aux trois ou quatre Nottes qui composent l'*Accord Parfait* ou celuy de la *Septiéme*, & dont la Notte de la Basse doit être accompagnée dans les Parties superieures.

CHAPITRE DIXIE'ME.

De la Baſſe-Continuë.

IL ne faut point confondre la progreſſion diatonique d'une Baſſe dont nous parlons à preſent, avec la progreſſion conſonante, dont nous avons donné des Exemples ſur l'*Accord parfait* & ſur celuy de la *Septiéme*; 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 Septiéme, pendant que celles de la Baſſe ordinaire, que nous appellerons *Continuë*, portera des Accords de toute eſpece; 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 toûjours 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 toûjours les mêmes, & la progreſſion qui leur ſera déterminée dans les Accords fondamentaux, ne changera pas pour cela.

CHAPITRE ONZIE'ME.

De la Progreſſion de la Baſſe, qui détermine en méme 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*, ſa *Mediante* & ſa *Dominante*, pourvû que cette progreſſion ne ſoit pas étrangere 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 Septiéme, & tous ſes dérivez, ou plûtôt telles ſont celles qui ne portent ni l'*Accord parfait*, ni l'un de ſes dérivez; parce que ſi-tôt qu'une Notte porte un *Accord diſſonant*, il eſt certain qu'elle en domine une autre; & ſi ce *Diſſonant* n'eſt pas celuy de la Septiéme, il eſt certain qu'il en provient; ce ſera donc en le rapportant à ſon fondement, que l'on reconnoîtra indubitablement l'Accord qui doit le ſuivre, quelque Notte 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; 5 6, &c. ce qui ſe rencontre également dans la Septiéme, en portant la Notte 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 Notte la plus baſſe, ou que le plus petit nombre, fait toûjours la Septiéme 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 Notte *Sol* ſe trouve à la Baſſe après cette réduction, il ſera certain que la Notte *Ut* devra ſuivre; & ſi cette Notte *Ut* ne ſe trouve point dans la Baſſe, il s'y trouvera certainement l'une de celles qui compoſent ſon *Accord parfait* ou celuy de la *Septiéme*, ſuppoſé qu'on ſoit dans un autre Ton: Pareillement ſi la Notte *Ré* ſe trouve dans la Baſſe-fondamentale, la Notte *Sol* ou ſes dérivez ſuivront, ainſi des autres; en remarquant qu'après un Accord de Septiéme, la Baſſe-fondamentale doit toûjours deſcendre de Quinte.

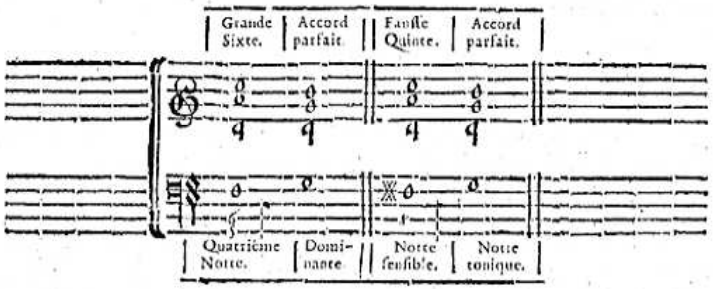
Il faudroit abſolument changer une Baſſe, dont la ſuite ne ſeroit pas conforme à celle que nous venons de luy déterminer; ce qui eſt neanmoins facile à obſerver, tant par les Accords affectez à chaque Notte d'un *Ton*, ſelon ſa differente progreſſion, que par la preuve que l'on peut en faire d'abord avec la Baſſe-fondamentale, qui ne peut porter qu'un *Accord parfait* ou un de *Septiéme* la Notte qui porte le dernier Accord devant toûjours deſcendre enſuite de Quinte. Ce que nous diſons d'une Baſſe compoſée, doit s'entendre auſſi de la maniere dont il faut la compoſer; & ſi cette Regle ſouffre quelques exceptions, comme dans les *Cadences rompuës* ou *irregulieres*, *&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 toûjours à celuy qui ſuit, & non pas à celuy qui précéde, & que cette progreſſion ſe fait ordinairement de la Notte tonique à ſa Dominante, ou de celle-cy à l'autre, prenant toûjours la dominante pour Notte 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 Nottes, vous ſçavez ceux qui vous conduiſent à l'autre ; De-là vient que nous donnons pour Regle generale.

1°. Que toute Notte qui précéde en montant d'un Toſi, 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*.

EXEMPLE.

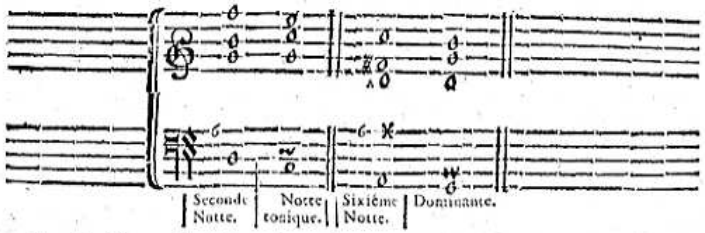


Remarquez que la difference de ces deux Accords ne conſiſte que dans la Baſſe ; car que l'on monte d'un Ton ou d'un ſemi-Ton ſur la Notte qui porte l'Accord parfait, l'Accord des Parties ſuperieures eſt toûjours le même, le Compoſiteur étant libre de faire proceder ſa Baſſe, par ce Ton, ou par ce ſemi-Ton, quand il ſeroit même dans un Ton où le ſemi-Ton ne conviendroit pas; en ce que la Dominante pouvant être priſe pour Notte tonique, on peut la prévenir de tous les Sons qui précédent naturellement une Notte tonique, en ajoûtant, comme l'on voit, un Dieze à la quatriéme Notte, laquelle devient pour lors Notte ſenſible; & c'eſt par cette progreſſion du Ton ou du ſemi-Ton en montant ſur la Notte, qui doit porter l'Accord parfait, que l'on diſtingue une Dominante d'une Notte tonique. La Baſſe monte toûjours d'un Ton ſur la Dominante, & d'un ſemi-Ton ſur la Notte tonique; & ſuppoſé que par cette progreſſion du ſemi-Ton, l'on donne à une Dominante tous les attributs d'une Notte tonique, l'on peut neanmoins

moins continuer après cette Dominante, qui nous paroît, en ce cas, Notte 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 Notte qui précéde en deſcendant celles où ſe fait l'Accord parfait, doit porter un Accord de *petite Sixte*.

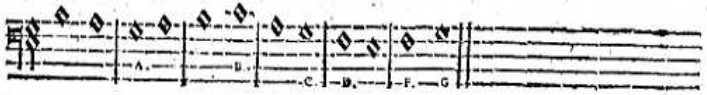
EXEMPLE.



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 Notte à une ſixiéme Notte, ni d'une Notte tonique ~~à une ſixiéme Notte,~~ 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 ſixiéme Notte qui deſcend ſur la Dominante n'eſt qu'un ſemi-Ton plus haut, au lieu que la ſeconde Notte eſt toûjours un Ton au-deſſus de la Tonique : De plus, la Dominante porte toûjours 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 précédent, & il eſt facile de juger par la ſuite ſi elle eſt veritablement Tonique ou Dominante.

EXEMPLE.



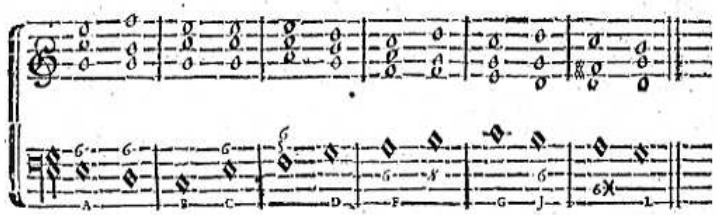
La progreſſion de la premiere Notte à la Notte (*A*) ne nous per-

met pas de connoître ſi la Notte (*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 Notte tonique; donc (*A*) eſt la Dominante. Si la progreſſion de (*B*) à (*C*) nous laiſſe encore dans l'incertitude, la Notte (*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 Notte qui eſt immédiatement au-deſſous de la Tonique n'en eſt éloignée que d'un ſemi-Ton, au lieu qu'il doit ſe trouver toûjours un Ton entre la Dominante & celle qui eſt immédiatement au-deſſous.

Si dans le Ton mineur la Notte qui eſt au-deſſous de la Tonique en eſt éloignée d'un Ton, lorſqu'on deſcend de la Notte tonique à la Dominante, ou du moins à la ſixiéme Notte; la Tierce mineure que doit porter, en ce cas la Tonique, nous la fait diſtinguer d'abord, parce que la Dominante doit avoir toûjours la Tierce majeure.

3°. Toute Notte 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 Nottes.

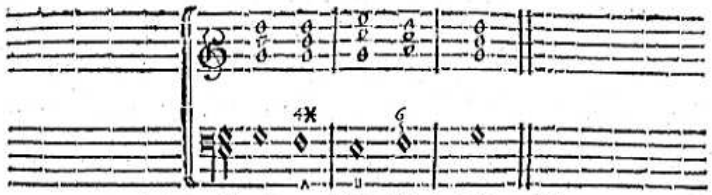
EXEMPLE.



La progreſſion de la Baſſe qui conduit aux Nottes (*B*) (*D*) (*G*) & (*L*) où doit ſe faire l'Accord parfait, nous oblige de donner celuy de la Sixte aux Nottes (*A*) (*C*) (*F*) & (*J*)

4°. La Mediante repreſentant toûjours la Notte tonique, en ce que l'Accord de Sixte que cette Mediante doit porter naturellement, n'eſt autre que le parfait de la Tonique; il faut donner l'Accord du *Tri-Ton* à la quatriéme Notte lorſqu'elle deſcend ſur cette Mediante, quoique l'on puiſſe luy donner auſſi celuy de la *grande-Sixte*, mais nous en parlerons ailleurs.

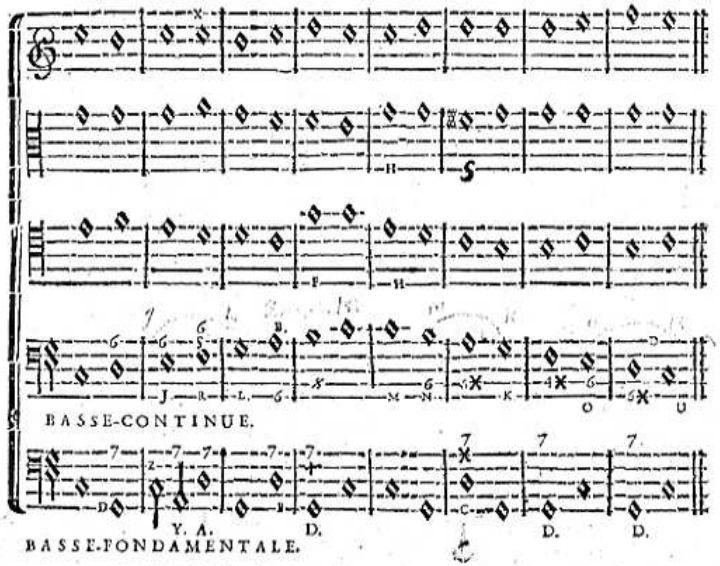
EXEMPLE.



(*A*) quatriéme Notte qui deſcend ſur la Mediante (*B*.)

Nous pouvons tirer des conſequences très-utiles de ces cinq derniers Exemples, par la remarque que l'on doit faire de la differente diſpoſition des Sons dont un *Accord fondamental* eſt compoſé, ſelon la differente progreſſion de la Baſſe; car ſi la *quatriéme Notte* porte l'Accord de la *grande Sixte* en montant ſur la *Dominante*; ſi elle porte celuy du *Tri-Ton* en deſcendant ſur la *Mediante*, qui repreſente la *Tonique*; ſi la *Notte ſenſible* porte celuy de la *fauſſe-Quinte* en montant ſur la *Tonique*; & ſi la *ſeconde* & la *ſixiéme Notte* porte celuy de la *petite Sixte* en deſcendant ſur la *Tonique* ou ſur la *Dominante*, l'on voit que ces Accords dérivent de celuy de la Septiéme des Nottes qui dominent, 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 *Notte ſenſible* n'eſt telle, qu'en montant ſur la *Notte 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 *Notte tonique*, afin de ne pas ſe tromper.

Exemple général de l'Octave, tant en montant qu'en deſcendant.



Comme la Baſſe-fondamentale n'eſt miſe au-deſſous des autres Parties, que pour prouver que toute leur Harmonie eſt renfermée dans l'Accord parfait & dans celuy de la Septiéme, ſans s'écarter de la progreſſion naturelle à cette Baſſe, il ne faut point examiner ſi les Regles ſont obſervées dans la rigueur entre les Parties & cette Baſſe-fondamentale, mais ſeulement ſi l'on y trouve d'autres Accords que ceux qui ſont chiffrez ſur chaque Baſſe; car la ſuite des Sons ne ſe rapporte qu'à la Baſſe-Continuë, puiſqu'il s'agit à preſent d'une progreſſion diatonique dans la Baſſe.

1°. Après avoir remarqué dans la Baſſe-Continuë la même ſuite d'Accords qui ſe trouvent d'J à L, & de B à M, en montant à la Dominante ou à la Notte tonique, avec celle qui ſe trouve d'N à K, & d'O à U, en deſcendant ſur la Dominante ou ſur la Notte tonique; Vous devez juger de-là que tout ſe rapporte à l'une de ces deux Nottes, qui ſont les ſeules qui puiſſent porter naturellement l'Accord parfait dans un Ton quelconque, en ſe ſouvenant que les

Nottes qui ſe trouvent une Tierce au-deſſus, ſont regardées comme leur Mediante, lorſque la Baſſe deſcend de celles-cy aux premieres, quoique la Mediante tonique ſoit toûjours telle, quelque route qu'elle tienne: Puis vous dites, cet Accord parfait ne peut être précédé d'un Diſſonant, ſinon, de celuy 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 Septiéme des Nottes ſituées dans la Baſſe-fondamentale qui dominent naturellement celles qui les ſuivent. La *petite Sixte* de la *ſeconde Notte*; *La fauſſe-Quinte* de la *ſenſible*, & le *Tri-Ton* de la *quatriéme Notte* dérivent de l'Accord de la Septiéme de la *Dominante tonique D*, après laquelle ſuit immédiatement la *Notte tonique*; La *grande Sixte* de la *quatriéme Notte*, avec la *petite Sixte* de la *ſixieme Notte*, dérivent encore de l'Accord de la Septiéme de la ſeconde *Notte 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 *ſixiéme Notte*, & 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 *ſixiéme Notte B* devroit porter l'Accord de la *petite Sixte*, conformément à celuy de la Septiéme que porte la Notte B qui eſt dans la Baſſe-fondamentale; mais nous en retranchons l'un des Sons qui fait la diſſonance, pour pluſieurs raiſons: La premiere, parce que cela eſt indifferent; La ſeconde, parce que la Notte qui ſuit dans la Baſſe étant la *ſenſible*, & formant par conſequent 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 *ſixiéme Notte* en pareil cas, ſans faire deſcendre la Tierce de cette *ſixiéme Notte* ſur la même *diſſonance majeure*; & la derniere raiſon eſt, que nôtre regle de faire l'Accord de la Sixte ſur toutes les Nottes qui précédent celles qui ſe trouvent une Tierce plus haut ou plus bas, portant l'Accord parfait, y ſubſiſte toûjours.

3°. Si la *quatriéme Notte* R, ne ſe trouvoit point dans la Baſſe-Continuë, & qu'il y eût en ſa place la *ſeconde Notte* A ou C, ou la *ſixiéme Notte* T, immédiatement avant la *Dominante* L ou K, il faudroit ajoûter un Dieze à cette *quatriéme Notte*, comme nous l'avons fait à S; parce que toute Notte où ſe fait l'Accord parfait aime à être précédée de ſa *Notte ſenſible*, à l'exception des *Tons mineurs*, où la *ſixiéme Notte* ne deſcend jamais que d'un ſemi-Ton ſur la *Dominante*, & où la *Notte ſenſible* de cette *Dominante* ne peut être pour lors entenduë, quelque Notte qui précéde cette Dominante dans

la Baſſe ; car ſi elle étoit précédée de ſa *Notte ſenſible*, elle ſeroit *Notte tonique*, & le veritable *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 celuy de la Septiéme 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 ſuperieures 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 Septiémes ſans être préparées, ce qui contredit nôtre premiere Regle ; 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 regles de la *Modulation*.

6°. L'on trovera 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 toûjours ſous-entenduë, comme cela ſe voit entre les Nottes (Z), (Y) & (A) où la Notte (Y) eſt ajoûtée ; la Septiéme ſe trouvant préparée par la Quinte de la Notte (Z), & la Tierce préparant la Septiéme de la Notte (A), ce qui ne change point le fond des Accords ; & l'on y voit de plus, que la Notte (Y) retranchée, Ton où la Seconde qui ſe trouve entre les Nottes (Z) & (A) eſt formée des mêmes Nottes qui compoſent la Septiéme entre (A) & (X.)

de cette notte

l'intervalle du

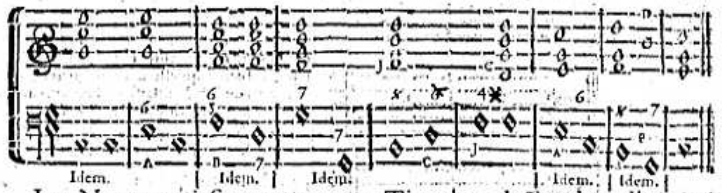
CHAPITRE DOUZIE'ME.

Suite des Regles tirées de l'Exemple précédent.

SOuvenez-vous que lorſqu'une Notte de la Baſſe doit porter l'Accord de la Septiéme, l'on peut toûjours en retrancher celle qui fait la Septiéme, 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 Notte de la Baſſe ne porte qu'un Accord dérivé de celuy de la Septiéme, 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 toûjours, ſelon ce qui en a été dit au Chap. XI.

L'on peut faire repeter dans la Baſſe une même Notte 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 Notte à une autre, dont l'Accord ne differe que par le nom, pouvant paſſer de l'Accord de la Septiéme à celuy de la fauſſe-Quinte, ſur la Notte qui fait la Tierce de celle où l'on a entendu cette Septiéme ; & 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 Septiéme ; parce que tous ces Accords ne ſont dans le fond qu'un même, ainſi des autres en pareil cas. *Voyez l'Exemple qui ſuit.*



Les Nottes qui ſe trouvent une Tierce au-deſſus de celles qui immédiatement après, portent l'Accord parfait ou celuy de la Septiéme, doivent porter ordinairement un Accord dérivé de celuy 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 celuy de la Septiéme qui ſuit.

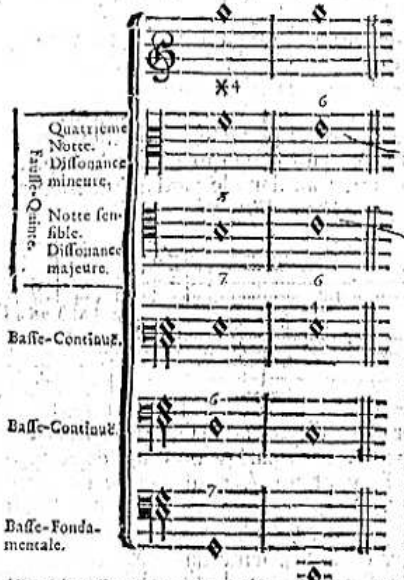
Lorſque les Nottes d'une Baſſe changent de ſituation, ſans que pour cela la ſubſtance de l'Accord change, l'on peut ne rien chan-

ger dans les Parties, à l'égard des Accords consonans ; mais à l'égard des Dissonans, il faut faire ensorte que les quatre Sons differens dont ils sont composez, puissent être toûjours entendus ; ce qui peut se faire en ajoûtant l'Octave de la Notte que l'on quitte (D), lorsqu'elle n'a point eu lieu dans l'Accord de cette même Notte qui a précédé dans la Basse-fondamentale, ou en quittant l'Octave de la Notte présente J, pour mettre à sa place l'Octave de la Notte que l'on quitte C.

CHAPITRE TREIZIE'ME.

De la Cadence parfaite.

ON appelle *Cadence parfaite*, toutes les conclusions de Chant qui se font sur une Notte tonique précédée de sa Dominante; cette Notte tonique doit être toûjours entenduë dans le premier Temps de la Mesure, pour que la conclusion puisse se faire sentir, & sa Dominante qui la précéde en ce cas, doit porter toûjours l'Accord de la *Septiéme*, ou au moins le Parfait, parce que la *Septiéme* peut y être sous-entenduë. *Voyez l'Exemple suivant.*



C'est par le moyen de cette Cadence parfaite que nous pouvons juger des Nottes 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 devroit porter, si elle se rencontroit 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 Notte Tonique & sa Dominante sur qui le Chant puisse se reposer ; ce qui fixe l'objet, de maniere que quelque progression que l'on donne à une Basse-Continuë, l'on sent & l'on sçait en même temps les Nottes sur lesquelles le Chant peut se reposer, & les Accords qui doivent précéder ce repos, selon les differentes progressions de cette Basse, comme cela est marqué dans chaque Partie ; car quelque Partie que l'on choisisse pour Basse, les autres luy serviront toûjours 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 QUATORZIE'ME.

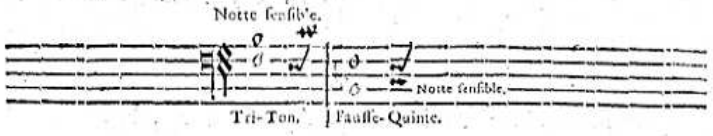
De la Notte sensible, & de la maniere dont se sauvent toutes les Dissonances.

SI-tôt que la *Notte sensible* paroît dans un *Accord dissonant*, il est certain qu'elle détermine une conclusion de Chant, & que par consequent 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 Septiéme, nous prouvent ce que nous avançons icy, puisqu'après le premier Accord de Septiéme, il en suit toûjours un autre, jusqu'à la *Dominante tonique*, où cette *Notte sensible* se fait entendre.

Souvenez-vous que contre la regle que nous venons de poser, l'*Accord parfait* de la *Dominante* peut suivre celuy de la *grande Sixte* d'une *quatriéme 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 Intervales soient formez de la Tierce majeure & de la Septiéme de la Notte fondamentale d'un Accord de Septiéme, cette Notte étant toûjours la *Dominante tonique* ; sinon, la Regle seroit fausse. Ainsi dans le *Ton d'Ut* cette *fausse-Quinte* ou ce *Tri-Ton* se trouveront entre les Nottes *Si* & *Fa*, selon leur differente disposition, l'une formant la Tierce majeure, & l'autre la Septiéme de *Sol*, *Dominante tonique*.

EXEMPLE.



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 Intervales s'y rencontrera toûjours, parce que leur difference ne provient que de la differente ſituation des deux Nottes qui compoſent l'un & l'autre Intervale.

Les Guidons mis à la ſuite de ces Intervales, 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 Regle 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 toûjours formée de la Tierce majeure d'une Dominante tonique, portant un Accord de Septiéme : Ainſi la Tierce majeure d'une Dominante tonique, qui porte un Accord de Septiéme, peut être regardée comme *Diſſonance majeure* ; par conſequent la *Notte ſenſible* ſur laquelle on fait toûjours l'Accord de la *fauſſe-Quinte*, la *Sixte majeure* de la *ſeconde Notte du Ton* & le *Tri-Ton* de la *quatriéme Notte du Ton*, ſont auſſi ces *Diſſonances majeures*.

Toutes les *Diſſonances mineures* ſont celles qui ſont formées de la Notte qui fait la Septiéme contre la Baſſe-fondamentale ; Et ces

Diſſonances doivent être ſauvées en deſcendant diatoniquement, telles ſont la *Septiéme* & 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 toûjours 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 differentes manieres de ſauver les Diſſonances, qui ne conſiſtent pas dans leur differente progreſſion, mais ſeulement dans celle de la Baſſe, où il eſt permis de paſſer ſur chacune des Nottes de l'Accord qui doit être entendu naturellement ; ce qui ſe connoît toûjours en rapportant tous les Accords à leur fondement.

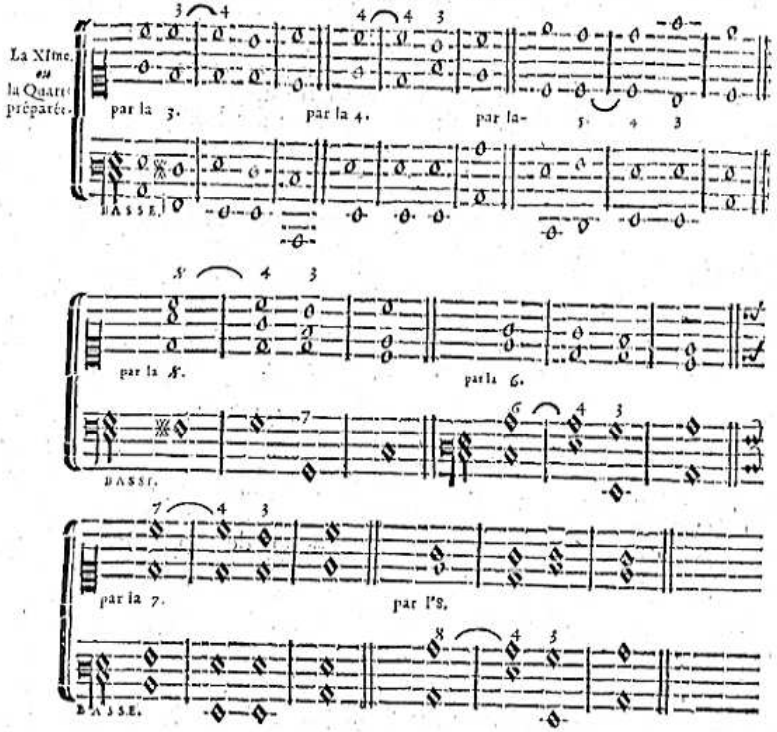
CHAPITRE QUINZIE'ME.

De la Onziéme dite Quarte.

LA Cadence parfaite eſt ordinairement précédée d'un Accord diſſonant, qu'on a appellé juſqu'à preſent *Quarte* *, mais que l'on devroit plûtôt appeller *Onziéme* : cet Accord ne differe 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 Nottes qui doivent porter naturellement un Accord parfait ou de Septiéme, de l'un deſquels il eſt toûjours ſuivi ſur la même Notte 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 Septiéme du Son fondamental ; mais nous n'en donnerons l'explication que lorſque nous parlerons des *Diſſonances par ſuppoſition*. Voicy ſeulement un Exemple de toutes les manieres dont elle ſe *prépare* & dont elle ſe *ſauve*.

* Voyez le Second Livre, Chap. XI.

EXEMPLE.



La *Onziéme*, que nous chiffrons 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 *Septiéme*; ce que l'on peut remarquer à toutes les deux Nottes qui ſont liées par un demi cercle ⌒ étant toûjours *préparée* dans le dernier Temps de la Meſure, & entenduë dans le premier Temps ſuivant.

Il faut bien s'attacher dans le *Ton d'Ut* à connoître toutes ces differentes *préparations*, qui ne proviennent que des differentes 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 guéres de *Cadence parfaite* qu'elle ne les précéde immédiatement, pluſieurs Auteurs ne l'en ayant pas même ſeparée, nous avons crû bien faire, en les imitant, dans cette occaſion.

CHAPITRE SEIZIE'ME.

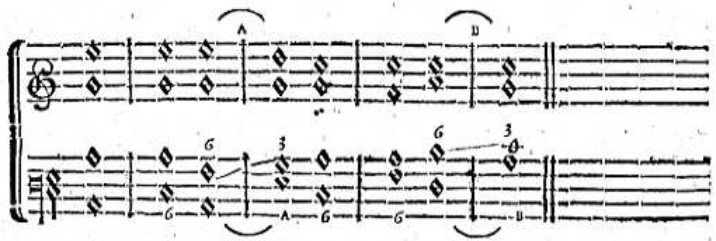
De la Cadence irreguliere.

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 derniere *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 *quatriéme 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 ajoûtant la Sixte à l'*Accord parfait* de la premiere, la concluſion ſe fait mieux ſentir, & l'on en tire même une ſuite d'Harmonie & de Melodie fort agréable.

Cette Sixte ajoûtée à l'*Accord parfait*, forme l'*Accord de la grande Sixte*, que porte naturellement la *quatriéme Notte*, lorſqu'elle précéde immédiatement la *Dominante tonique*; ainſi en paſſant de la *quatriéme Notte* à la *Tonique* par les mêmes Accords que cette *quatriéme 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 ajoûtant une Sixte à l'*Accord parfait* de la premiere.

* Voyez le Second Livre, Chap. VII.

EXEMPLE.



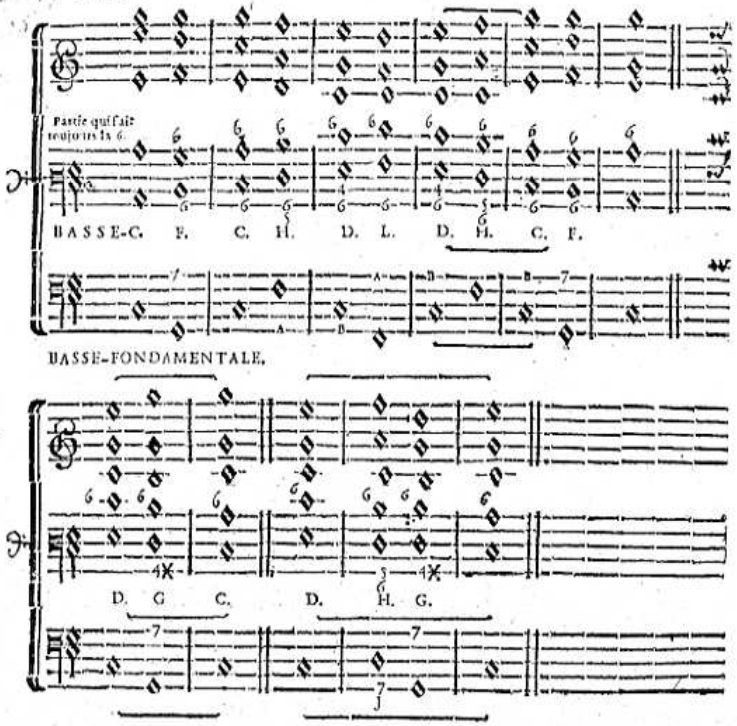
(A) Cadence irreguliere de la Notte tonique à ſa Dominante.
(B) Cadence irreguliere de la quatriéme Notte à la Tonique.

Il ſe trouve icy une Diſſonance entre la Quinte & la Sixte ajoû-

tée, laquelle Diſſonance eſt formée par conſequent de la Sixte ; de ſorte que cette Sixte ne pouvant deſcendre ſur cette Quinte, elle monte d'obligation ſur la Tierce. Voyez l'Exemple précedent, où l'on apperçoit cette progreſſion par cette marque / miſe entre la Sixte de la premiere Notte, & la Tierce de l'autre.

Cette Sixte ajoûtée à l'Accord parfait, nous fournit par renverſement une maniere aiſée de faire entendre à quatre ou à cinq Parties, pluſieurs Nottes conſécutives d'une Baſſe, avec laquelle une des Parties procéde toûjours par Sixte, ſans commettre aucune faute contre les Regles, en tirant ſa preuve de la Baſſe-fondamentale.

EXEMPLE.



(A) (B) Cadences irregulieres où la Sixte eſt ajoûtée 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 Notte qui porte une Septiéme 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 toûjours par Sixte, tant en montant qu'en deſcendant, avec leſquelles la Sixte ajoûtée 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 Notte tonique, qui fait celuy de la Sixte ſur ſa Mediante, & à D, celuy de la Sixte-Quarte ſur ſa Dominante. L'on trouvera enſuite à F, l'Accord de la Septiéme de la Dominante tonique, qui fait celuy de la petite Sixte de la ſeconde Notte, & à G, celuy du Tri-Ton de la quatriéme Notte.

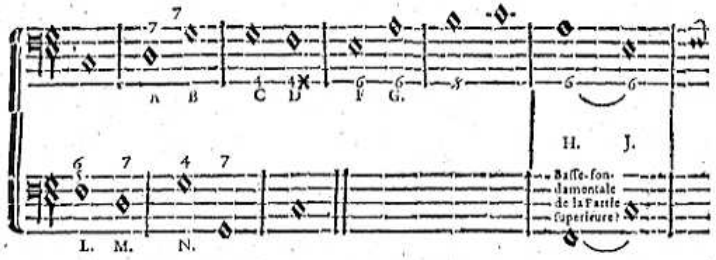
Pour concluſion, l'on trouvera à H, l'Accord parfait de la quatriéme Notte, auquel on ajoûte la Sixte, qui fait celuy de la petite Sixte de la Sixiéme Notte L ; mais ce même Accord n'étant pas toûjours affecté à une Cadence irreguliere, provient pour lors de celuy de la Septiéme de la ſeconde Notte J, 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 preſqu'impoſſible de bien ajoûter deux Parties avec ces Sixtes, au lieu que nous y en ajoûtons 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 Notte 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 Nottes dont l'Accord eſt compoſé, en conformant toûjours 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 Nottes dans le *Ton* où l'on eſt ; ainſi ne s'agiſſant à preſent que de celuy d'*Ut*, & ſçachant que telles & telles Nottes doivent porter un tel Accord, ſelon leur differente progreſſion, on ne peut jamais manquer, en donnant à ces Nottes 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 *quatriéme Notte* l'Accord du *Tri-Ton*, au lieu de celuy de la *grande Sixte*, ou celui-cy au lieu de l'autre, & même l'un après l'autre, en mettant toûjours celuy de la *grande Sixte* le premier ; le tout lorſque cette quatriéme Notte va tomber ſur la *Mediante* ou ſur la *Notte tonique*, ayant ſeparé les Meſures ou cela ſe rencontre par des demi cercles au-deſſus & au-deſſous des Parties, ainſi, 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 *ſixiéme Notte* à la *Mediante*, où l'Harmonie renverſée de la *Cadence irreguliere* convient à merveille.

EXEMPLE.



Je donne l'Accord de la Septiéme à la ſeconde Notte A, parce que ſa progreſſion d'A à B eſt fondamentale.

Je donne l'Accord de la Septiéme à B, parce que la Septiéme y eſt préparée par la Tierce mineure de la Notte A ; de ſorte qu'il faut reſter ſur cette Tierce mineure plûtôt 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 preſentant point dans ma Baſſe, & ne s'y trouvant à preſent que ſa *Dominante*,

Dominante, je ſuis obligé d'y repreſenter cet *Accord parfait* par celuy de Sixte-quarte que je donne à cette *Dominante* à C.

J'aurois pû donner l'Accord de la *grande Sixte*, de même que celuy du *Tri-Ton* à la *quatriéme Notte* 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 *ſixiéme Notte* 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 Notte L, doit porter l'Accord de la *grande Sixte*, qui eſt le même que celuy de la Septiéme que porte la Notte M, qui ſe trouve une Tierce au-deſſous, ſelon ce que nous en avons dit cy-devant au Chapitre XII.

La Notte M, porte l'Accord de la *Septiéme* pour la même raiſon que la Notte A.

La *Onziéme preparée* par M, N, cette *Onziéme* preparant la *Cadence parfaite* qui ſuit.

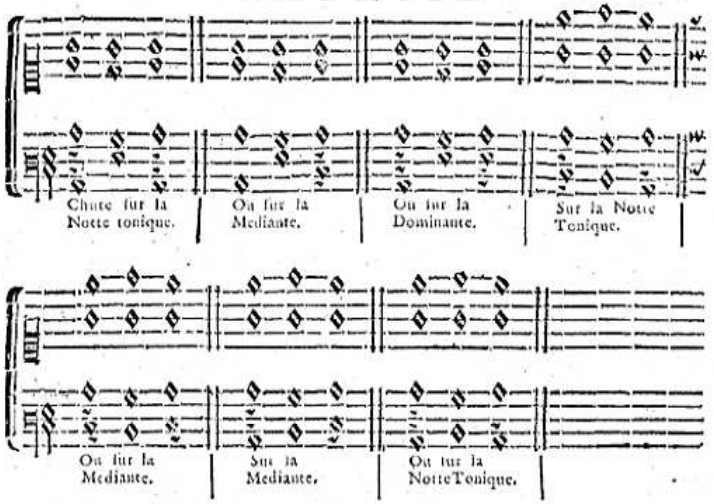
CHAPITRE DIX-SEPTIE'ME.

Des differentes progreſſions d'une Baſſe qui ont rapport enſemble, & dont l'Harmonie ne change point dans les Parties ſuperieures.

COmme la *Notte tonique*, ſa *Mediante* & ſa *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 *Notte tonique* ; l'on peut par la même raiſon ſubroger à la *Dominante* ſa Tierce, ſa Quinte & ſa Septiéme, lorſqu'elle doit porter l'*Accord de Septiéme* ; ou ſa Tierce & ſa Quinte, lorſqu'elle ne doit porter que l'*Accord parfait*.

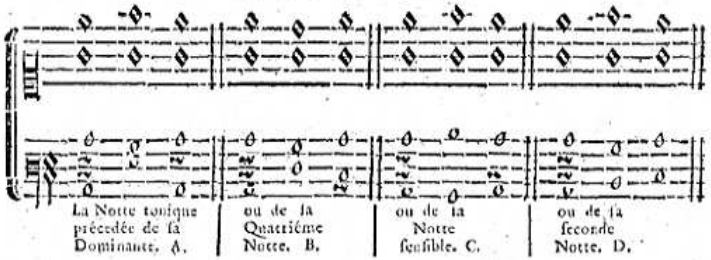
Voyez l'Exemple ſuivant.

EXEMPLE.



Les quatre dernieres chûtes & les quatre suivantes, ne conviennent point à la *Dominante*, parce qu'elle passeroit, en ce cas, pour *Notte tonique*.

EXEMPLE.

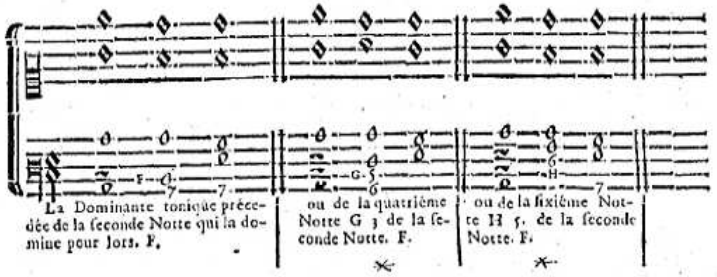


Quoique dans les Exemples nous ayons commencé par la *Notte tonique*, on auroit pû commencer également par la *Mediante* ou par la *Dominante*; Voyez les Guidons.

Nous ne pretendons pas parler du commencement d'une Piece où la *Notte tonique* doit être toûjours à la tête, bien que l'on puisse transgresser cette Regle par rapport aux *Fugues*, *&c.* mais nous n'y sommes pas encore.

Lorsque la *seconde Notte* précéde immédiatement la *Dominante tonique*, elle la domine pour lors, & doit porter, en ce cas, l'Accord de la Septiéme; ainsi sa Tierce & sa Quinte peuvent luy être subrogées, mais rarement sa Septiéme; parce que c'est la *Notte tonique*, qui ne peut paroître comme telle, quant à present, qu'avec l'*Accord parfait*.

EXEMPLE.

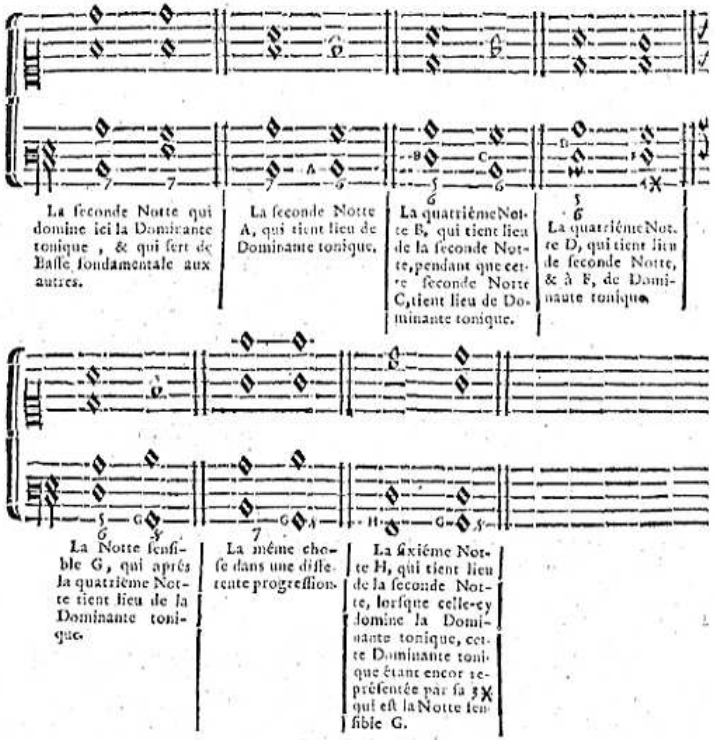


L'on peut mettre à present toutes ces Nottes à la place les unes des autres, pourvû que la suite de l'Harmonie n'en soit point alterée, n'y ayant pour la connoître, qu'à la rapporter à son fondement.

Voyez l'Exemple suivant.

* le chiffre 3, placé après G, signifie que la notte G fait la tierce de la 2de notte F
et le chiffre 5, placé après H, dans l'exemple suivant signifie que la notte H fait la quinte de la 2de notte F.

EXEMPLE.



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 differentes 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 poſſedera parfaitement tout ce qui a été dit juſqu'à preſent.

CHAPITRE DIX-HUITIE'ME.

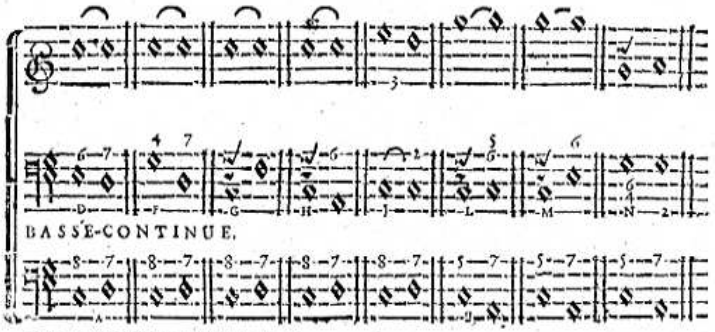
De la maniere de préparer les Diſſonances.

QUand nous avons expliqué la maniere de *préparer* & de *ſauver* la Septiéme, nous avons pretendu 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 Septiéme; car les *majeures* proviennent de la *Notte ſenſible*, qui fait neanmoins partie de l'Accord de la Septiéme. Or ſi la *Notte ſenſible* ne veut pas être *preparée*, il faut conclure de-là, que toutes les *Diſſonances majeures*, (Voyez le Livre Second, Chap. XIII.) n'éxigent pas non plus cette précaution ; mais ſi la Septiéme doit être *preparée* 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 Notte 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 Notte pouvoit ſervir à pluſieurs Diſſonances conſecutives, lorſque les Accords où elle ſe rencontre ne ſont qu'un même Accord dans le fond, & que la *onziéme* pouvoit être *preparée* par la *ſeptiéme* ou par la *fauſſe-Quinte*, qui ſont neanmoins des diſſonances ; cela doit nous faire comprendre qu'une même Notte, qui aura formé une diſſonance, pourra en former une autre dans un Accord qui nous paroîtra, en quelque façon, different, pourvû que l'on ne change pas de *Ton* en pareil cas.

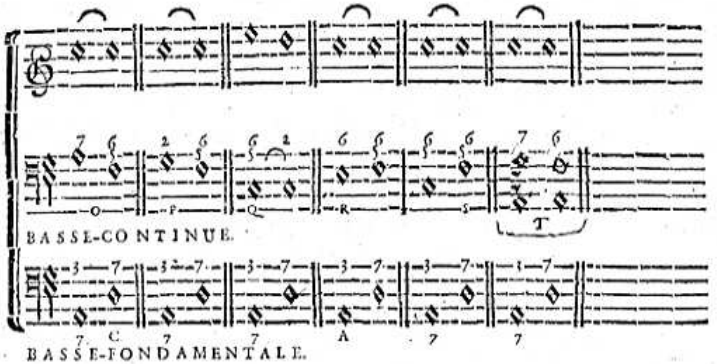
Si nous avons dit que la Septiéme ne pouvoit être *preparée* que de la Tierce, de la Quinte & de l'Octave, cela ne doit s'entendre que conformément à la progreſſion fondamentale de la Baſſe, dont la plus naturelle eſt de deſcendre de Tierce, de Quinte ou de Septiéme ; en ſe ſouvenant que monter de Seconde ou deſcendre de Septiéme c'eſt la même choſe, ainſi des autres Intervales qui ont le même rapport ; & que de ces Intervales 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 Septiéme, ainſi du reſte ; mais ſi l'on s'attache au renverſement des Accords, (pouvant faire entendre indifferemment dans nos Baſ-

ſes l'une des Nottes d'un Accord fondamental, ſur laquelle Notte cet Accord fondamental changera de nom, par rapport aux differens 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 Septiéme; 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 Septiéme eſt repreſenté dans celuy 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 Septiéme preparée 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 Septiémes eſt generale pour toutes les *Diſſonances mineures*; pareillement encore ſi après l'*Accord parfait* d'une *Notte tonique* ſur elle, ſur ſa *Mediante*, ou ſur ſa *Dominante*, au lieu de faire entendre la Septiéme, (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 Septiéme à la place de celle qui en eſt la fondamentale.

EXEMPLE.



Suite de l'Exemple précédent.



1°. A, *la Septiéme* preparée par l'Octave ſelon l'Harmonie fondamentale. D, *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 Septiéme* ſe trouve par ce moyen preparée de l'Octave, de la Sixte & de la Quarte. G, dans l'Accord de *la grande Sixte, la Quinte* qui repreſente la Septiéme eſt preparée de l'Octave, & *les Guidons* qui ſont ſur la Mediante & ſur la Dominante, font voir que cette Quinte peut être également preparée 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 repreſente la Septiéme, eſt preparée par l'Octave, par la Sixte & par la Quarte.

J, *la Seconde*, qui eſt preparée dans la Baſſe, eſt précédée de la Tierce dans le Deſſus.

2°. B, *la Septiéme* preparée par la Quinte ſelon l'Harmonie fondamentale.

L, dans l'Accord de *la grande Sixte*, la Quinte qui repreſente la Septiéme, eſt preparée par la Quinte, par la Tierce & par l'Octave.

M, dans l'*Accord de la petite Sixte*, la Tierce qui repreſente la Septiéme, eſt preparée par la Quinte, par la Tierce & par l'Octave.

N, *la Seconde* preparée par l'Octave ou par la Quarte, marquée d'un Guidon.

3°. C, *la Septiéme* preparée par la Tierce ſelon l'Harmonie fondamentale.

O, dans l'Accord de *la grande Sixte*, la Quinte eſt preparée par la Tierce de la Notte fondamentale à laquelle la Septiéme eſt jointe.

P, *cette même Quinte* preparée par la Quarte de la Notte qui fait la Septiéme de la Baſſe-fondamentale, laquelle Notte doit porter l'Accord de Seconde.

Q, *la Seconde* preparée comme à J..

R, *cette même Quinte* preparée par la Sixte de la Notte qui domine celle qui ſe trouve dans la Baſſe-fondamentale. Remarquez icy que toute Notte qui en domine une autre, peut toûjours la repreſenter, en portant un Accord renverſé du parfait ou de celuy de la Septiéme que l'autre doit porter, & que cet Accord renverſé eſt celuy de Sixte-quarte ou de petite Sixte.

S, *cette même Quinte* eſt preparée icy par l'Octave de la Notte 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 preparée par la Tierce, par la Sixte, ou par l'Octave ; & la Septiéme qui précéde, eſt ſauvée par la Sixte de la même Notte ſur laquelle cette Septiéme a été entenduë.

Nous n'avions pas encore parlé *de la Seconde*, mais avant que nous en diſions davantage, remarquez toûjours qu'elle n'aime à être preparée que de la maniere précédente.

L'on voit aſſez que toutes les differentes manieres *de preparer les Diſſonances*, proviennent de celle dont on prepare la Septiéme, & que la ſeule difficulté conſiſte à reconnoître dans la Baſſe, les Nottes 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 toûjours précédé d'un Conſonant, & que ce Conſonant n'eſt autre que le Parfait de la *Notte tonique* de ſa *Dominante*, ou de ſa *quatriéme Notte*, lequel *Accord parfait* peut être encore repreſenté dans celuy de la Sixte ſur la *Mediante* de chacune de ces Nottes, & dans celuy 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 aprés 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 toûjours d'un diſſonant à un autre ; ſelon ce qui paroît dans nos Regles de la Septiéme. Or, cela eſt aſſez difficile à connoître dans des Pieces à deux ou à trois Parties, puiſque ces Accords diſſonans contiennent toûjours 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 négligeons 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.

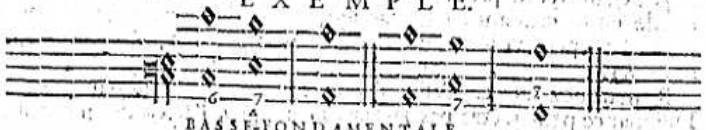
CHAPITRE DIX-NEUVIE'ME.

Des occaſions où l'on ne peut préparer les Diſſonances.

AU lieu de faire deſcendre la Baſſe-fondamentale, de Tierce, de Quinte & de Septiéme, ſi nous la faiſions monter de même, nous trouverions que la Septiéme ne peut plus y être *preparée*; cependant nous nous ſentons comme forcez de faire entendre cette Septiéme dans de pareilles progreſſions ; l'Octave en progreſſion diatonique au Chap. XI. en fait foy, lorſque l'on va de la *Notte tonique* à ſa *Dominante*, & que de celle-cy l'on retourne immediatement ſur cette *Notte tonique*. (Voyez le Second Livre, Chap. XIII.) 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 Septiéme que l'on entend ſur cette Notte montée, ne peut encore être *preparée*.

EXEMPLE.

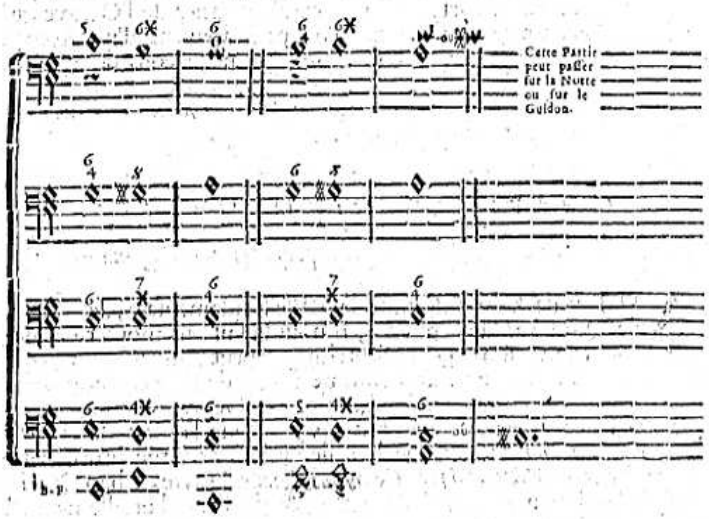


L'Exemple A, nous repreſente une progreſſion de Quinte en mon-

tant, puiſqu'il commence par la *Mediante*, qui nous repreſente la *Notte tonique*; mais l'Exemple B, nous prouve que la Septiéme ne peut être *preparée*, lorſque la Baſſe-fondamentale monte d'une Tierce, puiſque la même Notte qui fait la Septiéme avec la ſeconde Notte de la Baſſe, ne peut faire conſonance avec la premiere.

L'on pourroit donner une Tierce majeure à la ſeconde Notte de l'Exemple B, où par conſequent le Ton changeroit ; & cela ſe pratique très-ſouvent, ſur tout dans une Harmonie renverſée, comme on le voit icy.

EXEMPLE.



Chaque Partie peut ſe ſervir reciproquement de Deſſus ou de Baſſe ; & l'on y voit comment la *fauſſe-Quinte*, le *Tri-Ton* & la *Septiéme* peuvent ne pas être preparées.

A l'égard d'une progreſſion de Septiéme en montant, ou de Seconde en deſcendant, dans laquelle la Septiéme ne peut être *preparée*, 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 *preparée* ; car après l'Accord diſſonant, elle doit l'être abſolument, ſelon les Regles précédentes.

Il faut prendre garde que nous ne pretendons point confondre la *Notte ſenſible* dans les différentes Diſſonances *preparées* ou non *preparées* ; 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 dernieres Regles ; & c'eſt en ſa faveur même, que la *Diſſonance mineure* ſe fait entendre ſouvent ſans être *preparée*, 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 derniere progreſſion en deſcendant, ne pouvant avoir lieu, ſans que la *Notte ſenſible* n'ait été entenduë dans l'Accord de la premiere Notte qui deſcend de Quinte ; de ſorte que nous avons de belles conſequences à tirer de-là, dont nous ne parlerons qu'après avoir expliqué la maniere de paſſer d'un *Ton* à un autre.

CHAPITRE VINGTIE'ME.

Dénombrement exact des differentes Progreſſions de la Baſſe, ſelon les differentes Diſſonances qu'on y employe.

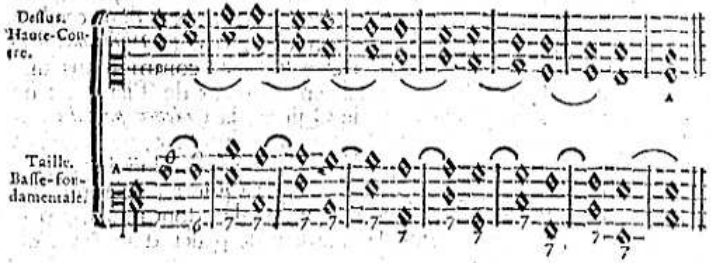
C'Eſt toûjours de nôtre Baſſe-fondamentale & de nôtre Accord fondamental de la Septiéme, que nous devons tirer les Regles qui regardent les Diſſonances ; auſſi nous allons voir que le ſeul Accord de Septiéme regne dans tous les differens Accords diſſonans que l'on peut employer. C'eſt la differente progreſſion de la Baſſe, formée de celle des Sons compris dans cet Accord de ſeptiéme, qui nous oblige à donner aux Accords un nom conforme aux Intervales, que les Parties ſuperieures forment pour lors avec cette Baſſe.

Nous n'amplifions icy nôtre premiere Regle de Septiéme, qu'en donnant l'Accord de la ſeptiéme à chaque Notte d'un *Ton*, lorſque la Baſſe procede par des Intervales de Quinte en montant, ou de Quarte en deſcendant.

L'on peut preparer la premiere Septiéme par telle Conſonance que l'on veut, ou ne la point preparer, 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 Regle, qui veut qu'elle ſoit toûjours *preparée* & *ſauvée* de la Tierce.

Voyez l'Exemple ſuivant.

EXEMPLE.



Remarquez que toutes les Parties vont toûjours en deſcendant, & que ces Septiémes ſont accompagnées alternativement de la Tierce & de la Quinte, ou de la Tierce & de l'Octave, ainſi, 1. 3. 5. 7. ou 1. 3. 7. 8.

Pour rendre cette Harmonie plus complette, il faudroit qu'il y eût cinq Parties, comme nous allons le voir.

L'on trouvera que quelques-unes de ces Septiémes ne ſont pas dans leur proportion naturelle, comme celles d'*Ut* & de *Fa* que nous avions préciſément défenduës dans nos premieres Regles; mais cela ne doit plus embarraſſer dans une pareille ſuite de Diſſonances, elles ſont cauſées par la *Modulation*, où il n'eſt pas permis d'ajoûter ni Dieze ni B-mol à aucune des Nottes. L'on trouvera dans la ſuite d'autres Intervales faux, qui proviennent de ceux-cy; de ſorte que le hazard les rendant tels, il faut toûjours les écrire comme s'ils étoient juſtes; parce qu'on ne peut ſe diſpenſer de faire entrer ces ſortes d'Intervales dans l'Harmonie, lorſqu'on ne veut point s'écarter du *Ton* par lequel on a commencé, l'oreille n'en étant aucunement bleſſée, par la préoccupation où elle eſt des Sons affectez à la *Modulation*.

Si nous prenons pour Baſſe, la Partie de la *Taille* marquée d'un A, nous trouverons que la premiere Notte qui répond à celle où eſt la premiere Septiéme, portera un Accord de petite Sixte, & celle qui ſuit portant l'Accord de la Septiéme, on tirera de-là une nouvelle progreſſion de la Baſſe, par de nouveaux Accords en apparence, comme on le verra dans l'Exemple ſuivant, où cette Partie ſera marquée également d'un A.

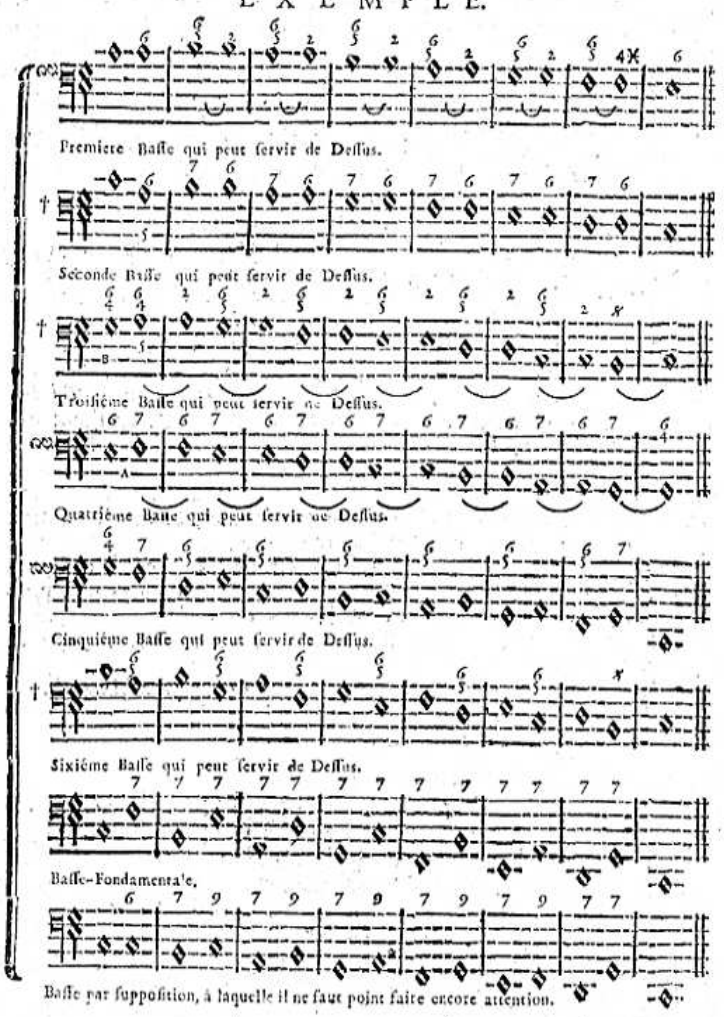
Si nous prenons enſuite pour Baſſe la partie de la Haute-Contre marquée d'un B, nous trouverons que la Notte qui répond à celle où eſt la premiere Septiéme, portera un Accord de Seconde, & celle qui ſuit, portant un Accord de *grande Sixte*, l'on en tirera encore une nouvelle progreſſion, &c. comme on 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 compoſez des mêmes Intervales, excepté que dans l'un, la Quarte eſt juſte, & que dans l'autre elle eſt *ſuperfluë*; c'eſt la raiſon pour laquelle on donne à ce dernier Accord le nom de *Tri-Ton*, parce que la *Quarte ſuperfluë* eſt compoſée de trois Tons; & ce qui fait la difference de l'Accord de la *grande Sixte* à celuy 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 differens, participe encore de la même difference; & le tout provient d'un Accord de Septiéme, où la Tierce de la Baſſe eſt *majeure* d'un côté, & *mineure* de l'autre; quoique l'on ne diſtingue point cette difference par des noms differens, 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 Septiéme de cette même *Dominante*, & indifferemment 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 Septiéme; parce que ces dernieres doivent ſe ſuivre les unes les autres, juſqu'à ce que la *Dominante tonique* paroiſſe; & cela dans leur derivez, comme dans ces *Dominantes* mêmes.

On peut voir dans l'Exemple ſuivant tous les Accords qui proviennent de la differente progreſſion de la Baſſe, chaque Partie pouvant ſe ſervir reciproquement de Deſſus ou de Baſſe, excepté la Fondamentale, & celle au-deſſous, qui ne peuvent ſervir que de Baſſe.

Tournez pour l'Exemple.

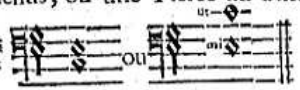
EXEMPLE.



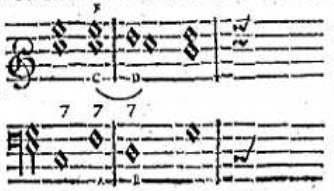
1°. Remarquez d'abord que la progreſſion des quatre premieres Baſſes eſt la plus naturelle par rapport à la Fondamentale ; & que celle de la cinquiéme & de la ſixiéme, eſt empruntée des premieres.

La progreſſion de la cinquiéme Baſſe eſt tirée de celle de la premiere & de la quatriéme, toutes trois marquez ainſi, ∞

La progreſſion de la ſixiéme Baſſe eſt tirée de celle de la ſeconde & de la troiſiéme, marquées d'une Croix, † ; ce qui ſe connoît en ce que chaque Meſure de cette cinquiéme & ſixiéme Baſſe eſt compoſée d'une Notte de chacune de ces Baſſes, dont leur progreſſion eſt tirée, le même Accord étant chiffré ſur les Nottes qui ſont ſur le même degré dans ces differentes Baſſes ; & ſi nous n'avons pas chiffré d'un 7. toutes les Nottes de la cinquiéme & de la ſixiéme Baſſe, qui doivent porter un Accord de Septiéme, c'eſt pour donner à connoître que l'on peut ne faire que l'Accord parfait ſur ces mêmes Nottes, en retranchant la Septiéme, qui peut s'y rencontrer ; & par conſequent en évitant de faire entendre l'Octave dans l'Accord des Nottes qui les précédent, parce que c'eſt cette Octave qui y prepare la Septiéme.

2°. Dans la progreſſion naturelle des quatre premieres Baſſes, on remarque que la premiere & la ſeconde, & que la troiſiéme & la quatriéme ſont diſpoſées par Tierces, & que pendant que les deux dernieres deſcendent, les deux premieres 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  ou

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 précéde, 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.

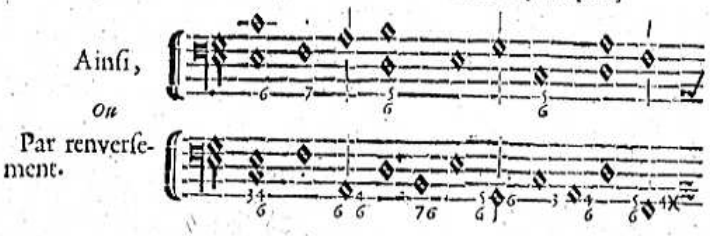


3°. Pour entendre l'effet de toutes ces Parties enſemble, il faut en retrancher la cinquiéme & la ſixiéme Baſſe ; & lorſque l'on veut entendre celles-cy, il faut retrancher les quatre ſuperieures, ou du-moins la premiere & la troiſiéme, quoiqu'il s'y rencontre à tout moment des Uniſſons, ou des Octaves, 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 chiffrez ſur la quatriéme 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 toûjours les Accords chiffrez ſur l'une de ces Baſſes, contenus dans les autres. Si l'on veut prendre enſuite la cinquiéme Baſſe pour Baſſe, il ne faudra faire entendre au-deſſus que la ſeconde, la troiſiéme & la quatriéme, parce que la premiere a trop de rapport avec elle ; & ſi l'on prend la ſixiéme pour Baſſe, il ne faudra faire entendre au-deſſus que la premiere, la ſeconde & la quatriéme ; en changeant ſeulement une Notte, 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 cinquiéme & la ſixiéme Baſſe font un bel effet, étant priſes ſeparément ; & l'on peut même les faire ſyncoper,



Il eſt aſſez difficile d'ajoûter 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 preſent que comme elles ſont écrites, c'eſt-à-dire, à deux Parties ſeulement.

Quand

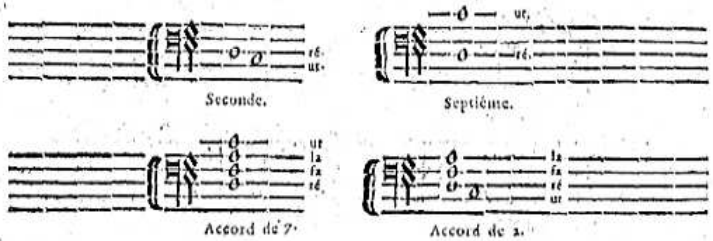
Quand on fait ſervir une Partie de Baſſe, elle doit commencer & finir par la *Notte tonique*, & l'on doit faire enſorte que cette *Notte tonique* ſoit précédée de ſa *Dominante* en finiſſant, n'y ayant à faire dans les autres Parties, qu'un tres-petit changement que l'on peut conformer à leur progreſſion, lorſqu'on les entend au-deſſus de la Baſſe-fondamentale.

CHAPITRE VINGT-UNIE'ME.

De l'Accord de la Seconde.

LA Seconde eſt un Intervale renverſé de celuy de la Septiéme, & pareillement l'Accord de la Seconde eſt renverſé de celuy de la Septiéme.

EXEMPLE.



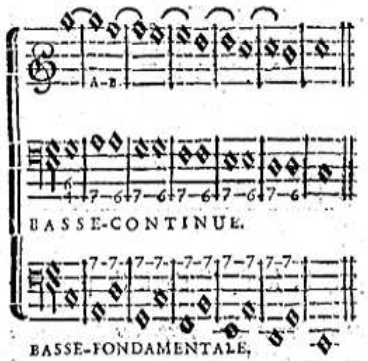
Ce renverſement en cauſe un pareil, lorſqu'il s'agit de preparer & de ſauver ces Diſſonances.

Si toutes les *Diſſonances mineures* doivent être *preparées* & *ſauvées* dans le Deſſus ; la Seconde au contraire, qui fait entendre la *Diſſonance mineure* dans la Baſſe, doit être *preparée* & *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 celuy qu'elles portent dans l'Exemple ſuivant, juſqu'à ce que la *Diſſonance majeure* paroiſſe, après laquelle ſuit un Accord conſonant.

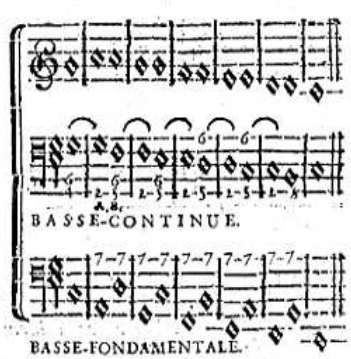
Il faut bien prendre garde que dans une progreſſion d'Harmonie

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 ſa 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 toûjours mieux fait de s'arrêter ſur *l'Accord parfait* de la *Notte tonique*, ou ſur celuy de la Sixte de la *Mediante* après la *Notte ſenſible*.

Exemple de la Septiéme *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 Septiéme 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 preſent le choix que l'on doit faire des Accords compris dans l'un & l'autre Exemples, où la Baſſe procede preſqu'également, puiſqu'elle deſcend diatoniquement de chaque côté, en faiſant entendre deux fois la même Notte ſur le même degré; Vous remarquerez que d'un côté, ces deux Nottes ſont renfermées dans la même Meſure; & que de l'autre, elles ſont ſeparées par la Barre

qui partage les Meſures; ainſi lorſque vôtre Baſſe ſera pareille à l'une de celles-cy, vous pourrez toûjours 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 repreſentent 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 toûjours ſyncoper en ce cas.

Remarquez à preſent que la differente 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 toûjours une Baſſe-fondamentale au-deſſous de vôtre compoſition; où vous verrez que la *Diſſonance mineure*, qui fait toûjours la Septiéme 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 reguliere.

Nous repetons encore que la premiere Diſſonance précédée d'un Accord conſonant, pourra bien être préparée par l'Octave, par la Quinte, ou par la Tierce de la Notte fondamentale; Il eſt en même temps neceſſaire que celles qui ſuivront conſecutivement la premiere ſoient *préparées* par la Tierce de cette Notte, plûtôt que par aucune autre Conſonance; parce que la ſuite d'Harmonie qui en provient, eſt la plus naturelle. Neanmoins la diverſité nous engage quelquefois à préparer la Septiéme par la Quinte, ou par l'Octave de la Notte fondamentale, quoique cette Septiéme 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 *Septiéme*, doit s'entendre de toute autre *Diſſonance mineure*, en la rapportant à ſon fondement, où cette Septiéme regne toûjours.

Si la Septiéme encore ne doit jamais être *ſauvée* que par la Tierce de la Notte-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 poſſede parfaitement le reſte; ainſi nous n'en parlerons pas encore.

CHAPITRE VINGT-DEUXIE'ME.

Des Tons & des Modes en general.

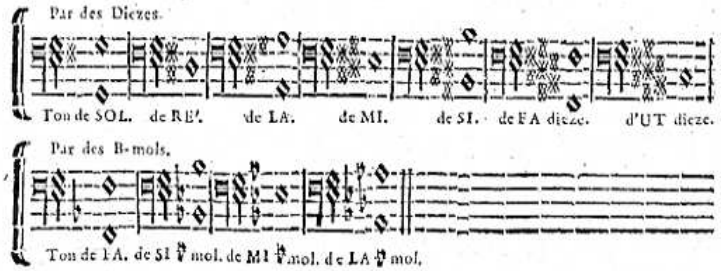
QUand on ſera bien aſſuré de ce que nous avons dit des *Tons* & des *Modes* au Chap. VIII. il ne reſtera plus qu'à ſçavoir ce qui ſuit.

ARTICLE PREMIER.

Des Tons majeurs.

Comme l'on peut prendre telle Notte 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 Intervales, 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 Nottes 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 Notte *Ré* pour *Tonique*, & que nous voulions en conformer le *Ton* à celuy d'*Ut*, nous remarquerons que la Notte *Fa* fait la *Tierce mineure* de ce *Ré* ; ce qui ne ſe conforme pas à la Tierce d'*Ut* qui eſt *majeure* ; ainſi en ajoûtant 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 ajoûter un ♯ à la Notte *Si* dans le *Ton* de *Fa*, pour le conformer à celuy d'*Ut*.

*Exemple de tous les Tons majeurs tranſpoſez, dont la Modulation de l'Octave eſt conforme à celle de l'Octave d'*Ut.



Voilà onze *Tons majeurs*, qui avec celuy d'*Ut* en ſont douze, n'y ayant que douze Nottes Chromatiques dans tout le Syſtême de l'Octave. Voyéz 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 celuy de *Fa*, s'il y en a deux, ce ſont ceux de *Fa* & d'*Ut*, trois, *Fa*, *Ut* & *Sol*, &c. en comptant toûjours de ~~cinq en cinq~~ quinte en quinte en montant depuis le premier *Dieze*, qui eſt celuy 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 *Notte ſenſible* du *Ton* qui en détermine la quantité, parce que le dernier *Dieze* ſe met toûjours ſur elle ; ainſi le *Ton majeur* de *Ré* demande deux *Diezes* devant la Clef, parce que la *Notte 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 toûjours le premier *Dieze* ; par conſequent le *Ton majeur* de *Mi* demande quatre *Diezes*, puiſque *Ré Dieze* en eſt la *Notte 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 celuy 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~~ quarte en quarte en montant, & en commençant par celuy de *Si*, ainſi, *Si*, *Mi*, *La*, *Ré*, *Sol*, &c. c'eſt la *quatriéme Notte* 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 celuy 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.

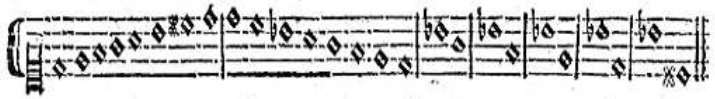
L'on prend ordinairement l'Octave de la Notte *Ré* pour model de tous les Tons mineurs.

Voyez l'Exemple ſuivant.

EXEMPLE.

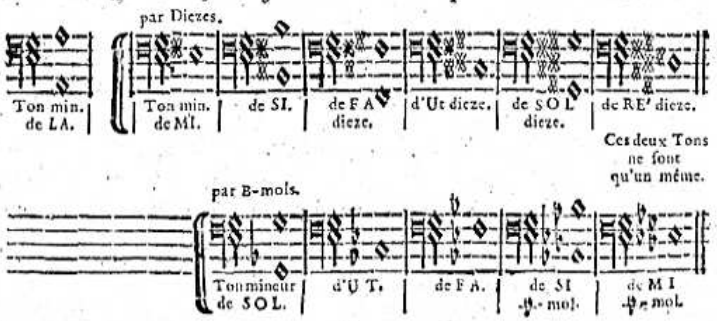
La progreſſion du *Ton mineur* n'eſt differente du *majeur* en montant, que dans la Tierce qui eſt *mineure* d'un côté, & *majeure* de l'autre; mais en deſcendant il faut rendre le *B-mol* à la Notte *Si*, & ôter le *Dieze* de la *Notte ſenſible* Ut.

EXEMPLE.



On ne peut jamais ſe tromper, en ſuivant ces progreſſions dans tous les *Tons mineurs*.

Exemple de tous les Tons mineurs tranſpoſez, dont la Modulation de l'Octave eſt conforme à l'Octave précédente de Ré.



Voicy également douze Tons mineurs, en comptant celuy de *Ré*, qui avec celuy de *La* ſe marquent ſans *Dieze* ni *B-mol*.

Le premier Ton qui ait un *Dieze* devant la Clef eſt celuy 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. 2. 3. 4. Diezes. *Mi*, *Si*, *Fa* ♯, *Ut* ♯, &c. Donc le *Ton mineur* de *Si*, qui eſt le ſecond doit avoir deux *Diezes*, ainſi des autres; c'eſt encore la *Seconde Notte 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 celuy 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. 1. 2. 3. 4. 5. B-mols.

Il faut bien avoir preſent à l'eſprit ces differentes 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 Nottes, 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*, plûtôt 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 *Notte tonique* de tous les *Tons majeurs*, la progreſſion de ſon Octave ſera toûjours conforme à celle d'*Ut*; & qu'en nommant *Ré* la *Notte tonique* de tous les *Tons mineurs*, la progreſſion de ſon Octave ſera toûjours conforme à celle de *Ré*, tant en montant, qu'en deſcendant. Les Intervales & 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 quatriéme Livre, Chap. VI les Octaves de tous les *Tons*, tant en montant, qu'en deſcendant, avec leurs *Diezes* & leurs *B-mols*.

CHAPITRE VINGT-TROISIE'ME.

De la maniere de paſſer d'un Ton à un autre, ce qui s'appelle encore Moduler.

1°. TOute Notte qui porte l'*Accord parfait*, doit être regardée comme *Notte tonique*; ainſi l'on peut dire que dans nos premiers Exemples de l'*Accord parfait*, autant de Nottes, 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 *Notte tonique* à une autre, que par un Intervale conſonant; de ſorte qu'après avoir commencé ſa 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 *Notte tonique* par laquelle on a commencé, peut devenir *Mediante*, *Dominante*, *quatriéme* ou *ſixiéme Notte* 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 *Notte tonique d'un Ton majeur* peut devenir encore quelquefois *ſeptiéme*, & même *ſeconde Notte*, mais jamais *ſenſible*; & la *Notte tonique d'un Ton mineur*, ne peut devenir que *ſeconde Notte*.

Remarquez icy que *la Septiéme* 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, appellée *Notte ſenſible*, & qui eſt naturelle à tous les *Tons*.

3°. Lorſque dans le milieu d'une Piece l'on veut rendre *Notte 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 toûjours 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 exceder 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 celuy par lequel on a commencé, que de paſſer dans un autre, & pour lors la premiere *Notte tonique* devient *quatriéme Notte*, 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 Notte principale, qui eſt la *Tonique*; cette Notte ne pouvant ſe repreſenter 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 Intervales de ce *Ton* à ceux que renferment les *Tons d'Ut* & de *Ré*; ſi je paſſe du Ton d'*Ut* à celuy de *Sol majeure*, je dois ajoûter un *Dieze* à la Notte *Fa* toutes les fois qu'elle ſe rencontre dans une Partie quelconque, pour en conformer l'Intervale à celuy de la Notte *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 ajoûter un *Dieze* à la Notte *Fa*, que lorſqu'elle monte, & je dois de plus ajoûter un *B-mol* à la Notte *Mi* lorſquelle deſcend; celle cy qui eſt *la ſixiéme Notte* du *Ton* de *Sol*, devant ſe conformer à la *ſixiéme Notte* du *Ton* de *Ré*, qui prend le *B-mol* en deſcendant; pareillement je dois ajoûter un *B-mol* à la Notte *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 celuy 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 celuy 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 celuy 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 diſcretion, en rentrant inſenſiblement dans ceux qui approchent le plus de celuy 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 celuy de la *ſixiéme Notte*, que dans celuy de ſa *Mediante*, au lieu qu'il vaut mieux faire paſſer le *Ton mineur* dans celuy de ſa *Mediante*, que dans celuy de ſa *ſixiéme Notte*; mais le moins bon n'eſt pas défendu pour cela; & ſouvenez-vous que la *Mediante* & la *ſixiéme Notte* d'un *Ton majeur* ſont reputées *majeures*, de même qu'elles ſont reputées *mineures* dans un *Ton mineur*.

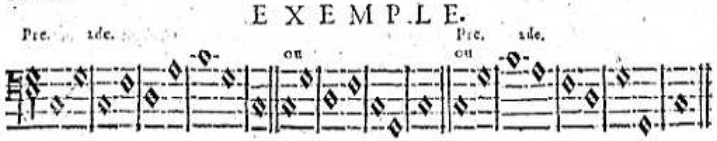
9°. Pour connoître ſi le *Ton* dans lequel on paſſe doit être *majeur* ou *mineur*, il faut obſerver que la *Notte tonique* qui ſuit celle que

l'on quitte, ſa Tierce & ſa Quinte puiſſent ſe former des mêmes Notes compriſes dans l'Octave de celle qui a précédé immediatement, & même encore (excepté que la longueur d'une Piece ne nous oblige à nous écarter un peu) il faut que les *Accords parfaits* des differentes *Nottes toniques*, dont on peut ſe ſervir dans la ſuite d'une Piece, puiſſent être formez des Nottes compriſes dans l'étenduë de l'Octave du *Ton* par lequel on a commencé, ſans alterer ces Nottes par aucuns nouveaux *Diezes* ni *B-mols*; Par exemple, ſi je commence par le *Ton d'Ut*, l'on voit que les Nottes *Mi*, *Fa*, *Sol*, *La*, & quelquefois *Ré*, leurs Tierces & leurs Quintes ſe forment des mêmes Nottes 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 celuy que l'on quitte. Si après le *Ton majeur d'Ut* je paſſe à celuy de *La*, ce dernier ſera *mineur*, puiſque la Notte *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 *Notte ſenſible* quitte ſon *Dieze* & devient naturelle; c'eſt pour cette raiſon que l'on peut en faire autant dans les *Tons majeurs*, en ajoûtant un *B-mol* à la *Notte ſenſible*; car lorſque nous avons dit que la *Notte* tonique pouvoit devenir *Seconde*, ce n'eſt qu'autant qu'il doit ſe trouver toûjours l'Intervale d'un Ton entre la *Notte tonique* & ſa *Seconde*, ayant déja fait mention de cette derniere *Modulation* dans l'Article ſecond.

10°. Il faut faire enſorte de paſſer inſenſiblement d'un *Ton* à un autre, de ſorte que l'oreille ne s'en apperçoive preſque pas; en quoi l'on réüſſira, ſi l'on ſuit l'ordre que nous venons de preſcrire.

11°. En paſſant d'un *Ton* à un autre, il faut que la derniere Notte du Ton que l'on quitte porte toûjours un Accord conſonant; de ſorte que cette derniere Notte ne pourra être que la *Tonique*, ſa *Mediante*, ou ſa *Dominante*, ou quelquefois même ſa *ſixiéme Notte* qui peut porter l'Accord de Sixte; quoiqu'il ne faille s'attacher d'abord qu'à paſſer d'une *Notte tonique* à ſa *Dominante*; & cette *Dominante* devenant *Notte 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 Nottes, ſur leſquelles nous faiſons paſſer la Baſſe.

EXEMPLE.



L'on peut faire commencer la Baſſe par la premiere ou par la ſeconde Meſure, en ſe reſſouvenant qu'il ne faut pas s'arrêter ſi longtemps dans le *Ton* de la Notte qui ſuit celle par où l'on commence que dans celuy de cette Notte qui commence, & encore moins dans les autres, ne paſſant quelquefois que ſur une, deux, trois ou quatre Nottes de l'un de ces derniers *Tons*, pour paſſer à un autre, ce qui dépend plus du goût que des Regles.

CHAPITRE VINGT-QUATRIE'ME.

Suite des Regles contenuës 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 *Notte tonique* ſur laquelle on a fait une *Cadence*, en donnant à cette Notte repetée un Accord convenable au Ton dans lequel on veut entrer.

En donnant un Accord de *ſeptiéme* ou de *ſixte-quarte* à cette Notte repetée, on la rend *Dominante*, A.

En luy donnant l'Accord du *tri-ton* ou de la *grande Sixte*, on la rend *quatriéme Notte*, B.

En luy donnant l'Accord de la *ſixte*, on la rend *Mediante*, C, ou *ſixiéme Notte* en montant ſur la *Notte ſenſible*, D.

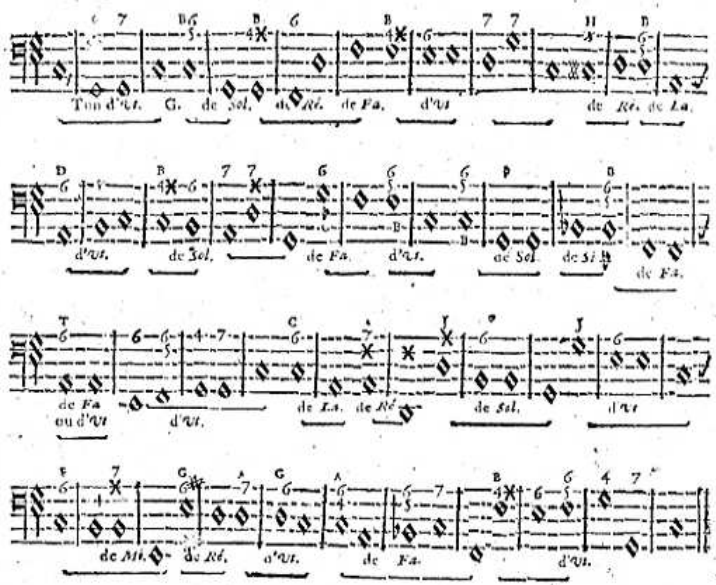
En luy donnant l'Accord de la *petite Sixte*, on la rend *ſixiéme Notte* en deſcendant ſur la *Dominante tonique*, F, & quelquefois *ſeconde Notte*, G.

L'on peut encore faire monter d'un ſemi-Ton cette *Notte tonique*, au lieu de la repeter, en donnant l'Accord de la *fauſſe-Quinte* à cette Notte montée, qui devient pour lors la *ſenſible*, H.

Lorſque la *Notte tonique* porte la *Tierce majeure*, elle peut devenir *Dominante* ſans rien changer, J.

Tournez pour l'Exemple ſuivant.

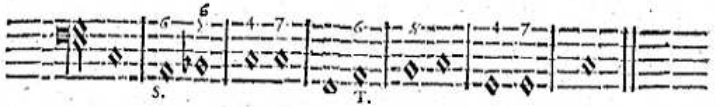
EXEMPLE.



L'on peut donner ſimplement l'*Accord parfait* à toutes les Nottes chiffrées ainſi, $(\frac{6}{5},)$ audeſſus deſquelles il y a un B, parce que la *Cadence irreguliere* qui y fait entendre une *Mediante*, peut devenir *ſixiéme Notte*, de même qu'une *ſixiéme Notte* peut devenir *Mediante*, comme on a pû le remarquer en partie, dans l'Exemple précédent, à l'endroit marqué d'un T.

n'exige absolument que l'accord parfait.

EXEMPLE.

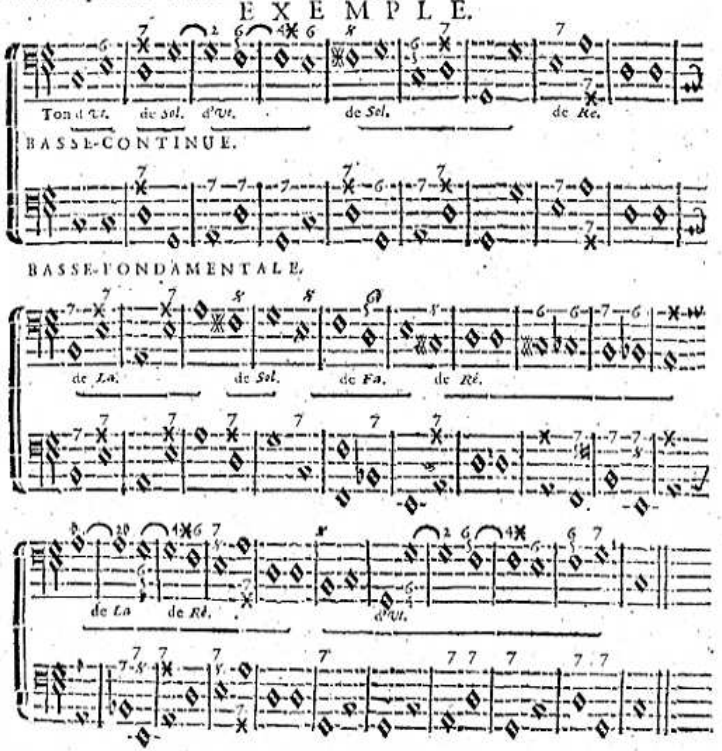


La Notte *La*, qui eſt *ſixiéme d'Ut*, devient *Mediante* du Ton de *Fa*, S.

La Notte *La*, qui eſt *Mediante* de *Fa*, devient *ſixiéme d'Ut* T, ſans que l'Accord change de part ni d'autre ; cette Notte qui peut être indifferemment *Mediante* ou *ſixiéme Notte*, ſe trouvant toûjours 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, $\frac{4}{2}$, $(\frac{6}{5},)$ & $\frac{6}{4}$; de ſorte qu'ayant fait paſſer une ou pluſieurs Nottes d'une Baſſe ſous ces ſortes 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 Septiéme d'une *Dominante tonique*.

EXEMPLE.



Remarquez qu'il faut que la Diſſonance par laquelle on entre dans un autre *Ton*, ſoit toûjours *preparée* 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-CINQUIE'ME.

Comment on peut connoître les Accords qu'il faut donner aux Nottes d'une Baſſe dans une progreſſion quelconque.

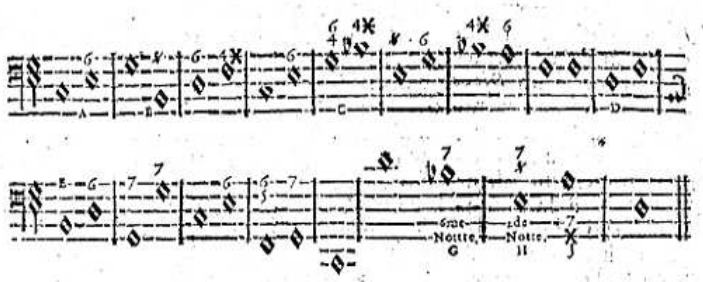
ARTICLE PREMIER.

PRemierement, il faut s'attacher à toutes les *Cadences* & à tout ce qui a rapport à une concluſion de Chant, les Commençans 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 toûjours 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 toûjours *l'Accord parfait*, ce qui les fait regarder comme *Nottes toniques*.

2°. Si après une *Notte tonique* la Baſſe procede par des Intervales Conſonans, l'on peut donner un *Accord parfait* à chaque Notte de cette Baſſe, juſqu'à celle qui eſt ſuivie d'un Intervale diatonique, à l'exception de la Notte qui ſe trouve une Tierce au-deſſus ou au-deſſous d'une autre qui porte l'*Accord parfait*, cette premiere Notte pouvant porter, en ce cas, l'Accord de *Sixte*, auſſi-bien & même plûtôt que le *parfait* ; ou au contraire, ſi l'on reconnoît que la Notte premiere doive 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 Notte, il n'en ſuive pas une autre en progreſſion conſonante ; parce que cette progreſſion demande naturellement l'*Accord parfait* ou celuy de la *Septiéme* ſur chaque Notte, ce qui s'éclaircira par la ſuite.

Au reſte, la Notte, qui, dans le cas que nous venons de dire, peut porter l'Accord de *Sixte*, eſt toûjours ou *Mediante* ou *ſixiéme Notte*, bien que l'on puiſſe donner ſimplement l'*Accord parfait* à chacune de ces Nottes, lorſque l'on craint de ſe tromper.

EXEMPLE.



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 déja que celuy 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 toûjours juſqu'à C. D'ailleurs la difference de l'Accord de Sixte à celuy de la *fauſſe-Quinte* ne conſiſte que dans la *fauſſe-Quinte* ajoûtée à cet Accord de *ſixte* ; de même que la difference d'un *Accord parfait* à celuy de la *ſeptiéme* ne conſiſte que dans la Septiéme ajoûtée à cet *Accord parfait*, ayant pû l'ajoûter à la *Dominante* qui précéde immediatement 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 conſecutivement de Tierce depuis la *Notte tonique*, dont la *Mediante* porte l'Accord de *ſixte*, & dont la *Dominante* porte celuy de *Sixte-quarte*, C, plûtôt 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 conſequent 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 celuy qui doit ſuivre ; de ſorte que ſans ſortir du Ton d'*Ut*, elle porte l'Accord de *ſixte-quarte*, qui compoſe celuy du *Tri-Ton* de la Notte *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 differentes, deux Nottes, dont le nom ne change que par rapport à un *Dieze* ou à un *B-mol* qu'on y ajoûte, c'eſt-à-dire, qu'ayant fait entendre dans une Partie la Notte *Si* qui fait la *Tierce majeure* de *Sol*, je ne puis faire entendre dans une autre Partie la même Notte *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 Notte 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 Notte C, l'on auroit pû même luy donner un Accord de *petite Sixte* & un de *fauſſe-Quinte* à la *Notte* qui l'a précéde 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 toûjours (comme nous l'avons dit) la *Notte ſenſible* ; & ce que nous diſons de la *fauſſe-Quinte*, doit s'entendre auſſi du *Tri-Ton*, dont le Son aigu eſt pour lors *Notte 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 *Notte ſenſible*, en ce que chacune de ces Nottes 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 Nottes G. H. J. mais cela ne peut avoir lieu qu'entre la *ſeconde* & la *ſixiéme Notte* des *Tons mineurs*, qui forment entre-elles ces Intervales de *fauſſe-Quinte*, ou de *Quarte Dieze*, ou Triton.

Selon nôtre Regle précédente, la Notte D, devroit porter l'Accord de *ſixte* ; mais comme la Sixte ne pourroit y être que mineure, conformément au *Ton* de la Notte qui précéde & qui ſuit. Nous remarquons que le *Si* quitte ſon *B-mol* immédiatement après ; & comme il faut ſe conformer toûjours à ce qui ſuit, plûtôt qu'à ce qui precéde, il vaut mieux donner l'*Accord parfait* à cette Notte 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.

2. La Notte 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 Notte qui la précéde. Souvenez-vous bien que dans un changement de *Ton*, il faut conformer l'Harmonie de nos Accords au *Ton* qui ſuit, préferablement à celuy que l'on quitte, ſur tout lorſqu'une Notte peut porter deux Accords, dont le choix nous eſt indifferent en ce cas.

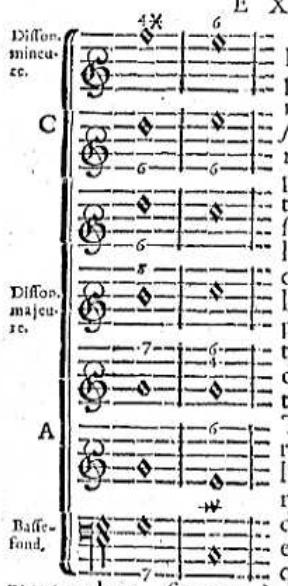
ARTICLE SECOND.

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 differens que dans leur differente diſpoſition.

EXEMPLE.



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 Notte qui y *ſauve* la *Diſſonance mineure* n'aimant pas ſa replique 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 differentes progreſſions, où l'on voit que les Parties qui font diſſonance ont leur progreſſion fixe, & que les autres peuvent monter ou deſcendre ; car la Notte 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 Septiéme de ſon Accord, lorſqu'elle deſcend de Tierce A, parce qu'il s'y entend une eſpece de deux Octaves conſecutives, 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 chiffrez dans une Partie, ſe trouveront contenus dans les autres.

L'on a pû s'appercevoir de ces ſortes de *Cadences imparfaites* dans la plûpart des Exemples précédens ; mais les Nottes qui les terminent ne ſe trouvent pas toûjours dans le premier Temps de la Meſure, parce qu'elles ont lieu dans une progreſſion diatonique, qui ne peut déterminer une concluſion parfaite.

ARTICLE TROISIE'ME.

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.

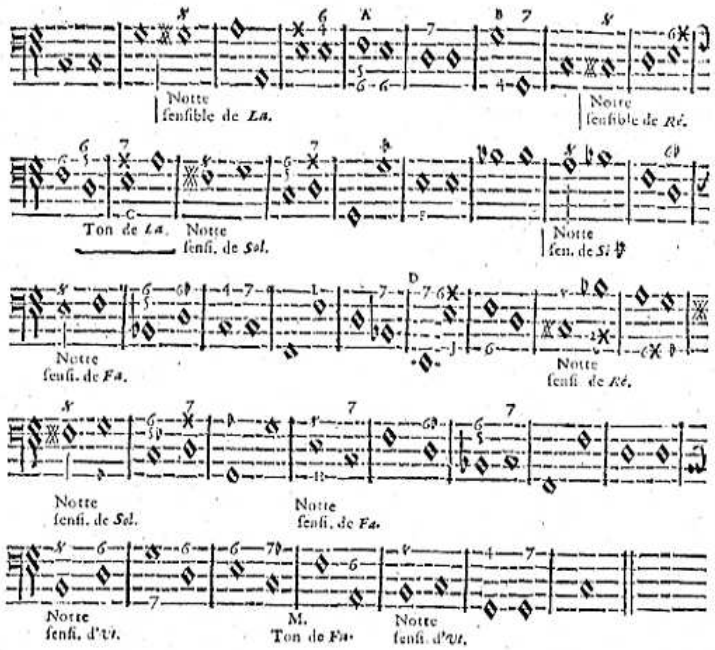
Connoiſſant le *Ton* par lequel on commence, on en connoît en même-Temps la *Notte ſenſible*, & l'on ſçait que ce *Ton* ne peut rouler que ſur de certaines Nottes compriſes dans l'étenduë de ſon Octave, conformément au *Ton majeur d'Ut*, ou au *Ton mineur* de *Ré*. Si l'une de ces Nottes eſt alterée 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 toûjours le dernier qui doit être pris pour *Notte ſenſible* : Donc le *Dieze* mis à côté de la Notte *Fa*, rend cette Notte *ſenſible*, & même dénotte 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 dénotte 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 toûjours priſe ſur la Notte

à laquelle il faudroit donner un autre *B-mol*, ſuppoſé qu'il fallut en ajoûter un ; Par exemple, s'il y a un *B-mol* à côté de la Notte *Si*, & qu'il ne ſe trouve point de *Dieze*, la Notte *Mi*, qui eſt celle où l'on pourroit ajoûter le nouveau *B-mol*, ſera la *ſenſible* ; pareillement ſi la Notte *Mi* porte un *B-mol*, la Notte *La* ſera la *ſenſible* ; ainſi en comptant ſelon l'ordre des B-mols, *Si*, *Mi*, *La*, *Ré*, &c. celle de ces Nottes qui n'a point de *B-mol*, & qui ſuit immediatement celle qui en a un, eſt toûjours la *ſenſible*, en ſe ſouvenant de ce que nous avons dit à l'Article Premier, que les Intervales de *fauſſe-Quinte* ou de *Tri-Ton* nous en faiſoient encore appercevoir dans la progreſſion de la Baſſe ; car la Notte qui pourroit porter le *B-mol* ajoûté, 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 toûjours ſur la *Notte 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 Intervale de *fauſſe-Quinte* ou de *Tri-Ton*, qui ſeroit formé de la *ſeconde Notte* d'un *Ton mineur* à la *ſixiéme Notte*, ou plûtôt de celle-cy à l'autre, pourvû qu'il n'y ait point de *Dieze*, car celui-cy nous détermine toûjours ; Il faut remarquer d'abord ſi le *Ton* que ces Intervales, ou quelqu'autres Signes peuvent nous marquer, a le rapport qu'il doit avoir avec celuy que l'on quitte ; & ſi après le repos qui eſt déterminé, en quelque façon, dans une progreſſion diatonique, il ne ſuit pas une Notte qui ait plus de rapport à un *Ton* qu'à un autre, ſur tout, lorſqu'après la derniere Notte 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.

EXEMPLE.



Après la premiere *Notte ſenſible* qui eſt facile à remarquer, l'on voit que depuis la Notte A, il y a une progreſſion diatonique interrompuë à la Notte B, où il faut ſuivre la Regle des Septiémes; & 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* repetée, 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*

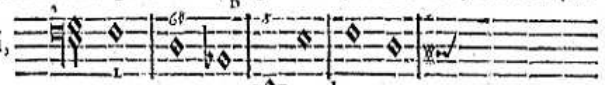
d'Ut ſe déclare depuis la Notte A; parce qu'il faut avoir toûjours égard au *Ton* qui ſuit, plûtôt qu'à celuy où l'on eſt, ſur tout lorſqu'il eſt indifferent de conformer les Accords à ce *Ton* ſuivant, ne ſe trouvant aucun *Dieze*, ni *B-mol*, ni aucune progreſſion conſonante, ni aucun repos qui puiſſent nous déterminer à prendre une autre route.

Le *Dieze* de *Sol* n'ayant plus lieu, celuy d'*Ut* qui vient après, nous dénotte un nouveau *Ton*; & le repos qui ſe fait à la Notte C, après laquelle ſuit un Intervale conſonant, qui demande la Septiéme ſur cette Notte C, nous détermine à rentrer dans le *Ton* de *La*, puiſque c'eſt à cette Notte *La* que finit la progreſſion de Quarte en montant.

Le *Dieze* de *Fa* nous dénotte un nouveau *Ton*, puiſqu'il ne s'y en trouve point d'autre après luy.

Le *B-mol* F, nous oblige de donner une *Tierce mineure* à la Notte qui le précéde, pour une plus grande conformité d'Harmonie; & les *B-mols* ſe trouvant ſur les Nottes *Si* & *Mi*, nous jugeons que la Notte *La*, doit être *ſenſible*; enſuite la Notte *Mi*, quittant ſon *B-mol*, devient elle-même *ſenſible*, puiſque le *B-mol* reſte encore ſur la Notte *Si*, d'autant qu'il ne s'y trouve aucun *Dieze*.

L'Intervale de *fauſſe-Quinte* qui ſe trouve entre les Nottes D, peut nous faire reconnoître une *Notte ſenſible* en cet endroit, puiſque celle que l'on prendroit en ce cas pour telle, monte d'un ſemi-Ton à J; (progreſſion naturelle à la *Notte ſenſible*) mais les Intervales conſonans qui ſe pratiquent depuis la Notte L, où le Ton de *Fa* ſe termine, nous obligeant de donner à ces Nottes ſuivantes des *Accords parfaits* ou de *Septiéme*, ſelon les differens Intervales de la Baſſe, nous portent en même-temps à nous déclarer pour le Ton qui nous eſt déterminé par la *Notte ſenſible* qui ſuit; ce n'eſt pas à dire que ſelon les Regles d'une progreſſion par Tierces, on n'en pût

faire ainſi, 

& pour lors on continueroit le Ton de *Fa* juſqu'à la Notte *Ré*, qui eſt ſuivie de ſa *Notte ſenſible*; cela eſt arbitraire, lorſque le bon goût nous conduit; ce bon goût qui ſe plait dans la diverſité, nous déterminant toûjours à abandonner un Ton qui a été entendu trop long-temps, quand cela ſe peut.

La *fauſſe-Quinte* qui ſe fait ſur la *Notte ſenſible* de *Ré*, n'eſt point ſauvée immediatement ſur l'Accord qui la ſuit; mais l'on peut remarquer qu'elle forme encore la Sixte de la Notte G, ſans que le

fond de l'Accord change, & qu'elle va ſe ſauver d'abord après, en deſcendant ſur la *Sixte Dieze* de la Notte voiſine, où la progreſſion diatonique nous oblige de conformer nôtre Harmonie au Ton que la *Notte ſenſible* ſuivante nous preſcrit.

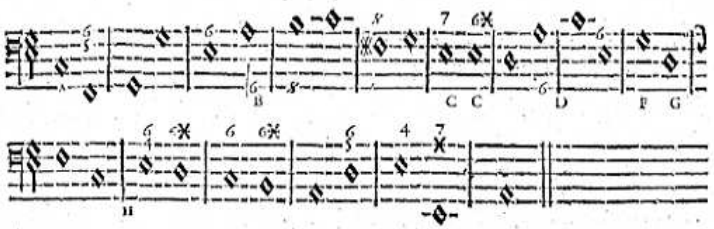
Comme nous n'avons point encore parlé de l'Accord de la *Seconde ſuperfluë* que porte la Notte G, l'on peut ne pas y faire attention à preſent.

La Notte H, devient *ſenſible*, tant par rapport à la progreſſion d'un ſemi-Ton entre-elle & la Notte qui la ſuit dans l'autre Meſure, que parce que l'Accord de *fauſſe-Quinte* qu'elle porte pour lors, eſt le même que celuy de la Septiéme que doit porter la Notte qui la ſuit immediatement ; puiſque cette Notte ſuivante monte de Quarte, outre qu'il ne paroît plus de *Diezes*, & que le *B-mol* reſte ſur *Si* ; donc *Mi* eſt *Notte ſenſible*. Enſuite les *B-mols* & les *Diezes* s'évanoüiſſant, il n'y a point d'autre *Notte ſenſible* que *Si*, où pour lors le Ton d'*Ut* eſt déterminé, étant obligé de donner aux Nottes 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 Septiéme à la Notte *Ut*, & d'en donner un *parfait* à la Notte *Fa*, puiſque cette Notte eſt encore ſuivie d'un Intervale conſonant ; de ſorte que l'*Accord parfait* qui rend toûjours *Tonique* la Notte où il ſe fait, nous donne encore la Notte *Fa* pour telle ; mais le *B-mol* de *Si* qui doit regner dans ce *Ton*, diſparoiſſant à l'inſtant, & ne ſe trouvant plus de *Diezes* ni de *B-mols*, la Notte *Si* redevient *Notte 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, plûtôt qu'à celles qui les précédent. Si la *Notte ſenſible* ne peut ſe diſtinguer, il ſe trouve une certaine ſuite d'Accords dans une progreſſion diatonique depuis le dernier Accord conſonant, & que la derniere Notte 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 premiere Notte de cette progreſſion pour *ſenſible*, il faut voir s'il ne ſuit pas quelques *Diezes*, ou s'il n'y a pas quelques Nottes qui quittent leurs *B-mols*, parce que la *Notte ſenſible* eſt plûtôt 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 *quatriéme Notte*, & dans les *Tons mineurs* d'une *ſeconde Notte* à la *Mediante*, ou d'une *Dominante* à la *ſixiéme Notte*, cette *ſixiéme Notte* deſcendant neanmoins incontinent après ; ainſi dans ces ſortes d'occaſions, il ſe trouve une progreſſion conſonante, un *Dieze* ou un *B-mol*, ou une certaine ſuite 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 celuy 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 ſera toûjours d'un *Ton*, la *Dominante* ne le ſera que d'un ſemi-Ton dans les *Tons mineurs*, & d'un *Ton* dans les *majeurs*. Or, il eſt impoſſible que cette differente progreſſion dans differens *Tons*, ne vous faſſe connoître quelque choſe, vû que l'on ſçait déja le rapport que doit avoir un *Ton* avec celuy que l'on quitte ; ſa difference 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 preſqu'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 derniere, deſquelles le Chant ſe repoſe par rapport à une nouvelle progreſſion conſonante, ou diſjointe qui recommence.

EXEMPLE.



Quoique la Baſſe deſcende de Quinte à A, je ne dois point faire

une Septiéme ſur la premiere Notte, parce que la ſeconde Notte ne doit porter ni le *parfait* ni celuy de la *Septiéme*, puiſque je ſuis déterminé par la progreſſion diatonique qui ſuit, où le Chant ſe repoſe.

Le Chant qui ſe repoſe ſur la troiſiéme Notte après B, m'oblige de conformer à ſon *Ton* la Notte B ; donc celle qui la précéde ne doit porter que l'Accord déterminé par ce *Ton*, & non pas celuy que demande la progreſſion conſonante, parce que la Notte B, ne doit pas porter l'*Accord parfait*, ni celuy de Septiéme.

Je conforme l'Accord de la ſeconde Notte C, au *Ton* de la Notte qui ſuit, où le Chant ſe repoſe ; & je donne un Accord de *Septiéme* à cette Notte C, avant celuy de la *petite Sixte* qui luy convient ; parce que cette Septiéme ſe trouve *preparée* dans l'Accord précédent, & qu'elle ſe *ſauve* agréablement ſur la Sixte de cette même Notte ; nous en parlerons encore au Chap. ſuivant.

J'obſerve la Regle preſcrite aux Nottes qui procedent par Tierces à D, & à F ; & pour s'aſſûrer encore davantage du choix que l'on doit faire des Accords en ce cas, remarquez que les Nottes qui frappent dans le premier Temps doivent porter l'*Accord parfait*, plûtôt que celles qui frappent dans le dernier, auſquelles l'Accord de Sixte convient pour lors ; bien que l'on puiſſe donner l'*Accord parfait* à chacune de ces Nottes, 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 Nottes précédentes en progreſſion diatonique, depuis H.

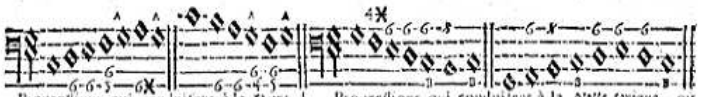
ARTICLE QUATRIE'ME.

Comment on peut diſtinguer dans une progreſſion diatonique ſi le Chant va ſe repoſer ſur la Notte tonique, ou ſur la Dominante.

Pour diſtinguer dans une progreſſion diatonique ſi le Chant va ſe repoſer ſur une *Notte tonique* ou ſur une *Dominante*, il n'y a qu'à ſe mettre dans l'eſprit, que pour aller d'une *Notte tonique* à ſa *Dominante*, la Baſſe monte de Quinte ou deſcend de Quarte ; & que pour aller d'une *Dominante* à ſa *Notte tonique* la Baſſe monte de Quarte ou deſcend de Quinte. Or, ſi la progreſſion diatonique excede cette étenduë, la *Notte ſenſible* paroîtra pour lors dans la Baſſe ou non ; ſi elle paroît, elle déclare en même-temps la *Notte tonique* ; ſinon, vous êtes certain que le Chant va ſe repoſer ſur la *Dominante*.

EXEMPLE.

EXEMPLE.



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 précéde, le repos qui ſuit immediatement, les Tons & ſemi-Tons qui ſe rencontrent dans cette progreſſion diatonique, & l'interruption de cette derniere progreſſion par une conſonante, ou disjointe, doivent infailliblement vous faire reconnoître le lieu qu'occupe cette Notte dans le *Ton* où vous êtes, ou dans celuy que vous pouvez luy ſubroger. Il eſt vrai, que l'Intervale conſonant qui précéde le Diatonique, détermine moins que celuy 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 *Mediante*, 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 conſecutives 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 toûjours 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

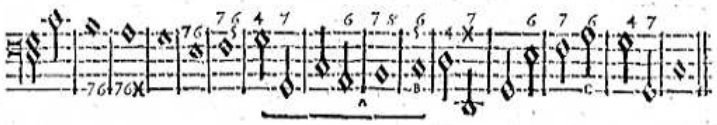
par tout où elle a lieu, il eſt difficile de pouvoir ſe tromper, puiſque dès que vous avez reconnu l'Accord que doit porter une certaine Notte, il n'y a qu'à ſuivre l'ordre de l'Octave depuis cette Notte juſqu'à celle où la progreſſion diatonique s'interrompt ; (Voyez le Chapitre XI.) la varieté d'Harmonie qu'on peut y introduire d'ailleurs, s'apprendra par la ſuite.

CHAPITRE VINGT-SIXIE'ME.

De la maniere de pratiquer la Septiéme ſur toutes les Nottes d'un Ton en Progreſſion diatonique.

IL n'y a que la *Notte tonique* qui doive paroître toûjours avec *l'Accord parfait*, au lieu que celuy de la Septiéme peut être approprié à toutes les autres Nottes, avec cette difference, que dans une progreſſion de Quarte en montant ſur un *Accord parfait* ou de *Septiéme*, toutes les Nottes doivent être regardées comme *Dominantes*, & peuvent porter, en ce cas, l'Accord de la Septiéme ; mais dans une progreſſion diatonique, il faut que la Notte qui porte cet Accord de Septiéme, puiſſe ſe partager en deux Temps, ou qu'elle ſoit repetée 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 Notte qui la ſuit ; & pour lors la Septiéme doit être toûjours *preparée*, excepté la premiere qui peut ne pas l'être, ſelon la progreſſion de la Baſſe.

EXEMPLE.



A, B. J'aurois pû conformer les Accords de ces Nottes en progreſſion diatonique au *Ton* qui nous eſt declaré par la concluſion qui ſuit ; mais l'on peut auſſi continuer dans le *Ton* qui a précédé, dont la *Notte tonique* B, prend dans ſon ſecond Temps l'Accord qui convient au *Ton* qui ſuit.

La Notte C, devroit porter naturellement l'Accord de la *grande Sixte*, qui peut être entendu après celuy de la Septiéme que nous luy donnons ; mais au lieu de ſauver cette Septiéme ſur la Sixte

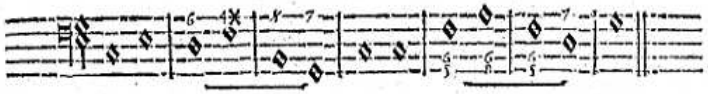
de la même Notte, nous la *ſauvons* ſur la Quarte de la Notte qui ſuit immediatement, parce que l'Accord de *petite Sixte* que porte cette derniere Notte, & celuy de la *grande Sixte* que doit porter la Notte C, ne ſont qu'un même Accord dans le fond. De-là vient que lorſqu'on entend une Diſſonance, on ne doit pas la quitter qu'elle ne puiſſe être *ſauvée* ; & comme la Notte de la Baſſe, ſur laquelle cette Diſſonance devroit être *ſauvée* naturellement, ne paroît pas toûjours, il faut voir ſi la Notte 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-SEPTIE'ME.

Comment la même Diſſonance peut avoir lieu dans pluſieurs Accords conſecutifs ſur des Nottes differentes ; Et comment elle peut être ſauvée ſur des Nottes qui nous paroiſſent étrangeres.

IL faut remarquer que l'Accord de la Septiéme eſt compoſé de quatre Nottes differentes, qui peuvent précéder la même Notte, & que ces Nottes peuvent être arrangées conſécutivement dans la Baſſe ; de ſorte qu'elles porteront chacune un Accord different en apparence, & qui ſera toûjours 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 Notte ſuivante, & ainſi juſqu'à ce que l'on voye qu'elle peut être *ſauvée*.

EXEMPLE.



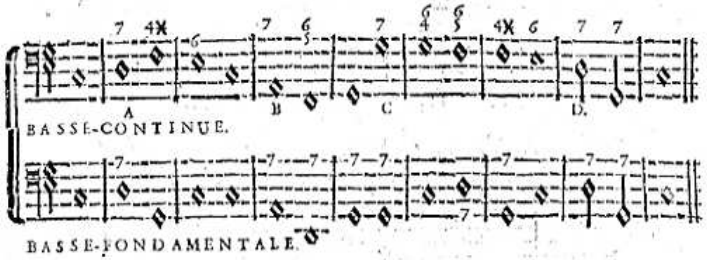
La difference des Exemples A, & B, conſiſte en ce que la *Diſſonance majeure* ſe trouve dans le premier, & que la *mineure* eſt ſeule dans l'autre. Dans l'Accord de la *petite Sixte*, A, qui eſt naturel à la *ſeconde Notte*, il ſe trouve une Diſſonance entre la Tierce & la Quarte, qui doit être *ſauvée* en faiſant deſcendre la Tierce, ce qui ne ſe peut ſur la Notte ſuivante ; mais le même Accord fait celuy

du *Tri-Ton* de cette derniere Notte, où la Diſſonance ne peut encore être *ſauvée*, ainſi juſqu'à la Notte *Ut*, où la Diſſonance ſe ſauve en deſcendant ſur la Tierce de cette Notte *Ut*, & où l'on peut remarquer que la Notte *Sol*, qui porte l'Accord de la Septiéme, ſert de fondement à ces quatre differens Accords ; de ſorte que quand l'on trouve une Diſſonance dans un Accord, il faut toûjours rapporter cet Accord à ſon fondement, & chercher enſuite dans la Baſſe la Notte ſur laquelle on peut ſauver cette Diſſonance ; car tant qu'il ne paroît dans la Baſſe que les mêmes Nottes 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 Nottes de l'Accord où la Diſſonance puiſſe ſe ſauver en deſcendant ſi elle eſt *mineure*, ou en montant ſi elle eſt *majeure*; cette Notte ſe diſtinguant facilement, lorſqu'après avoir rapporté l'Accord diſſonant à ſon fondement, l'on dit, la Notte fondamentale de cet Accord fondamentale domine une telle Notte qui eſt une Quarte au-deſſus, donc il faut que je trouve cette Notte dans la Baſſe, ou du moins l'une de celles qui compoſent ſon *Accord parfait*, ou celuy de ſa Septiéme, ſuppoſé que le Chant ne ſe repoſe pas en cet endroit ; ſi l'on ne trouve que la *Dominante* de cette Notte 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 repetée, pour que dans ſon ſecond Temps elle puiſſe porter l'Accord dérivé de la Notte qu'elle domine. Cette derniere Regle 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 Septiéme ſur une Notte qui doit naturellement porter un autre Accord par rapport à celle qui la ſuit, où ſelon l'ordre de l'Octave, & que cette Notte n'ait pas une valeur competente pour y faire entendre cet Accord qui luy convient ; il faut que la Notte qui la ſuit puiſſe porter le même Accord, ſelon le fondement, c'eſt-à-dire, que les Nottes contenuës dans l'Accord de cette Notte ſuivante ſoient celles dont l'Accord naturel à la premiere Notte, devoit être compoſé.

Voyez l'Exemple qui ſuit.

EXEMPLE.



L'Accord de la *petite Sixte* que doit porter naturellement la *ſeconde Notte du Ton* A, & D, ſe trouve dans celuy du *Tri-Ton* qui ſuit la Notte A, & dans celuy de la Septiéme qui ſuit la Notte D.

L'Accord de la *petite Sixte* que la *ſixiéme Notte* B, doit porter naturellement en deſcendant, ſe trouve dans celuy de la *grande Sixte* de la Notte qui ſuit.

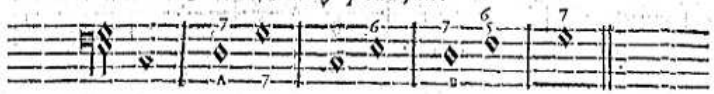
La Septiéme qui s'entend ſur la *Dominante* eſt *ſauvée* par la Sixte de cette même *Dominante* qui repete à C. C'eſt de-là d'où vient qu'une Diſſonance peut être *ſauvée* par differentes Conſonances ; parce qu'elle eſt toûjours bien ſauvée pourvû que ce ſoit en deſcendant ſur une Conſonance de la même Notte qui a porté la Diſſonance, ou de la Notte 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 Notte un Accord dérivé de celuy de la Notte qui la ſuit, il faut voir ſi cette premiere Notte 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 *preparée* par une Conſonance de l'Accord précédent.

La ſuite de l'Harmonie n'eſt autre choſe qu'un enchaînement de *Nottes toniques* & de *Dominantes*, dont il faut bien connoître les dérivez, pour faire enſorte qu'un Accord domine toûjours 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 toûjours celuy qui le ſuit, conformément aux Exemples des 7, 7 & 6, 2, 4, $\frac{6}{5}$, & $\frac{6}{4}$; & 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 differentes 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 préference que l'on doit donner à un Accord, par rapport à celuy qui le ſuit.



La *ſeconde Notte* A, devroit porter naturellement l'Accord de la *petite Sixte* dérivé de celuy de la Septiéme de la *Dominante tonique* qui paroît d'abord après elle; mais pour varier davantage, nous remarquerons que cette *ſeconde Notte* domine la *Dominante*, qu'ainſi elle doit porter plûtôt l'Accord déterminé en pareil cas; & quoique cette *Dominante* ne paroiſſe pas d'abord après B, l'on voit que la Notte qui ſe trouve entre celles-cy, ne peut porter qu'un Accord dérivé de celuy de la Septiéme de la Notte B ; qu'ainſi cette Notte B, doit porter l'Accord de la Septiéme, d'autant plus que la Septiéme y eſt *preparée* 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 varieté qu'elles y introduiſent.

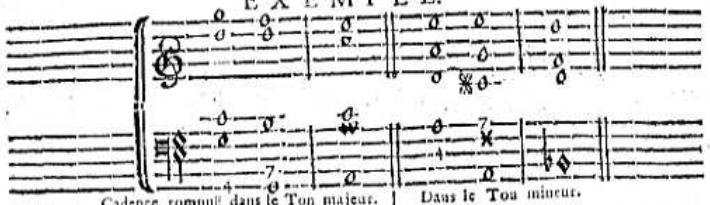
CHAPITRE VINGT-HUITIE'ME.

De toutes les Licences ; & premierement de la Cadence rompuë.

ON appelle *Cadence rompuë*, une certaine progreſſion de la Baſſe, qui interrompt la concluſion d'une *Cadence parfaite* ; car après avoir fait entendre l'Accord de la Septiéme ſur une *Dominante tonique*; ſi au lieu de tomber naturellement ſur la *Notte tonique*, vous ne faites monter vôtre Baſſe que d'un Ton ou d'un ſemi-Ton, pour lors la *Cadence parfaite* eſt *rompuë*, & la Septiéme y eſt *ſauvée* par la Quinte de cette Notte 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.)

EXEMPLE.

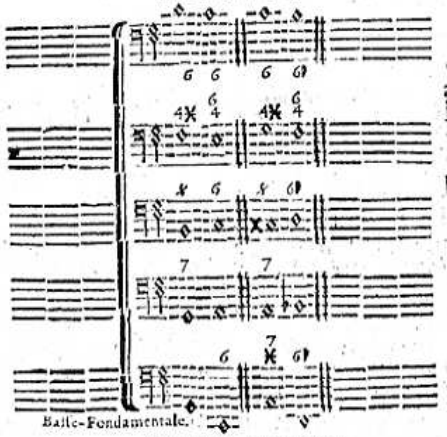


Cadence rompuë dans le Ton majeur. | Dans le Ton mineur.

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 plûtôt de la fauſſe progreſſion de la Baſſe, que de celle des Parties, où l'on voit que la *Diſſonance mineure* eſt toûjours *ſauvée* 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.

EXEMPLE.



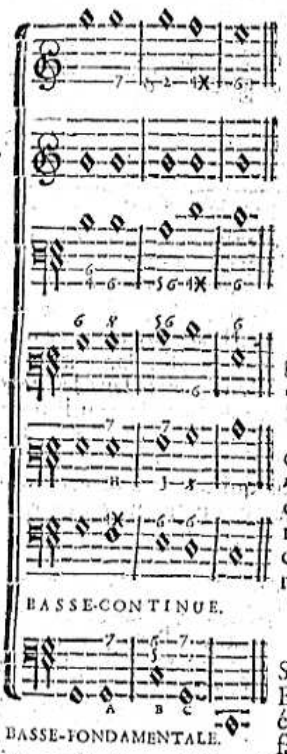
Basſe-Fondamentale.

Ton majeur. | Ton mineur.

Chacune de ces Baſſes étant miſe au-deſſous des autres, l'on y entendra les differens Accords qui y ſont chiffrez ; 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.

EXEMPLE.



Lorſque cette Partie ſert de Baſſe, la Partie D, doit en être retranchée, & la Partie F, doit être changée dans les deux dernieres 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, & plûtôt 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 Septiéme ou de Seconde ſur la premiere des deux Nottes qui la forment.

Cadence parfaite évitée d'A, à B, par la Sixte ajoûtée à *l'Accord parfait* de la Notte B, ce qui prepare une *Cadence irreguliere*, évitée à C, par la Septiéme ajoûtée, 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 Notte B, l'on entendra pour lors une *Cadence rompuë* 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-Continuë; 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 neanmoins 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 Septiéme ne doit pas être employé ſur la premiere de ces deux Nottes, parce que cette Septiéme ne pourroit y être ſauvée.

L'on peut, comme l'on voit, interrompre la concluſion de chaque Cadence par une Diſſonance ajoûtée à la Notte qui termine ces Cadences, pourvû que cette Diſſonance ſoit preparée, & ſauvée ſelon la progreſſion de la Baſſe-fondamentale, ſur laquelle il faut ſe regler toûjours, crainte de ſe tromper; car l'on voit que cette Diſſonance ne peut être preparée 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 preparées, comme quand la Baſſe-fondamentale monte de Tierce, de Quinte ou de Septiéme, avec tout ce qui provient du renverſement de ces differentes 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 Commençans.

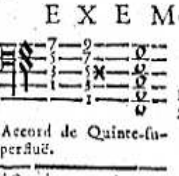
CHAPITRE VINGT-NEUVIE'ME.

De l'Accord de la Quinte-ſuperfluë.

NOus avons encore à parler de certains Accords qui ſont introduits par la *Licence*; & en commençant par celuy 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 celuy de la Septiéme d'une *Dominante tonique*, au-deſſous duquel on ajoûte un cinquiéme Son, à la diſtance d'une Tierce.

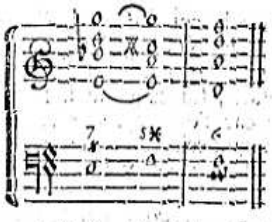
EXEMPLE.



Ce n'eſt point dans le Son ajoûté qu'il faut chercher le fondement de cet Accord, mais dans celuy qui eſt formé de la *Dominante tonique*; & de cette maniere, nos premieres Regles ſubſiſteront toûjours. Cet Accord de Septiéme qui a pour fonde-

ment la *Dominante tonique*, ſuivra toûjours 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 ajoûté formera enſuite luy-même une partie de cet *Accord parfait*, ou deſcendra ſur cette *Notte tonique*.

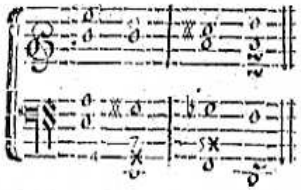
EXEMPLE.



Cet Accord doit être *preparé* par celuy de la Septiéme 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 Septiéme de cette *Dominante tonique*, qui eſt *ſauvé* enſuite, comme nous avons toûjours 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 ajoûté, qui de *ſixiéme Notte* devient *Mediante*, en ce que le *Ton* change par le moyen de la nouvelle *Notte ſenſible* qui fait la *Quinte-ſuperfluë*.

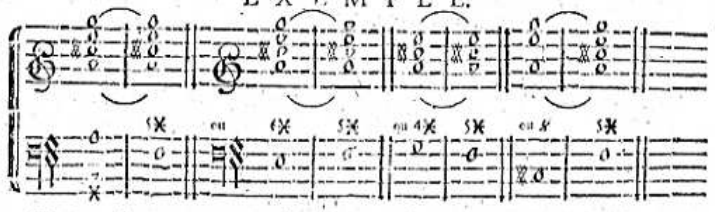
EXEMPLE.



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 prepare encore par celuy dont il eſt dérivé.

EXEMPLE.



D'autres le preparent quelquefois par la Quinte de la même Notte,

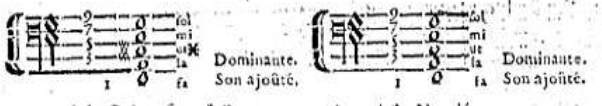
ou par la Sixte mineure de la Notte, qui eſt un ſemi-Ton au-deſſous, ou encore par les Accords dérivez de celuy de la Septiéme de la Notte qui eſt un ſemi-Ton au-deſſous ; mais cela eſt un peu hardi.

CHAPITRE TRENTIE'ME.

De l'Accord de la Neuviéme.

CEt Accord ne differe du précédent que dans la Quinte qui étoit *ſuperfluë*, & qui doit être juſte icy, ou plûtôt dans la *Tierce* du Son fondamentale, qui eſt *mineure* icy, au lieu qu'elle étoit *majeure* ; de ſorte que ſi nous prenions un Accord de Septiéme d'une *Dominante*, dont la Tierce ſera *mineure*, nous en formerons celuy de la Neuviéme, en ajoûtant une Notte, une Tierce au-deſſous de cette *Dominante*.

EXEMPLE.

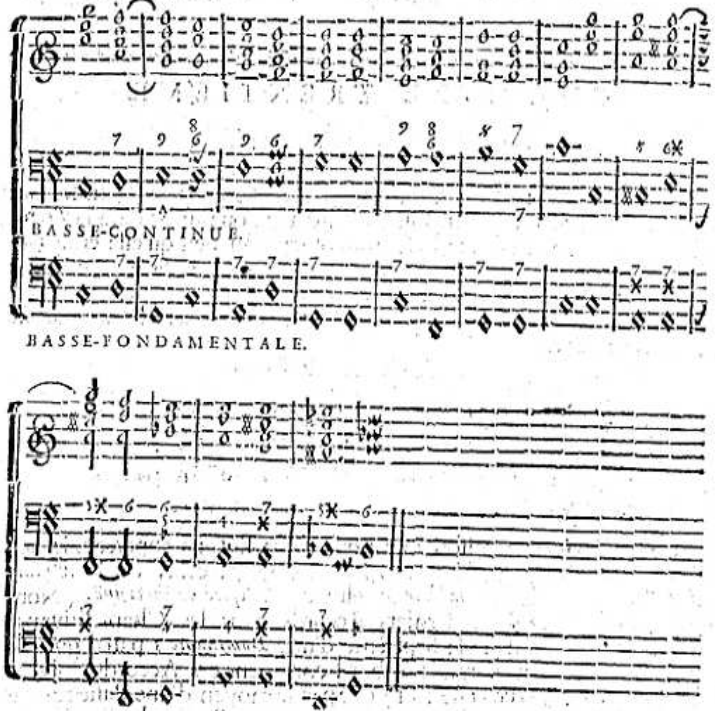


Accord de Quinte-ſuperfluë. Accord de Neuviéme.

Ce n'eſt pas ſans raiſon que nous vous faiſons appercevoir que tout Accord *par ſuppoſition*, tels ſont celuy-cy, celuy de la *Quinte ſuperfluë*, celuy de la *Onziéme* & celuy de la *Septiéme ſuperfluë*, (Nous parlerons de ces deux derniers Accords dans les Chap. ſuivans) dérive de l'Accord de la Septiéme d'une *Dominante* ; parce que de cette maniere l'on connoît d'abord comment ces Accords doivent être *preparez* & *ſauvez* ; de ſorte que par le moyen d'une Baſſe-fondamentale, l'on verra que le tout ſe rapporte à nos Regles des Septiémes.

Voyez l'Exemple ſuivant.

EXEMPLE.



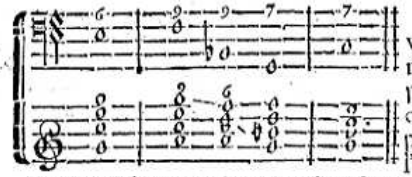
Toutes les Nottes de la Basse-continuë qui portent des Neuviémes ou des Quintes *Dièze*, doivent être retranchées, si-tôt que l'on veut entendre la Basse-fondamentale au-dessous ; sinon, il faudroit que les Nottes de cette Basse-fondamentale se trouvassent au-dessus de celles qui sont chiffrées d'un 9, ou d'un 5♯ ; parce que le Son de la Basse-fondamentale, qui est pour lors *supposé*, ne peut être entendu qu'au-dessus de celuy 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 Neuviéme se *sauve* de deux manieres, de l'Octave lorsque la Basse reste sur le même degré, & de la Tierce lorsqu'elle descend de Tierce ; où l'on peut remarquer que la Septiéme seroit sauvée pour lors de l'Octave, c'est ce que nous verrons ailleurs.

L'on veut encore que la Neuviéme puisse être sauvée de la Quinte, en faisant monter la Basse 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 Neuviéme sauvée de la Quinte.



Elle pourroit plû-tôt se sauver de la Sixte, en faisant monter la Basse de Tierce ; parce qu'en ce cas le fond de l'Harmonie ne changeroit point ; Voyez les Guidons de l'autre Exemple.

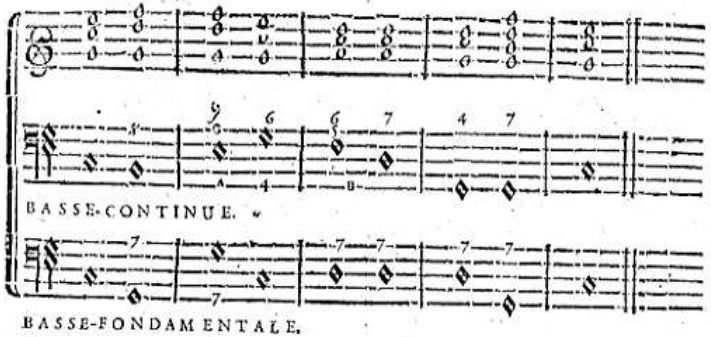
Toute *Dissonance mineure par supposition*, veut être absolument *preparée* ; de sorte que dès que l'on voit que la Neuviéme peut être *preparée* par une Consonance de l'Accord précédent, pourvû que la Basse monte, en ce cas, d'une Seconde ou d'une Quarte, l'on peut mettre cette Dissonance en pratique, en la *sauvant* ensuite selon l'ordre prescrit dans l'Exemple, & sans s'écarter de la bonne *Modulation*.

La Septiéme qui peut accompagner toûjours la Neuviéme, ne doit jamais y être jointe, si elle ne s'y trouve pas *preparée* 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 Onziéme, dont nous parlerons au Chap. suivant, peuvent être *preparées* par une autre Dissonance ordinaire, comme par la *Septiéme*, ou par la *fausse-Quinte*, bien que la Septiéme ne convienne que dans la *preparation* de la Onziéme *heteroclite* ; & cela vient de ce que ces dernieres Dissonances se trouvent dans le même Accord fondamental, ayant déja fait remarquer au Chapitre XII. qu'une même Notte pouvoit former plusieurs Dissonances de suite, lorsqu'elles provenoient du même Accord-fondamental.

Tournez pour l'Exemple suivant.

EXEMPLE.



Les Nottes A, de la Baſſe-continuë 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 derniere Regle ne ſoit point détruite, que les differentes Diſſonances qui s'entendent conſecutivement ſur le même degré, ne ſoient point telles en effet, & qu'elles proviennent toutes d'une premiere diſſonance qui eſt la Septiéme, dont l'Accord-fondamental ne change point juſqu'à l'expiration de ces differentes 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 *Onziéme heteroclite* ſe prepare encore par la *fauſſe-Quinte*, &c.

CHAPITRE TRENTE-UNIE'ME.

De l'Accord de la Onziéme, dite Quarte.

L'Accord de la Onziéme eſt compoſé de cinq Sons, ainſi; Ré, La Ut, Mi, Sol.

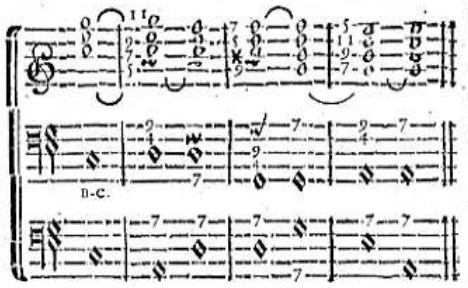
1. 5. 7. 9. 11. où l'on voit que le Son ajoûté eſt une Quinte au-deſſous de celuy qui ſert de fondement à l'Accord de la Septiéme:

La, Ut, Mi, Sol.
5. 7. 9. 11.
1. 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 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 premieres, qui ſont la Onziéme & la Neuviéme, puis on ſauve la Septiéme enſuite.

EXEMPLE.

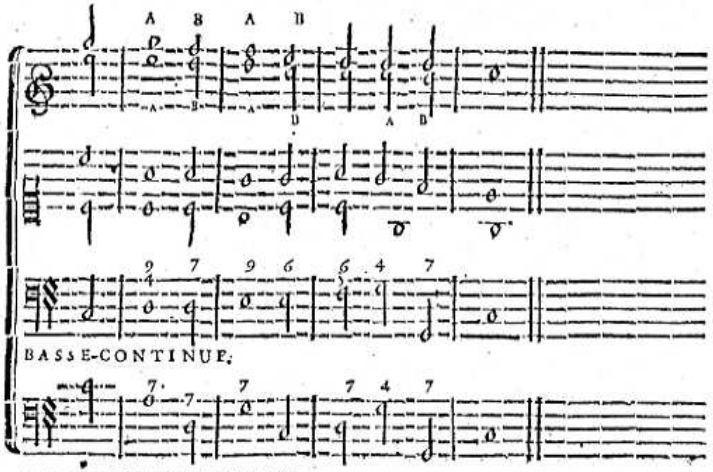


L'on voit que la progreſſion de la Baſſe-continuë eſt pareille à celle où ſe fait la Neuviéme, pour ce qui eſt de *preparer* cette Neuviéme & la Onziéme; mais pour ſauver la Onziéme, on fera toûjours bien de laiſſer la Baſſe ſur le même degré, pour y faire entendre enſuite l'Accord de la Septiéme, quoiqu'on 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 celuy de la Septiéme de la Notte qui reſte ſur le même degré.

Les Guidons mis dans le Deſſus, font voir les cinquiémes Sons dont cet Accord de Onziéme n'eſt pas toûjours rempli, ſur tout lorſque l'on ne compoſe qu'à quatre Parties, étant libre de faire entendre ce cinquiéme Son à la place de l'un des autres, pourvû qu'il ne ſoit pas diſſonant; ou s'il eſt tel, qu'il ſoit au moins *preparé*.

Nous parlons icy du veritable Accord de Onziéme dans toute ſa conſtruction; mais ſa grande dureté nous oblige d'en retrancher la meilleure partie des Sons qui le compoſent, conformément à celuy dont nous avons parlé au Chapitre XV. & que l'on peut appeller *heteroclite* pour cette raiſon. Cette reforme le rend bien plus ſupportable, auſſi ne le pratique-t-on que rarement dans toute ſon étenduë, quoiqu'il nous fourniſſe quelquefois des ſuſpenſions agréables d'Harmonie & de Melodie, lorſqu'il eſt employé à propos.

EXEMPLE.



Pour ſuivre l'uſage, nous chiffrons cet Accord ſimplement d'un 4 lorſqu'il eſt *heteroclite*, & lorſqu'il eſt rempli de tous ſes Sons, nous y joignons un 9, ainſi, 9. ou 4. Cet Accord quand il eſt *heteroclite*, s'accompagne encore quelquefois de la Septiéme, & on le chiffre pour lors ainſi, 4. ou 7.

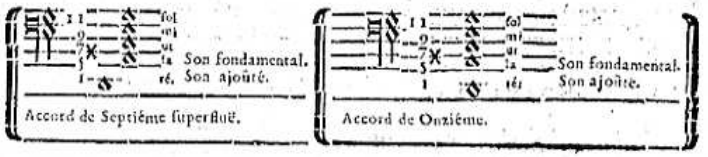
Il eſt certain que les *Accords par ſuppoſition* ne ſervent qu'à ſuſpendre les Sons qui devroient être entendus naturellement ; & ce que vous pouvez remarquer entre A, & B, où les Sons A, ſuſpendent ceux de B, qui devroient être entendus naturellement, vous le trouverez par tout où ces Accords ont lieu, en les confrontant avec la Baſſe-continuë, & non pas avec la Fondamentale, qui nous repreſente toûjours l'Harmonie parfaite.

CHAPITRE TRENTE-DEUXIE'ME.

De l'Accord de la Septiéme ſuperfluë.

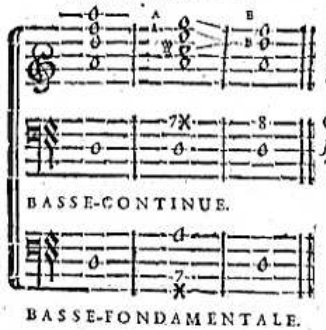
L'Accord de la *Septiéme ſuperfluë* ne differe de celuy de la *Onziéme* que dans la Tierce du Son fondamentale qui eſt majeure icy, au lieu qu'elle étoit mineure.

EXEMPLE.



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*.

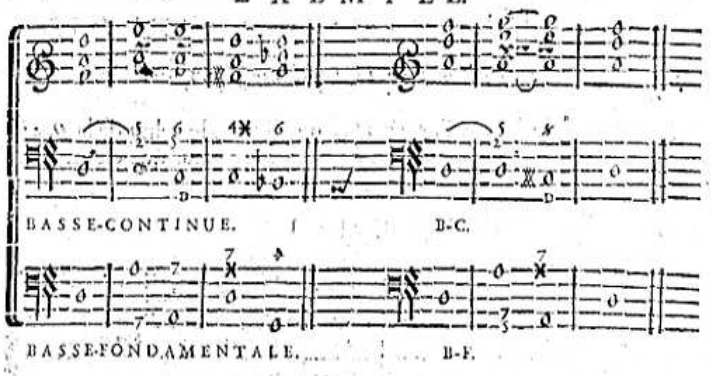
EXEMPLE.



Les Sons A, ſuſpendent les Sons B, & ces marques ⌒ déſignent la progreſſion naturelle des Sons A.

L'on retranche ſouvent de cet Accord le Son qui fait la *Septiéme ſuperfluë*, lorſque la Baſſe deſcend d'un Ton ou d'un ſemi-Ton.

EXEMPLE.

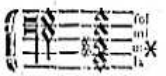
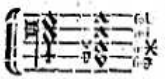


Cet Accord ſe chiffre avec un 2, parce qu'il ſe prépare de même que la Deuxiéme; mais comme la Cinquiéme & la Quarte s'y rencontrent, cette Quarte ne peut plus être priſe que comme une *Diſſonance par ſuppoſition*, & l'on voit en effet que cet Accord nous repréſente celui de la *Onziéme* ou de la *Septiéme ſuperfluë*, dont on retranche le Son qui paroît immediatement aprés dans la Baſſe à D, parce que ce Son n'aime pas ſa repliqûe.

CHAPITRE TRENTE-TROISIE'ME.

De l'Accord de la Seconde ſuperfluë, & de ſes dérivez.

NOus diſons que l'Accord de la *Seconde ſuperfluë* & ſes dérivez ſont des Accords par emprunt, en ce que la *Dominante tonique* cede ſon fondement à la *Sixiéme des Tons mineurs* ſeulement, dont cet Accord de *Seconde ſuperfluë* & ſes dérivez proviennent: Ainſi,

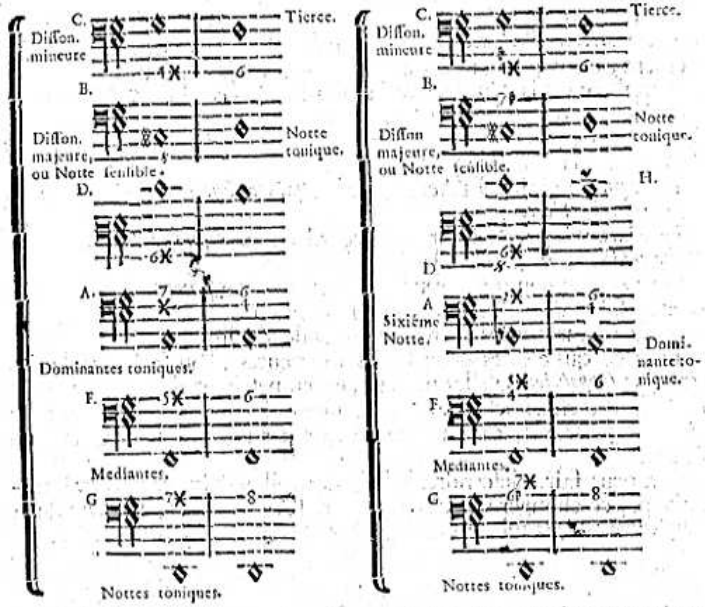
au lieu de  Nous trouverons 

Accord de Septiéme. Accord de Seconde ſuperfluë.

Ce n'eſt pas ſans raiſon que nous diſons, que l'Accord de la *Seconde ſuperfluë* tire ſon origine *par emprunt* de celui de la *Septiéme* d'une

Dominante tonique, puiſque le lieu que la *ſixiéme Notte* occupe en ce cas, eſt celui où devroit être placée cette *Dominante tonique*; les Sons affectez à l'Accord de la Septiéme 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 toûjours conforme à celle qui leur eſt déterminée naturellement. De plus, ſi le choix de l'une de ces deux Nottes 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 Septiéme 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 Septiéme; ainſi l'*Accord parfait* de la *Notte tonique* doit ſuivre également l'un & l'autre Accord.

EXEMPLES.



Il ſe trouve dans ces *Accords par emprunt* deux *Diſſonances majeures*, & deux *mineures*, dont celles qui ſont étrangeres proviennent du

changement de la *Dominante tonique* en la *ſixiéme Notte*, où l'on voit que les *mineures* deſcendent toûjours, mais que la *majeure* étrangere ne monte pas toûjours; comme cela ſe devroit ſi elle étoit *Notte 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 difference de ces deux Exemples ne conſiſte que dans la *ſixiéme Notte*, au lieu de la *Dominante tonique* A, & que la ſuite des Diſſonances qui ſe trouvent dans l'un & l'autre Exemples eſt toûjours la même, ſans que la Modulation en ſoit aucunement alterée.

De cet Accord de *Seconde-ſuperfluë* formée du changement de la *Dominante* en la *ſixiéme Notte*, provient une pareille difference dans tous les Accords dérivez de celui de la Septiéme d'une *Dominante tonique*.

Si la *Notte ſenſible* doit porter l'Accord de la *fauſſe-Quinte*, celui de la *Septiéme diminuée* qui s'y trouve ne provient que de ce changement, en y joignant cette 7ᵗ, au lieu de la 6ᵉ. Baſſe.

Pareillement la *Tierce mineure* ſe joint à l'Accord du *Tri-Ton* d'une *quatriéme Notte*, au lieu de la *Seconde* C.

La *fauſſe-Quinte* ſe joint à l'Accord de la *petite Sixte* d'une *ſeconde Notte*, au lieu de la *Quarte* D.

La *Quarte* ſe joint à l'Accord de la *Quinte-ſuperfluë* de la *Mediante*, au lieu de la *Tierce* F.

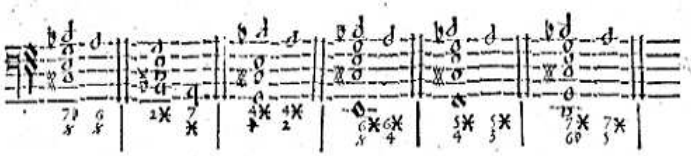
La *Sixte mineure* ſe joint à l'Accord de la *Septiéme-ſuperfluë* de la *Notte tonique*, au lieu de la *Quinte* G.

Pour mieux connoître cette difference, il faut prendre à part les quatre Baſſes ſuperieures, pour les faire ſervir de Baſſe chacune à leur tour, pendant que les autres ſerviront de Deſſus.

Pour ce qui eſt des deux Baſſes inferieures, l'on ſçait que les *Accords par ſuppoſition* qu'elles portent, les empeſchent de pouvoir ſervir de Deſſus, chacune devant être entenduë en particulier avec les quatre ſuperieures; 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 *Septiéme* de la *Dominante tonique* ſubſiſte enſuite dans ſa compoſition naturelle.

EXEMPLE.



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 aprés l'avoir fait monter, elle doit reprendre ſa place dans l'Accord de la *Septiéme* de la *Dominante tonique*.

EXEMPLE.

Tous ces Accords *par emprunt*, & celui de la *Quinte-ſuperfluë* ne peuvent ſe pratiquer que dans les *Tons mineurs*, comme nous l'avons déja dit, chacun de ces Accords ayant une Notte particuliere 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-QUATRIE'ME.

Du Chromatique.

DAns la Mélodie, le *Chromatique* conſiſte en une ſuite de Chant qui procede par ſemi-Tons, tant en montant qu'en deſcendant; ce qui produit un effet merveilleux dans l'Harmonie, parce que la plûpart 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 ſuperieures.

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.

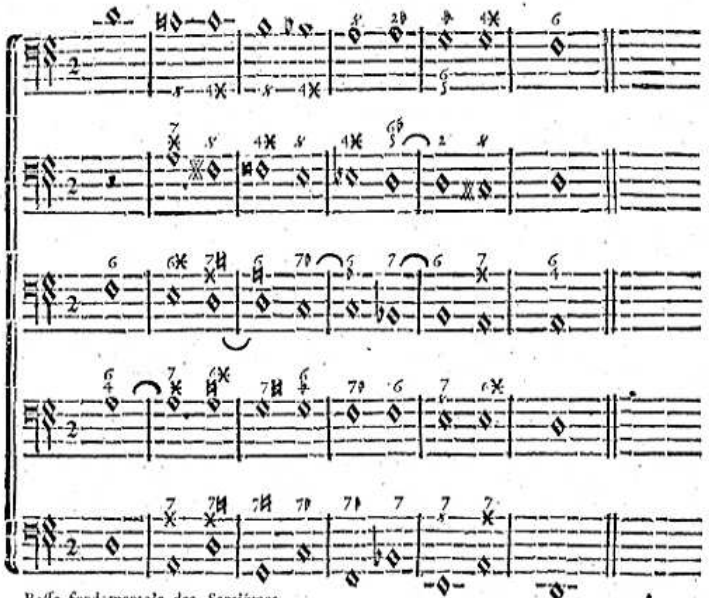
Du Chromatique en deſcendant.

Lorſqu'on a donné commencement au *Chromatique* dans un certain *Ton*, en faiſant deſcendre une Partie quelconque par ſemi-Tons, on peut le pourſuivre conſecutivement dans ce même *Ton*, dans celui de ſa *Dominante*, & plus préciſément dans celui de ſa *quatriéme Notte*. La *Notte tonique* de ce premier *Ton* devenant pour lors *Dominante*; ainſi par enchaînement chaque *Notte tonique* peut devenir *Dominante* du *Ton* dans lequel on entre, ſans trop s'écarter neanmoins 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 *Nottes toniques* qui deviennent conſecutivement *Dominantes*, que l'on peut prendre une intelligence ſenſible du *Chromatique*.

Après avoir paſſé de la *Notte tonique* à ſa *Dominante*, l'on revient enſuite à cette *Notte tonique* en la rendant *Dominante*; & ainſi en ſuivant la regle des Septiémes, Chap. XXI. & faiſant proceder les Parties ſuperieures 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 *Septiéme*, ou quelquefois la *fauſſe-Quinte* de la Notte qui porte neanmoins un Accord de Septiéme; l'on ne trouvera de difference entre le *Chromatique* & nos regles ordinaires, qu'en ce que la *Notte ſenſible* peut deſcendre ici d'un ſemi-Ton, au lieu qu'elle doit toûjours monter; mais le Son où elle doit monter eſt toûjours ſous-entendu dans l'Accord, & ce n'eſt qu'en conſequence du *Chromatique*, que l'on peut prendre cette liberté.

EXEMPLE.



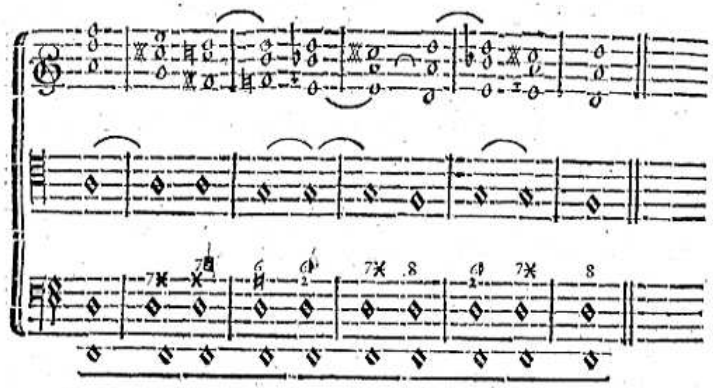
Baſſe-fondamentale des Septiémes.

Les ♮ quarres 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 difference du *Chromatique* que nous y obſervons. L'on verra enſuite comment les *Tri-Tons* & les *fauſſes-Quintes* tiennent lieu de 2, & de $\frac{6}{4}$, & 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.

EXEMPLE.



L'on peut appeller ceci, *Point d'Orgue.*

La *Notte ſenſible* a preſque toûjours 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-ſuperfluë*, ſes dérivez, & ſur tout celui de la *Quinte-ſuperfluë*, 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 *Notte 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 *Notte ſenſible* pourra avoir lieu, ſans éviter cependant de faire entendre l'*Accord parfait*, ou celui de la *Septiéme* & leur dérivez, lorſqu'on les trouve ſous ſes pas, en obſervant encore, autant qu'il ſera poſſible, un ordre diatonique dans les Parties ſuperieures.

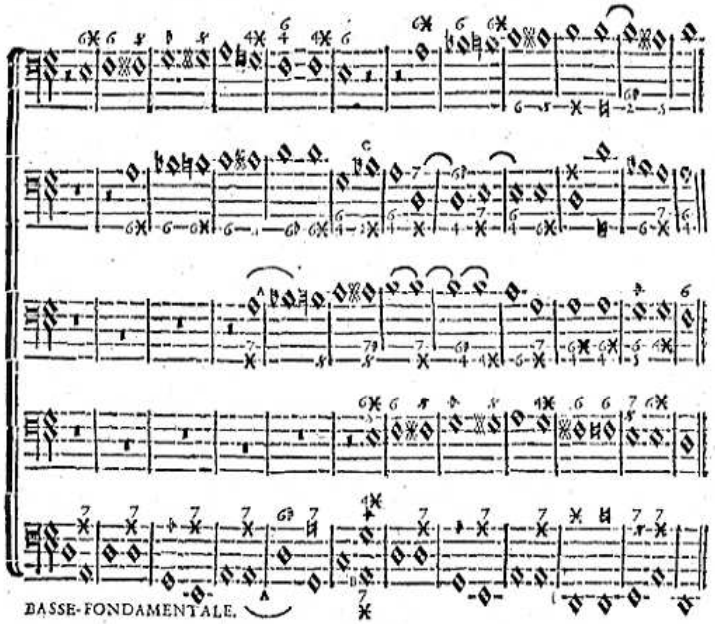
ARTICLE SECOND.

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.



B. Cette Notte, quoique fondamentale, ne peut avoir lieu pendant que la Notte C, en emprunte le fondement.

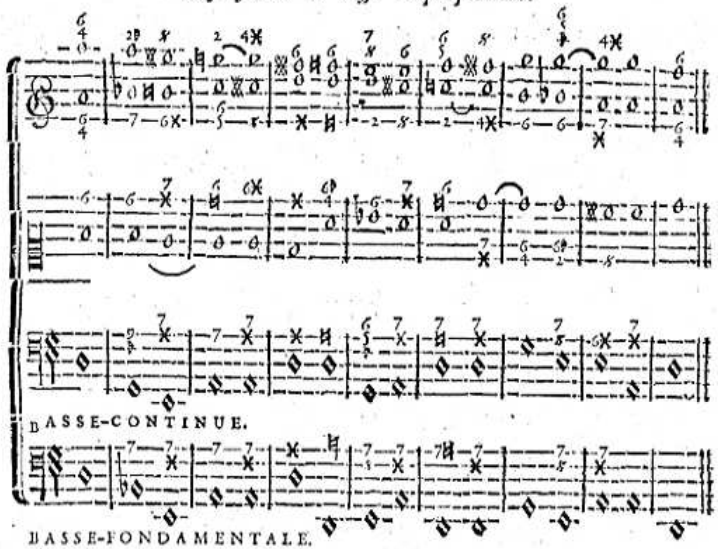
A. *Cadence rompuë.*

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.



Remarquez bien que tous ces ſemi-Tons que nous employons dans le *Chromatique*, ne conſiſtent que dans la *Sixiéme* & la *Septiéme Notte du Ton* que l'on traite, en ce que dans les *Tons mineurs* la *Notte ſenſible* devant être diminuée d'un ſemi-Ton pour deſcendre, & la *ſixiéme Notte* 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 verité 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 differentes ſuites, & tous les differens 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-CINQUIE'ME.

De la maniere de pratiquer tout ce qui a été dit juſqu'à preſent.

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 proceder par des Intervales conſonans, plûtôt que par des diatoniques; les *Cadences rompuës & irregulieres* 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 frequentes *Cadences parfaites* dans un même *Ton*, par le moyen de la *rompuë* (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 irreguliere*, (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 differentes *Cadences*, ſelon les Exemples que nous en avons donné, ſans oublier les Progreſſions de 7, 7 & 6, 2 & 6, ♯, 4♯, 2♯, 9, 11, 6♯, & 7♯.

Chaque Notte de la Baſſe doit nous repreſenter 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 toûjours agreables) qu'elles ne pourront ſe tromper en faiſant proceder la Baſſe indifferemment ſur toutes les Nottes d'un *Ton*, en preferant les plus petits Intervales aux plus grands, comme monter de 3, plûtôt 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

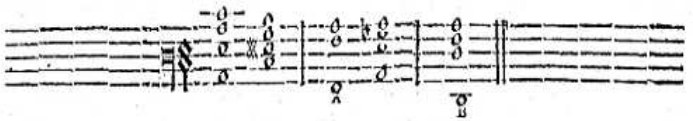
que de paſſer dans un autre *Ton*, & proceder dans ce *Ton* à peu-prés comme dans l'autre, ainſi de *Ton* en *Ton*, ſelon ce qui en a été dit aux Chapitres XIII. XIV. XV. XVI. XXIV. & XXV. De plus, comme la Notte qui termine les *Cadences parfaites*, *rompuës* ou *irregulieres*, doit être entenduë dans 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 veüille 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 troiſiéme *Temps*; ou bien ſi elle a commencé par le ſecond ou par le troiſiéme, 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 Nottes, 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 dicte, 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 6es, Chapitre XVI. Il faut faire enſorte que toutes les Diſſonances ſoient *preparées* & *ſauvées* ſelon les regles; ce qui ne demande pas une grande attention, lorſque l'on poſſede parfaitement la ſuite des Accords. L'on ſçait d'ailleurs qu'elles peuvent n'être pas *preparées* aprés *l'Accord parfait* de la *Notte 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 *preparée*, & la Progreſſion que le Deſſus doit tenir en ce cas.

L'on peut uſer à diſcretion du renverſement de ces Progreſſions fondamentales.

Il ne faut point encore déranger l'ordre diatonique des Parties ſuperieures, 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 procede par un Intervale conſonant, cela eſt toûjours 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 toûjours le même rang dans chaque *Ton*, & portent toûjours le même Accord.

ARTICLE TROISIE'ME.

Des Diſſonances majeures cauſées par la Notte ſenſible, & des Nottes ſur leſquelles elles ſe font.

1°. Le *Tri-Ton* ne ſe fait que ſur la *quatriéme Notte*, lorſque cette Notte deſcend enſuite ſur la *Mediante* ou ſur la *Notte tonique*.

2°. La *fauſſe-Quinte* ne ſe fait que ſur la *Notte ſenſible*, lorſque cette Notte monte enſuite ſur celle du *Ton*, ou quelquefois ſur la *Mediante*.

3°. La *petite Sixte majeure* ne ſe fait que ſur la *ſeconde Notte du Ton*, & lorſque la *Sixte* eſt *mineure*, c'eſt ordinairement ſur la *ſixiéme Notte*.

4°. La *Tierce majeure* ne peut ſe rencontrer avec la *ſeptiéme*, 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 *ſeptiéme ſuperfluë* ne ſe fait que ſur la *Notte tonique*, qui reſte ſur le même degré, pour preparer & ſauver cette Diſſonance.

6°. La *cinquiéme ſuperfluë* ne ſe fait que ſur la *Mediante* des *Tons mineurs*, comme il a été dit ailleurs.

7°. La *ſeconde ſuperfluë* ne ſe fait que ſur la *ſixiéme Notte des Tons mineurs*, & cette Notte doit deſcendre enſuite.

8°. La *ſeptiéme diminuée* ne ſe fait que ſur la *Notte ſenſible*; aprés quoi cette Notte doit monter.

9°. Les autres Diſſonances dérivées de ces deux dernieres ſe font ſur les mêmes Nottes, que celles dont l'Accord ne differe que de la *Dominante* à la *ſixiéme Notte*, dans les *Tons mineurs* ſeulement.

ARTICLE QUATRIE'ME.

Des Diſſonances mineures.

1°. La *onziéme heteroclite*, dite *Quarte*, peut ſe faire ſur toutes les Nottes qui doivent porter des *Accords parfaits* ou de *Septiéme*, pourvû que ceux-ci ſuivent immediatement aprés, en exceptant de cette Regle la premiere & la derniere Notte d'une Piece; & de cette maniere, elle ſe trouvera toûjours *préparée*, en remarquant deux choſes.

La premiere, que ſi l'on tombe ſur un *Accord parfait* aprés l'un de ſes dérivez, ces deux Accords n'étant qu'un même, la *Onziéme* ne peut y être entenduë.

La ſeconde eſt, de donner toûjours la *Sixte* à la Notte qui monte de *Tierce* ſur celle où l'on veut faire cette *Onziéme*.

2°. La *Septiéme* où la *Diſſonance majeure* ne ſe fait point entendre, aime à être *preparée* 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 differentes progreſſions de la Baſſe.

3°. La *Neuviéme* doit être toûjours *preparée* par la *Tierce* ou par la *Quinte*, ſelon la differente progreſſion de la Baſſe; elle peut l'être encore par la *fauſſe-Quinte*.

4°. La *Onziéme* doit l'être auſſi par la *Quinte*, & quelquefois par la *Septiéme*, mais rarement; quand elle eſt *heteroclite*, elle peut l'être par toutes les Conſonances, & encore par la *Septiéme* & par la *fauſſe-Quinte*.

5°. La *Seconde* qui eſt *preparée* dans la Baſſe, peut être précedée 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 CINQUIE'ME.

Des Conſonances qui doivent être preferées, 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 preferer l'*Octave* à la *Quinte*, & ainſi de ſuite; en remarquant que l'*Octave* eſt déja une replique, & 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 SIXIE'ME.

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 compoſez, ait un cer-

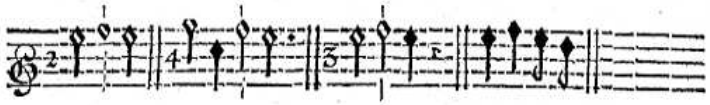
tain mouvement où l'on puiſſe diſtinguer une Ceſure, une Section, une Cadence, une Syllabe longue d'une breve, & les *Temps* où la Diſſonance doit être employée; le tout devant ſe faire ſentir dans le premier inſtant du premier *Temps* d'une *Meſure*. Voyez le premier Chap. & dans le ſecond Livre, les Chap. XXVI. XXVII. XXVIII. & XXIX.

ARTICLE SEPTIE'ME.

De la Syncope.

Pour ſuivre l'ordre naturel de la *Meſure*, il faut que la valeur de chaque Notte commence & finiſſe dans l'eſpace de chaque *Temps*. Cependant une Notte 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 Notte 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 Notte ſyncopée peut ſe diſtinguer de quatre façons.

La premiere, lorſque la Notte ſe trouve partagée en deux valeurs égales par la barre qui ſepare les *Meſures*; Ainſi.



La ſeconde, lorſque deux Nottes d'une égale valeur qui ſe ſuivent en même degré ſont liées par un demi cercle fait ainſi, ⌒ *ou* ainſi ⌣; ce qui marque que le Son de ces deux Nottes doit être permanent.

EXEMPLE.

La troiſiéme, lorſqu'une Notte eſt précedée d'une autre qui ne vaut que la moitié du premier Temps, ou lorſqu'elle eſt précédée d'un caractere qui marque un ſilence de pareille valeur; ſuppoſé que cette Notte précédée ainſi, anticipe dans le *Temps* ſuivant.

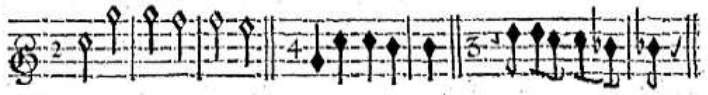
EXEMPLE.

EXEMPLE.

Les Nottes A. B. C. D. F. G. H. & J. ſont *ſyncopées*.

La quatriéme, lorſqu'on fait repeter deux Nottes en même degré, dont la valeur eſt égale, & dont la premiere frape 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.

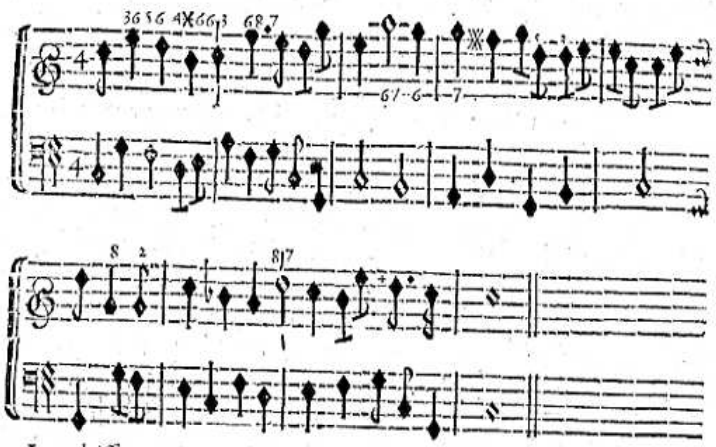
EXEMPLE.



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 frape 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 repreſente 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 differentes 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 *preparées*; & 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*.

EXEMPLE.



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 ſeparément quant à la Melodie; mais quant à l'Harmonie cette Baſſe ne peut *ſyncoper* que dans les Accords de 2, ou de 4✕, ou encore de *ſeptiéme-ſuperfluë*.

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 *preparée* 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 *preparée*.

Lorſqu'il ſe trouve pluſieurs Diſſonances de ſuite, il n'y a que la premiere qui puiſſe s'aſſujettir à la regle d'être *preparée* dans les *Temps mauvais*, & d'être entenduë dans le *bon*.

Dés qu'une Diſſonance ne peut être *preparée*, 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 précéde 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 neceſſaire ici que dans la *Syncope*, & que la Progreſſion diatonique de la Conſonance qui paſſe à la Diſſonance non preparée ne doive pas ſervir de regle generale, ſur tout à l'égard de la *Septiéme*, de la *fauſſe-Quinte*, & de toutes les *Diſſonances majeures*.

CHAPITRE TRENTE-SIXIE'ME.

De la Compoſition à deux Parties.

MOins il y a de Parties dans une Piece de Muſique, plus les Regles en ſont rigoureuſes; de ſorte que certaines *Licences* permiſes dans les quatre Parties peuvent devenir fautes, lorſqu'on diminuë le nombre de ces Parties.

1°. Il faut diſtinguer à preſent 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 maniere 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; pourvû 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 enſorte qu'elle ſoit contraire ou renverſée; c'eſt à dire, que l'une monte, pendant que l'autre deſcend.

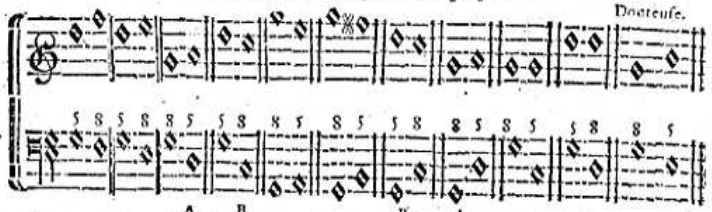
Il eſt bon de paſſer, autant que l'on peut, d'une *Conſonance parfaite* une *imparfaite*, & de celle-ci à l'autre.

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 procéde diatoniquement, pendant que l'autre fait un Intervale conſonant; & il eſt bon même que la progreſſion des Parties ſoit contraire en ce cas.

EXEMPLE

De la ſuite des Conſonances parfaites.

Douteuſe.



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'Intervales conſonans que l'on veut, pendant que l'autre reſte ſur le même degré; bien entendu que les deux Parties s'accorderont toûjours 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.

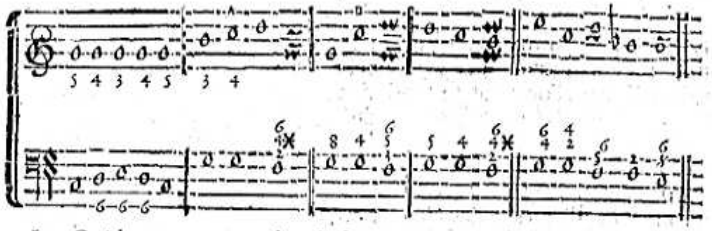
7°. Ceux de la Sixte à la Quinte ſont bons, excepté lorſque le Deſſus monte diatoniquement, lorſque la Baſſe deſcend de même, ou lorſque les deux Parties font chacune un Intervale conſonant.

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, plûtôt 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 préceder, & la ſuivre.



Les Guidons marquent les differentes 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 differens, 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 preference que l'on doit donner naturellement aux plus petits Intervales, c'eſt à dire, que comme monter de Sixte ou deſcendre de Tierce, c'eſt la même choſe, l'on doit preferer 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 poſſede une fois la connoiſſance de la bonne Modulation, l'on obſerve preſque toutes ces Regles, ſans être obligé d'y donner une grande attention.

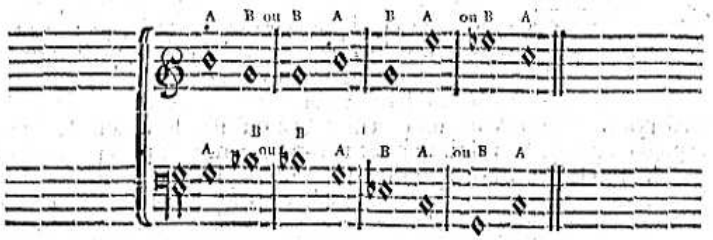
CHAPITRE TRENTE-SEPTIE'ME.

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 Intervales diatoniques ou conſonans; ceux de fauſſe-Quinte, de Septiéme 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 Intervales 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 ajoûtent encore la Tierce diminuée en deſcendant, comme de *Mi* à *Ut* ♯, 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 poſſede parfaitement la Modulation.

EXEMPLE.



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'aprés 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 poſſede bien; c'eſt pourquoi nous n'en diſons pas davantage là-deſſus.

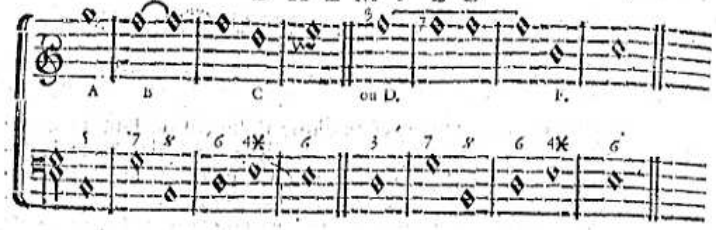
CHAPITRE TRENTE-HUITIE'ME.

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 déja 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 eſſort à ſon genie, lorſque l'on ſçait les Accords que chaque Notte 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 choiſis la Tierce, la Quinte ou l'Octave; & dans celui de la Septiéme, je la choiſis parmi les autres, ſi je veux, & ſi je puis; car je ne puis choiſir cette Septiéme 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 Septiéme 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 Septiéme que l'on fait entendre, & qu'aprés elles ſuit une Notte où cette Septiéme ſera *ſauvée* ſur l'une des Conſonances de ſon Accord; & pour lors cette Septiéme avant que d'être *ſauvée*, reſte toûjours 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 Septiéme que l'on entend; car il faudroit pour lors faire deſcendre cette Septiéme d'une Tierce, en faiſant monter enſuite cette derniere Notte ſur la Conſonance qui devoit ſuivre naturellement la Septiéme; l'on pourroit encore faire deſcendre en pareil cas la Septiéme ſur la *Notte ſenſible*, ſuppoſé que cette *Notte ſenſible* ſoit compriſe dans le même Accord; de ſorte que la Notte où l'on pourra deſcendre de Tierce aprés la Septiéme, ſera la Sixte de celle qui dans la Baſſe ſera l'Octave de cette Septiéme, & la *Notte ſenſible* en formera le *Tri-Ton*.

EXEMPLE.



A. Je commence par la Quinte, quoique j'euſſe pû commencer par l'Octave ou par la Tierce; mais il vaut mieux commencer ainſi, pour faire entendre enſuite la Septiéme ſans être *preparée*, comme nous venons de le dire.

B. La Septiéme reſte juſqu'à C, où ſon Octave paroît dans la Baſſe; & pour lors je la fais deſcendre de Tierce, pour remonter enſuite ſur la Conſonance qui devoit la ſauver naturellement, quoi qu'abſolument parlant, j'euſſe pû la faire deſcendre ſur le Guidon.

D. La Septiéme eſt *preparée* ici par la Tierce, & reſte juſqu'à F, où ſon Octave paroît dans la Baſſe, & pour lors je puis la faire deſcendre ſur la *Notte ſenſible* F, qui a lieu dans le même Accord.

Il eſt facile de reconnoître qu'une Septiéme peut reſter ſur le même degré, pendant que la Baſſe fait pluſieurs Intervales, parce qu'il faut que ces Intervales puiſſent former la Tierce, la Quinte, la fauſſe-Quinte ou l'Octave de cette Septiéme, ou bien que cette Septiéme puiſſe former la Tierce, la Quinte ou la fauſſe-Quinte de l'une de ces Nottes de la Baſſe. Il en ſera de même de toutes les autres Diſſonances, ſi l'on veut les rapporter à leur fondement, ſinon l'on ſçait les limites de la progreſſion des Conſonances & des Diſſonances; de ſorte que l'on ne peut ſe tromper.

Si une Notte peut reſter ſur le même degré dans le Deſſus, pendant que la Baſſe procede par tous les Intervales contenus dans le même Accord, comme on vient de le voir; une Notte de la Baſſe peut reſter auſſi ſur le méme degré, pendant que le Deſſus paſſera par tous les Intervales compris dans l'Accord de cette Notte de la Baſſe.

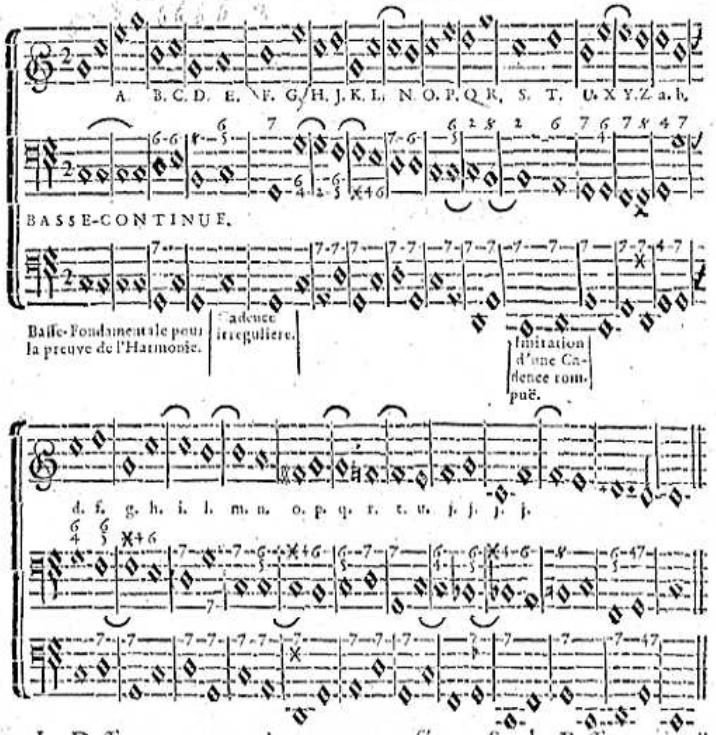
Si une même Notte de la Baſſe peut porter pluſieurs Accords, & que la Tierce, la Quinte, la Sixte, &c. ſe trouvent dans chaque Accord, on peut les faire entendre indifferemment dans l'un & dans l'autre Accord; mais ſi l'un de ces Intervales n'a pas lieu dans l'un des Accords, on ne peut le faire entendre, lorſqu'il ne convient pas.

Lorſque

Lorſque le goût n'eſt pas bien formé, & que l'on ſçait les Accords que doit porter chaque Notte de la Baſſe, il n'y a qu'à les chiffrer, & choiſir dans l'Accord la Notte que l'on voudra, pour en former un Chant dans le Deſſus, ſans s'écarter neanmoins des regles preſcrites, parce que ces regles nous obligent ſouvent à preferer certaines Nottes 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 toûjours finir par l'Octave, rarement par la Tierce, & jamais par la Quinte.

EXEMPLE GENERAL.



Le Deſſus que nous n'avons compoſé que ſur la Baſſe-continuë

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 précéde, 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 ſont partie des Accords, quoique j'euſſe pû me ſervir de l'un des autres Intervales compris dans chacun des ces Accords.

F. G. Au lieu de paſſer de la *Notte ſenſible* à la *Tonique*, je paſſe à ſa *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 Septiéme 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 *preparées* & *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 Notte où cette Tierce auroit dûë tomber en deſcendant, ſi elle eût frapé avec cette Quarte, comme nous le faiſons à V; car ce doit être pour nous une regle generale, que quand au lieu d'une Notte qui doit naturellement *ſauver* une Diſſonance dans le Deſſus, on lui en ſubſtituë une autre, qui fait avec elle une Septiéme ou une Seconde,

pour lors on doit faire paſſer la Notte ſubſtituée ſur la Notte qui auroit dû ſuivre celle qui ne paroît point, & qui auroit formé une *Diſſonance mineure* avec cette Notte 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 ſubſtituë, 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 Septiéme à la *Notte tonique*, au lieu de faire monter ſur ſon Octave ſa *Notte ſenſible*, qui luy ſert pour lors de Septiéme; cette *Notte tonique* devenant *quatriéme Notte* 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 *Notte tonique* eſt *Ut*; ce qui nous oblige de preparer ce *Ton* en quittant le ♯ de *Fa* à *Ré*; enſuite de quoi le ♮ qui ſe trouve ſur la Notte *Si*, nous annonce le *Ton* de *Fa*, aprés lequel celui d'*Ut* ſe declare par le *Dieze* qui remet cette Notte *Si* dans ſon naturel.

Ces obſervations que nous faiſons par rapport à la Baſſe-continuë, peuvent s'éclaircir, en comparant l'un aprés l'autre le Deſſus & cette Baſſe-continuë à la Baſſe-fondamentale; où l'on trouvera que de chaque Accord parfait ou de Septiéme, 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 Septiéme; 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 conclurons, 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 TRENTE-NEUVIE'ME.

Du Chant-figuré ou de la Suppoſition.

NOus appellons *Chant figuré*, ce qu'on a appellé juſqu'à preſent *Suppoſition*; & voici en quoi conſiſtent les regles de ce Chant-figuré ou de cette *Suppoſition*.

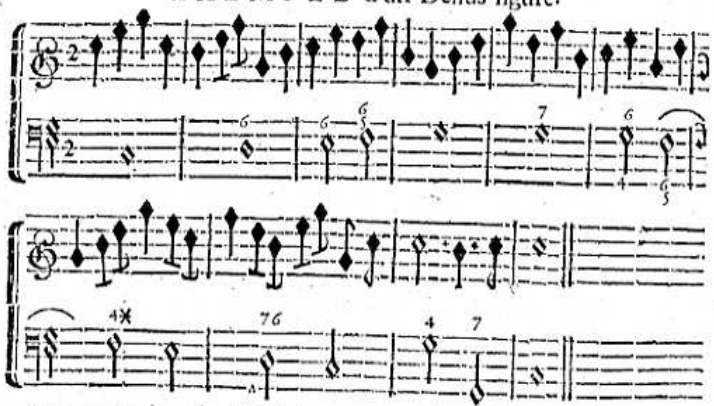
Etant d'une neceſſité abſolue que la perfection de l'Harmonie ſe manifeſte dans chaque *Temps* de la meſure, ces *Temps* n'étant ſenſibles que dans le moment que l'on y tombe, ſoit en frapant, ſoit en levant; l'on peut, entre le moment d'un *Temps*, & celuy du *Temps* qui ſuit, faire paſſer autant de Nottes que le genie & le goût le permettent.

ARTICLE PREMIER.

Du Chant-figuré par des Intervales Conſonans.

Lorſque l'on veut faire paſſer des Nottes entre les *Temps* par des Intervales 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 Notte de l'Accord du *Temps* qui vient immediatement aprés, & ainſi d'un *Temps* à l'autre, juſqu'à la fin.

EXEMPLE d'un Deſſus figuré.

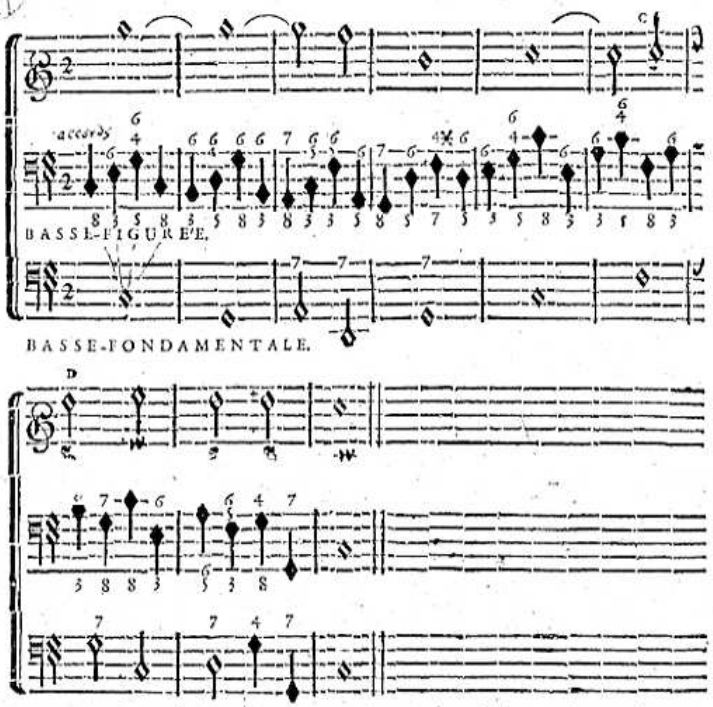


L'on voit dans le Deſſus, que toutes les Nottes ne paſſent que

ſur des Sons convenables aux Accords chiffrez dans la Baſſe.

Une meſure à deux *Temps* peut ſe partager en quatre *Temps*, au gré du Compoſiteur; ce qui s'apperçoit dans la Notte A, dont la valeur eſt partagée en deux *Temps* par les deux differens Accords qu'elle porte; de ſorte que l'on peut faire entendre pluſieurs Accords differens 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 conſecutives.

EXEMPLE d'une Baſſe-figurée.



Les chiffres qui ſont au-deſſus des Nottes de la *Baſſe figurée* marquent les Intervales 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-prés de même que l'on compoſe un Deſſus figuré ſur une Baſſe, je dis à peu-prés, 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 faût toûjours 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 fût 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.

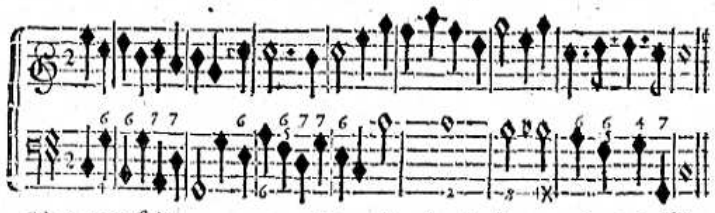
L'on peut encore compoſer la *Baſſe figurée* la premiere; & aprés en avoir diſtingué les temps, l'on doit mettre au-deſſous, une Baſſe-fondamentale qui puiſſe ſe rapporter entierement aux regles preſcrites pour la progreſſion de cette derniere Baſſe, & pour les Accords qu'elle doit porter; de ſorte qu'aprés 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 toûjours les Regles.

EXEMPLE.



L'on peut faire commencer l'une des Parties la premiere, & faire

entrer l'autre, deux ou trois Temps aprés, & même une ou deux Meſures aprés, 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 toûjours être ſous-entenduë, quoique l'on ne veüille faire entendre qu'une ſeule Partie.

Tous ces ſilences ſe marquent avec des *ſoupirs* & autres caracteres de cette nature, que nous avons expliquez au premier Chapitre.

Au reſte, le *Point* mis aprés une Notte, lequel doit être pris pour cette Notte même, forme ordinairement Accord avec les autres Parties, parce qu'il ſe trouve preſque toûjours dans un *Temps bon*, & comme il vaut la moitié de la Notte qui le précéde, ſi par hazard ſa valeur ne contient qu'un *demi Tems*, ou moins, la Notte qui le ſuit n'eſt admiſe pour lors que pour le goût du Chant.

ARTICLE SECOND.

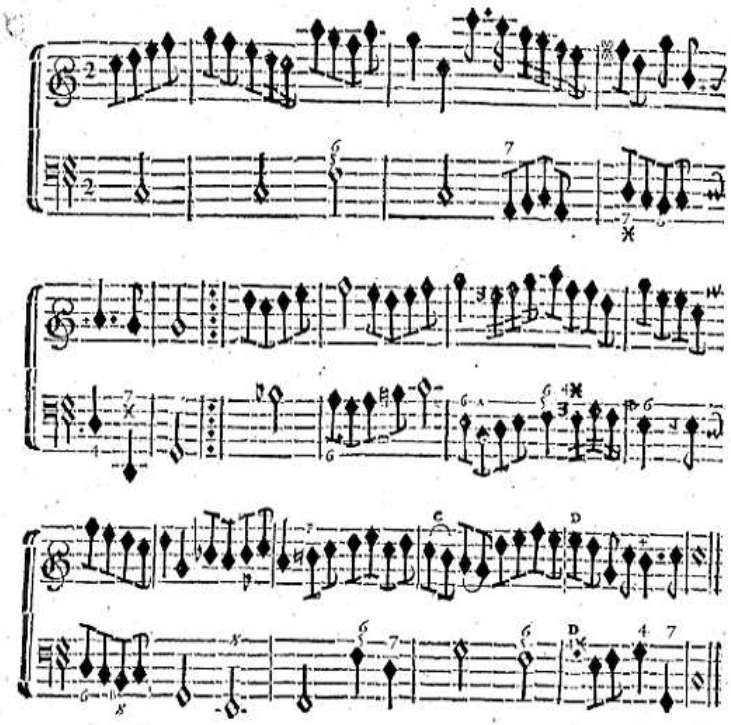
Du Chant-figuré par des Intervales diatoniques.

L'on peut faire paſſer autant de Nottes que l'on veut entre les *Temps*; & ſi-tôt qu'elles procedent par des Intervales diatoniques, il n'importe pas qu'elles ſoient du nombre de celles qui compoſent l'Accord, pourvû que la premiere en ſoit; mais ſi aprés pluſieurs Nottes en pareille progreſſion, l'on procede par un Intervale conſonant de la derniere Notte d'un *Temps* à la premiere du *Temps* qui ſuit, il faut que cette derniere Notte 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 Nottes, ſont aſſez lents pour qu'ils puiſſent ſe partager en deux *Temps* égaux, on ſera toûjours bien de partager auſſi en valeur égale les Nottes qui paſſent dans un même *Temps*, en obſervant que la premiere Notte 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 regles, en ce que dans une progreſſion diatonique, la premiere Notte d'un *Temps* n'eſt pas toûjours compriſe dans l'Accord qui doit être entendu; mais l'on peut remarquer que cette premiere Notte n'eſt admiſe pour lors dans le Chant, que comme une eſpece de *coulé*, qui vous conduit immediatement aprés, ſur la Notte compriſe dans l'Accord, avant que la valeur du *Temps* où cet Accord a lieu, ſoit expirée.

EXEMPLE.



Cette meſure, quoi qu'à deux *Temps*, eſt partagée en quatre, preſque par tout, où l'on voit que la premiere des deux Croches eſt toûjours compriſe dans l'Accord.

Dans le *Temps* A, la premiere des deux dernieres 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 premieres Croches qui ne participent point de cette progreſſion ſont compriſes dans l'Accord.

Chaque Notte du *Temps* B, doit porter un Accord, en partageant ce *Temps* en quatre, parce que dés que la *Notte tonique* paroît après ſa *ſenſible*,

ſenſible, elle doit porter ſon *Accord naturel*. Si cette *Notte tonique* paroiſſoit 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 derniere Croche du *Temps* B, à la Notte qui ſuit.

La premiere & la troiſiéme Croche du *Temps* C, ne ſont point du nombre de l'Accord, parce qu'elles y forment une eſpece de coulé, en tombant ſur la ſeconde & ſur la quatriéme Croche, qui ſont compriſes dans l'Accord; car il falloit que cette quatriéme Croche fut compriſe dans l'Accord, puiſqu'elle paſſe à l'autre *Temps* par un Intervale conſonant; l'on trouvera de pareils coulez dans les *Temps* E, & D.

Le *Point* D, repreſente la Notte qui le précéde; & 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 preſent que ſous des regles fort abſtraites.

C'eſt de cette facilité de figurer le Chant, & du renverſement des Accords que provient cette diverſité incomprehenſible dans la Muſique.

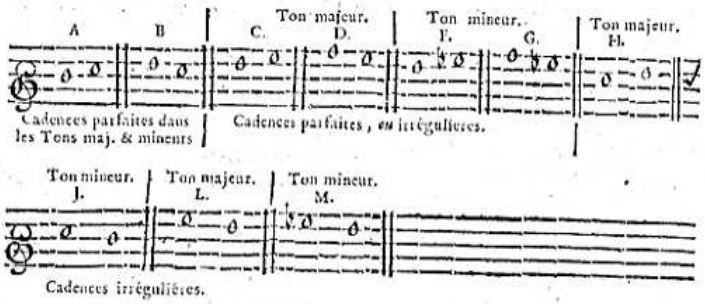
CHAPITRE QUARANTIE'ME.

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 déja 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 toûjours 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 déja le *Ton* dans lequel nous chantons, ainſi de *Cadence* en *Cadence*, ſoit *parfaite* ou *irreguliere* (car la *rompuë* n'eſt point differente 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 *Septiéme*, nous détermine encore plus vite.

EXEMPLES.

Des differentes Progreſſions d'un Deſſus dans les Cadences.



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 *quatriéme 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 premieres *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 differente 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 repreſenter 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♭*; & celle de G, peut être priſe encore pour *irreguliere* dans le *Ton* de *La♭*; mais les veritables *Cadences irregulieres* ſur la *Dominante* d'*Ut*, ſont celles des Exemples H, I, L, M, quoique l'Exemple H, puiſſe nous repreſenter une *Cadence parfaite* ou *irreguliere* dans le *Ton* de *Si♭*; que celui d'I, puiſſe nous en repreſenter une *irreguliere* dans le *Ton mineur* de *La*, que celui d'L, puiſſe nous en repreſenter une *parfaite* dans le *Ton* de *Ré*; & qu'enfin celui d'M, puiſſe nous en repreſenter une *irreguliere* dans le *Ton majeur*, de *Si♭*, dans le *mineur* de *Sol*, & dans l'un & l'autre de *Mi♭*. 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 veritablement 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 laquatriéme 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 ſerez 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'ajoûter quelques ♯, ou quelques ♭ 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 ♯ ou les ♭, 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 derniere Notte, 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'étrangeres, il faut les rapporter à celles de l'Exemple précédent, en remarquant ce qui ſuit.

1°. Le Deſſus doit toûjours faire la Tierce, la Quinte, l'Octave, ou la Septiéme avec la Baſſe-fondamentale.

2°. Dans la Baſſe-fondamentale, il faut toûjours 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

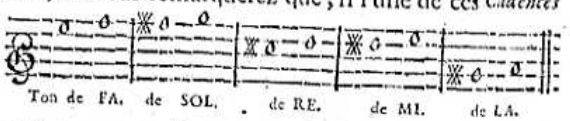
de la Tierce, & celle-ci à celle de la Septiéme, en ſe ſouvenant que monter de Deuxiéme eſt de même que deſcendre de Septiéme, &c. Cependant ſi le Deſſus ne pouvoit s'accorder avec la Baſſe, en la faiſant deſcendre de Quinte, il faudroit chercher cet Accord dans une Progreſſion de Quarte, de Tierce ou de Septiéme, en preferant toûjours 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'embarraſſer les Commençans; de ſorte qu'il faut que chaque Notte du Deſſus vaille au moins un Ton.

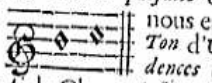
4°. Il faut s'attacher d'abord à compoſer des *Airs* de caractere, comme *Gavottes*, *Sarabandes*, &c. parce que les *Cadences* s'y apperçoivent preſque toûjours de 2. en 2. Meſures; ce qui détermine plus vite. Voyez le ſecond Livre, Chap. XXV. XXVI. XXVII & XXVIII. où vous trouverez le mouvement de 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* étrangeres 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 quatriéme ou de la ſixiéme *Notte* du *Ton* que vous quittez immediatement; 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,



Elle nous repreſente une *Cadence parfaite* dans l'un de ces *Tons*, de même que celle-ci,



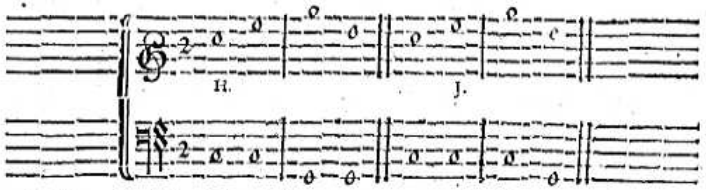
nous en repreſente une dans le *Ton* d'*Ut*, ainſi des autres *Cadences* qui ont un même rapport à proportion; mais ſi le Chant n'eſt point abſolument terminé, il faut laiſſer ſuivre à la Baſſe ſa route naturelle, en preferant (comme nous l'avons dit,) les Progreſſions les plus parfaites aux autres, autant que cela ſe peut.

6°. Tant que le Deſſus fait la Tierce, la Quinte ou l'Octave d'une Notte déja placée dans la Baſſe, l'on peut ne point changer cette Notte, excepté que l'on ne voye que cela peut ſe faire ſans interrompre la

Progreſſion naturelle de la Baſſe; & pour lors la varieté, qui fait une des principales parties de la beauté de l'Harmonie, le demande.

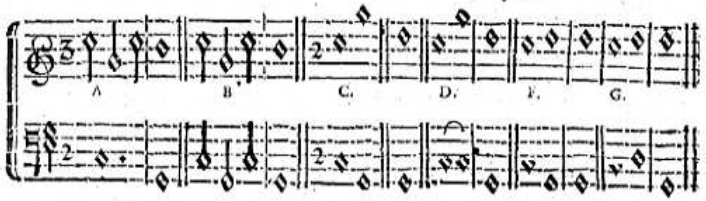
7°. Il faut toûjours regarder le premier Temps de chaque Meſure comme le principal; de ſorte que ſi l'on apperçoit que la Notte de la Baſſe, que l'on peut mettre dans un autre *Temps*, convient dans le premier *Temps* qui précéde, ou qui ſuit, il vaut mieux faire devancer ou faire retarder cette Notte, pour qu'elle ſoit entenduë dans le premier *Temps*, en remarquant deux choſes: La premiere, ſi la Notte 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 Notte que vous ne vouliez mettre qu'après: La ſeconde, ſi la Notte 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 Nottes entre deux, il vaut mieux laiſſer à la Baſſe la Notte qui a été entenduë 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 immediatement dans le premier *Temps* ſuivant.

EXEMPLE.



L'Exemple H, eſt le meilleur, parce que la Notte que l'on entend dans le ſecond *Temps* de la ſeconde Meſure pouvant ſervir au premier *Temps* de la même Meſure, doit y être préferée.

AUTRE EXEMPLE.

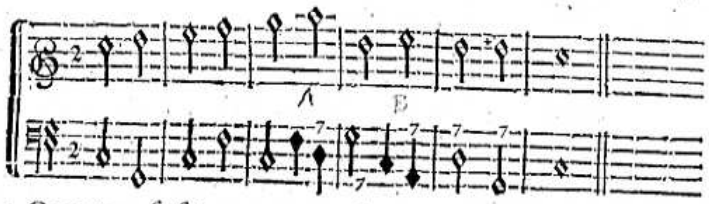


Je ne puis faire tenir la même Notte de la Baſſe dans la premiere

Meſure de l'Exemple A, quoique je puiſſe la changer, comme dans l'Exemple B ; parce que je puis mettre une autre Notte 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 Notte de la premiere Meſure dans la Baſſe, parce qu'elle doit être entenduë immediatement dans le premier *Temps* de la Meſure ſuivante : Ainſi je me ſers de la Notte qui a déja été entenduë dans le premier *Temps* de la premiere Meſure D, parce qu'elle s'accorde toûjours avec le ſecond *Temps* ; & j'en choiſis 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 Notte du Deſſus, en deux valeurs égales, pour faire entendre avec elle deux differentes Nottes dans la Baſſe, qui puiſſent s'accorder toûjours avec cette même Notte 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.

EXEMPLE.

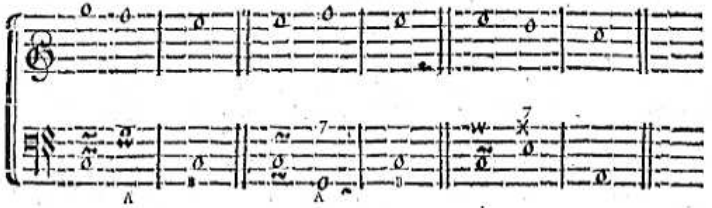


Ce partage ſe fait encore pour faire entendre dans les *Temps* principaux de la Baſſe-fondamenle les Nottes les plus convenables au *Ton* que l'on traite ; & ces Nottes ſont *la Tonique*, ſa *Dominante*, ſa *quatriéme*, ſa *ſixiéme*, & quelquefois ſa *ſeconde*, ainſi par ordre de perfection. On ſe ſert rarement de ſa *Mediante*, & jamais de ſa *Septiéme* 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 *Cadences* étrangeres.

9°. Les *Temps* principaux de la Meſure ſont ceux où la premiere Diſſonance doit être entenduë lorſqu'elle eſt *préparée* ; 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.

EXEMPLE.



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 Notte ſur le Guidon ⊕, au lieu de celle qui eſt marquée par un A, les Nottes A, B, formant une *Cadence parfaite*, & la Notte A, miſe à la place du Guidon formant une *Cadence irreguliere* avec le B.

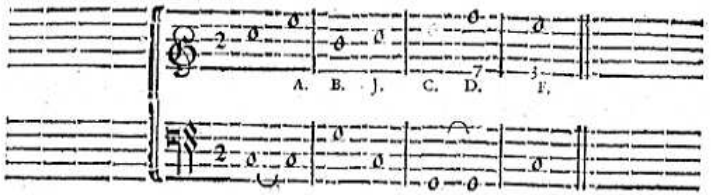
Les Guidons mis au-deſſus de la premiere Notte de la Baſſe, font voir la progreſſion que cette Baſſe pourroit encore tenir en pareille occaſion, en mettant cette premiere Notte à la place où eſt l'un des Guidons.

Souvenez-vous qu'il n'y a de diſſonance que la Septiéme 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 Septiéme, 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 Septiéme fait un bon effet contre la Baſſe-fondamentale, ſans être preparée, pendant même que le Deſſus fait un Intervale disjoint ; mais pour lors la Notte de cette Baſſe qui a été entenduë avant la Septiéme, reſte ſur le même degré ; de ſorte que l'on fera toûjours bien de faire entendre ainſi la Septiéme, pourvû que le Deſſus deſcende diatoniquement, immediatement après, & que la Baſſe puiſſe monter en cet endroit de Quarte, pour faire la Tierce avec le Deſſus après cette Septiéme.

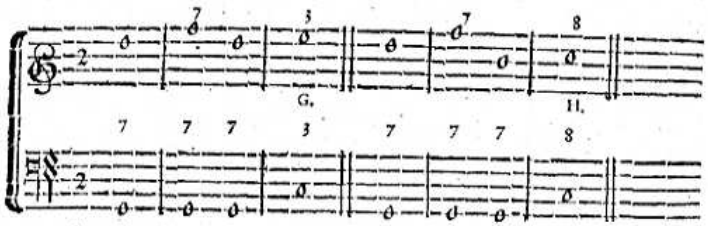
Tournez, pour en voir l'Exemple.

EXEMPLE.



Le Deſſus procede par degrez disjoints entre les Nottes A, & B, où la Septiéme ſe feroit entendre ſur la Notte B, ſi l'on vouloit faire reſter la premiere Notte de la Baſſe ſur le même degré; 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 préference 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 donnner; 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 degré, 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 Septiéme ſur la premiere Notte de la Baſſe qui frappe avec la Notte C; par conſequent le Deſſus peut paſſer encore après cette Septiéme ſur d'autres Nottes du même Accord, mais il retournera toûjours 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.

EXEMPLE.



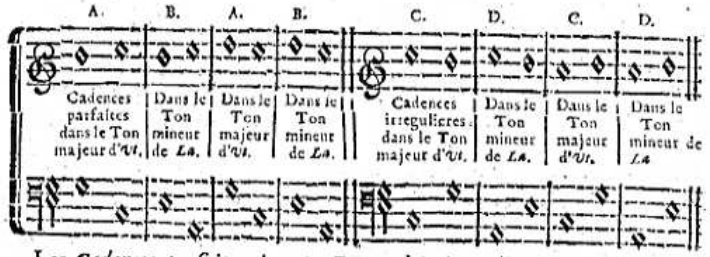
Au lieu de faire monter la Baſſe de Quarte, on pourroit ne la faire

faire monter que d'un degré, pour en former une *Cadence rompuë*; mais cela ne peut avoir lieu que dans une Baſſe empruntée, ou renverſée 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 eſpece 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 varieté à l'Harmonie; car un *Air* devient languiſſant lorſqu'on y entend toûjours 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* étrangeres qui y ont du rapport, ne peuvent ſe prendre que dans un *Ton mineur*, dont la *Notte 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 *Notte tonique* ſe trouve une *Tierce mineure* au-deſſus de celle de ce *Ton mineur* où vous êtes; en remarquant que cette difference ne peut paroître que dans la Baſſe, puiſque le Chant du Deſſus peut ne pas changer pour cela.

EXEMPLE.



Les *Cadences parfaites* A, & B, & les *irregulieres* C, & D, du Deſſus, peuvent ſe trouver naturellement dans le *Ton majeur d'Ut*, 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'Ut*, la même *Ca-*

dence peut ſervir pour le *Ton mineur* de *La*; & ſi vous êtes dans celui-cy, la même *Cadence* peût 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 rompuë* 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 plûtôt dans les ſecondes, ſixiémes & dixiémes Meſures, que dans les quatriémes, huitiémes & douziémes, où les *parfaites* conviennent mieux ; & lorſqu'une *Cadence parfaite* ſe trouve dans une ſixiéme, ou dans une dixiéme Meſure, on peut luy ſuppoſer la *rompuë*.

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 toûjours par degrez conjoints ; de ſorte que s'il eſt figuré, ils ne ſont 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 ſçachant 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 déja 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 & melodieuſement avec cette Partie déja compoſée ; car il eſt bon de ſçavoir 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 ſéche & 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 entenduës enſemble, pour conformer la Partie que l'on compoſe en ſecond lieu à celle qui eſt déja compoſée. Cependant l'établiſſement de ces nouvelles Regles eſt toûjours fondé ſur les premieres, 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 frequentes 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-UNIE'ME.

La maniere de compoſer une Baſſe-Continuë ſous un Deſſus.

LA veritable *Baſſe-continuë* devroit 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*.

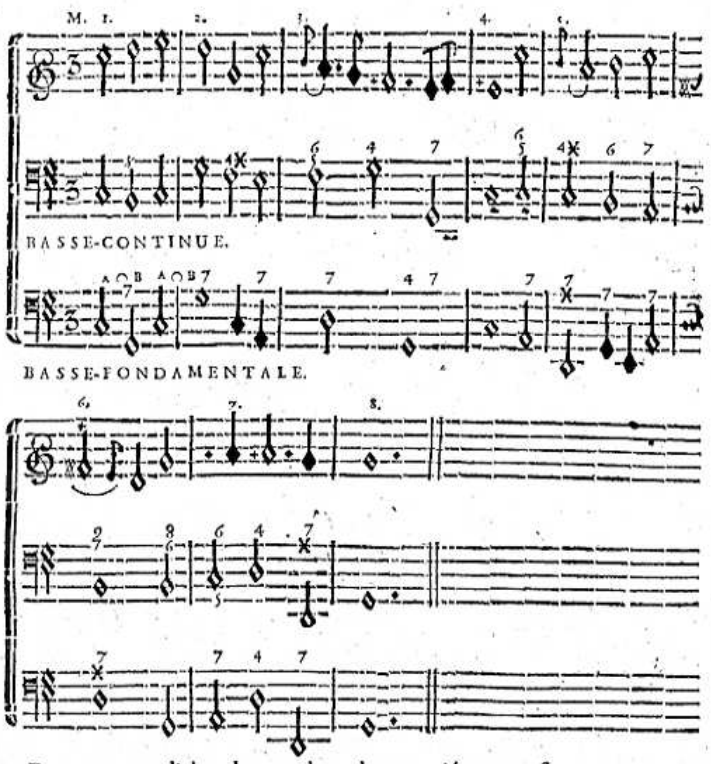
Nous avons déja dit au commencement du Chapitre précédent, que les perſonnes dont le goût étoit formé, ſentoient naturellement la Baſſe qui convenoit le mieux à toutes ſortes d'*Airs* ; mais malgré ce don naturel, il eſt difficile de ne pas s'écarter de la verité, quand il n'eſt pas ſoûtenu par la connoiſſance ; & 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 varieté dans la Compoſition ; c'eſt donc à quoi il faut s'attacher, en remarquant ce qui ſuit.

1°. C'eſt à preſent qu'il faut ſonger à éviter les deux Octaves & les deux Quintes conſecutives, en obſervant exactement les Regles que nous avons données Chap. XIV. XVIII. XX. XXI. & XXX. pour la ſuite des Conſonances & des Diſſonances.

2°. La Baſſe-fondamentale étant compoſée, vous remarquez le *deſſein* de vôtre 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 vôtre Accord-fondamental les Sons que vous jugez à propos ; de ſorte qu'ils s'accordent en tout avec le Deſſus, ſelon la ſuite des Conſonances & des Diſſonances. Si vous faites entendre quelques Diſſonances, prenez garde à ce qu'elles ſoient *preparées* lorſqu'elles doivent l'être, & *ſauvées* ſoigneuſement ſelon la progreſſion déterminée à chaque Son dont un Accord de Septiéme eſt formée ; enſuite pour diverſifier, vous tâchez de faire entendre entre vos Parties, des Conſonances ou des Diſſonances differentes ; car le Deſſus étant compoſé d'une certaine façon, & pouvant prendre pour vôtre 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 vôtre 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 Septiéme ſauvée de la Sixte, de la Tierce, ou de la Quinte, ſelon la differente progreſſion que vous pouvez donner à vôtre Baſſe ; ou bien vous pouvez ne faire entendre entre les Parties que les Conſonances, dont un Accord de Septiéme 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 vôtre Baſſe vous y conduit ; car cette progreſſion eſt toûjours 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 *preparées* par le Deſſus qui *ſyncope*, pendant que la Baſſe monte ; ou ſi elle deſcend, ce ne peut être que par degrez disjoints, que tout Accord où la *Diſſonance majeure* a lieu, demande la précaution que nous lui avons déterminée, ſoit dans la ſuite de l'Octave, ſoit où nous avons parlé, Chap. XI. XXII. XXXI. XXXIV. & XXXV. de la *Quinte ſuperfluë*, de la *Septiéme ſuperfluë*, du *Tri-Ton*, & de la *Seconde ſuperfluë* ; & 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 ſera compoſée avec art & avec goût.

EXEMPLE.



Remarquez d'abord que dans la quatriéme meſure j'aurois pû 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-continuë, & la diverſité le demande même en ce cas.

Dans la premiere & 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 quatriéme 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 Notte qui fait la Septiéme contre la Baſſe-fondamentale, & qui ſe ſauve par la Tierce de cette même Baſſe; ce qui s'accorde toûjours 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 Notte finale de la quatriéme 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 cinquiéme meſure avec ce même Deſſus, & la Septiéme avec la Baſſe-fondamentale; enfin, je trouve la Neuviéme dans la ſixiéme 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 Nottes de la Baſſe-continuë, ce ſont les Intervales qu'elle forme avec la fondamentale, parce que je ſçais que celle-ci ne pouvant porter que des *Accords parfaits*, ou de *Septiéme*, lorſqu'elle eſt bien compoſée, les Nottes qui ſont la Tierce, la Quinte ou la Septiéme, 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 Neuviéme ſur la premiere Notte de la ſixiéme meſure, parce que cette Notte ſe trouve une Tierce au-deſſous, ou une Sixte au-deſſus de la Notte 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 Septiéme que porte la Notte de la Baſſe-fondamentale, je vois que celle-là ne peut porter que celui de la Neuviéme, quoique cette Neuviéme ne paroiſſe pas dans le Deſſus; mais vous remarquerez que la Quinte qui s'y trouve fait partie de l'Accord de la Neuviéme, & que cette Neuviéme ſuppoſée y eſt *preparée* & *ſauvée* dans toutes les regles.

On n'auroit jamais fait s'il falloit raiſonner de la ſorte ſur toutes les differentes manieres dont on peut diverſifier une Baſſe-continue; mais ſi l'on fait à propos toutes les remarques neceſſaires ſur les differens 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-DEUXIE'ME.

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 maniere 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 de temps en temps, ſur tout dans les *Cadences* principales où elle eſt abſolument neceſſaire.

2°. L'on peut compoſer une Baſſe ſur la ſuite des Accords déterminée dans les Regles de l'8, des 7, & 6, des 2 & 4, 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 differentes manieres 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 toûjours une conforme à celle que vous aurez compoſé, c'eſt-à-dire, que vous trouverez dans l'une de ces Parties deux Nottes qui ſe ſuivront, de même que celles qui ſeront dans vôtre Deſſus; & dans l'autre, deux autres, ainſi conſecutivement; 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 Nottes 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 *ſixiéme Notte* à la *quatriéme*, &c. pourra toûjours 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 Nottes d'une Baſſe dans une progreſſion quelconque; parce que toutes ces connoiſſances réünies, 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 toûjours les *Temps* principaux, & la Notte 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 Nottes placées dans la Baſſe-continue; en ſe ſouvenant que la Notte qui fait la Tierce, la Quinte ou la Septiéme de celle qui eſt à la Baſſe-fondamentale, ne peut porter qu'un tel Accord; ou bien ſi cette Notte 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 vôtre Baſſe eſt bien chiffrée, rien n'eſt plus facile que d'y ajoûter 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 conjoints 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 & 4, des 9, &c. mais nous allons voir ce que l'on doit obſerver dans une Compoſition à pluſieurs Parties.

CHAPITRE

CHAPITRE QUARANTE-TROISIE'ME.

Ce que l'on doit obſerver dans une Compoſition à deux, à trois & à quatre Parties.

IL eſt difficile de réüſſir parfaitement dans les Pieces à deux & à trois Parties, ſi l'on ne compoſe toutes les parties enſemble; parce que chaque partie doit avoir un Chant coulant & gratieux; & l'habile homme ne compoſe guéres une partie, qu'il ne ſente en même temps l'effet des autres parties qui doivent l'accompagner.

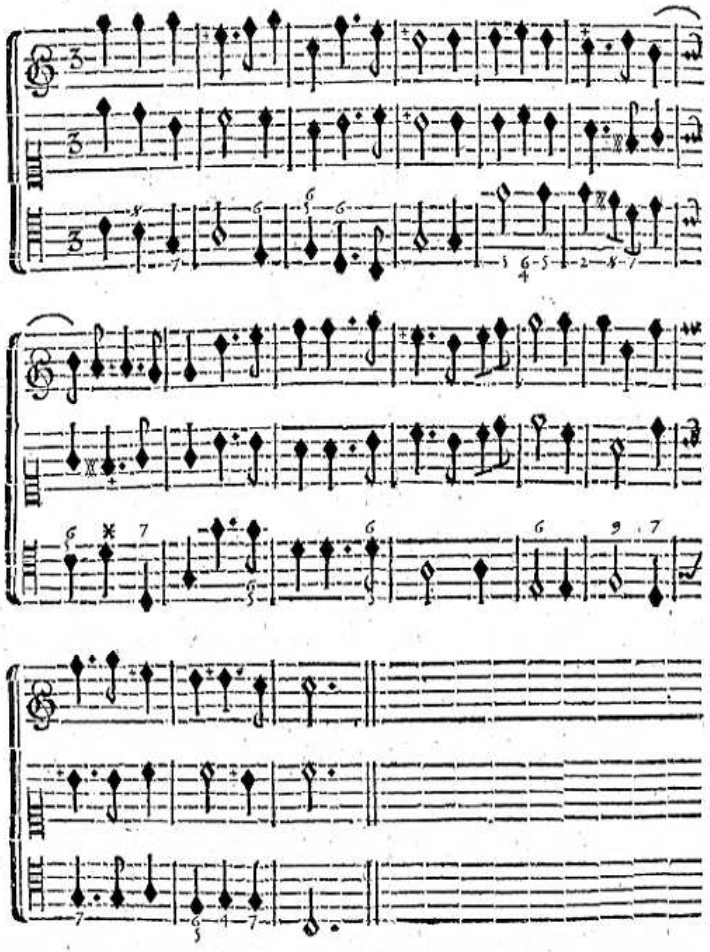
1°. Quoique l'on ſe propoſe ordinairement une Partie où l'on veuille renfermer tout le beau Chant que l'imagination puiſſe fournir, ce qui s'appelle le *Sujet*, ſi les autres parties en ſont dénuées à proportion, cela diminuë la beauté du ſujet; & il n'y a que dans ce qu'on appelle *Recitatif*, où la 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 preſqu'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 diverſifiez; c'eſt donc pour les Pieces à deux parties que cette Regle demande le plus de regularité.

2°. Quand on compoſe à trois Parties, il faut y rendre les Accords complets, autant qu'il ſe peut; & la meilleure regle pour cet effet, eſt d'y faire entendre toûjours des Tierces ou des Sixtes, au moins entre deux Parties, l'Octave ne devant y être employée que rarement, excepté que le *Deſſein*, * la *Fugue*, ou le *beau Chant* ne nous y conduiſe, ſur tout dans les *Cadences parfaites*, où chaque Partie ſe termine ordinairement ſur la *Notte tonique*.

* Nous parlons du *Deſſein* & de la *Fugue* au dernier Chapitre.

EXEMPLE.



Pour ce qui eſt des Pieces 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'employe 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 entenduës enſemble, il faut du moins qu'il regne dans la *Baſſe* & dans le *Deſſus*, ſur tout dans les *Chœurs*; l'on peut neanmoins donner ce beau Chant à telle Partie que l'on veut, ou encore l'entremêler tantôt dans une Partie, tantôt dans une autre, en preferant toûjours 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. Au-reſte, nous ne pretendons pas confondre ici la *Baſſe*, qui doit primer en ce cas, & ſur laquelle nous devons toûjours nous regler dans ces ſortes de Pieces.

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 réüſſir; & c'eſt peut-être principalement en faveur de ces ſortes de Pieces, que la *Fugue* a été inventée; car outre qu'elles n'ont guéres d'agrément ſans ce ſecours, c'eſt que la *Fugue* qui renaît 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 regner pour lors dans les Parties dominantes, occupe ſuffiſamment; il en eſt de même des *Duo* & des *Trio*.

L'on peut exceder 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-QUATRIE'ME.

Du Deſſein, de l'Imitation, & de la Fugue.

DAns la Muſique, le *Deſſein* 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 *Deſſein* 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.

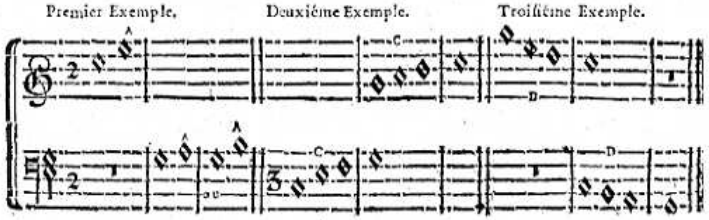
Si dans l'*Imitation* l'on peut faire repeter le Chant d'une ou de pluſieurs Meſures, & même de tout l'*Air* dans une ſeule, ou dans toutes les Parties, & ſur telles Cordes que l'on veut; dans la *Fugue* au contraire, il faut que ce Chant ſoit entendu alternativement dans les deux principales Parties, 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.

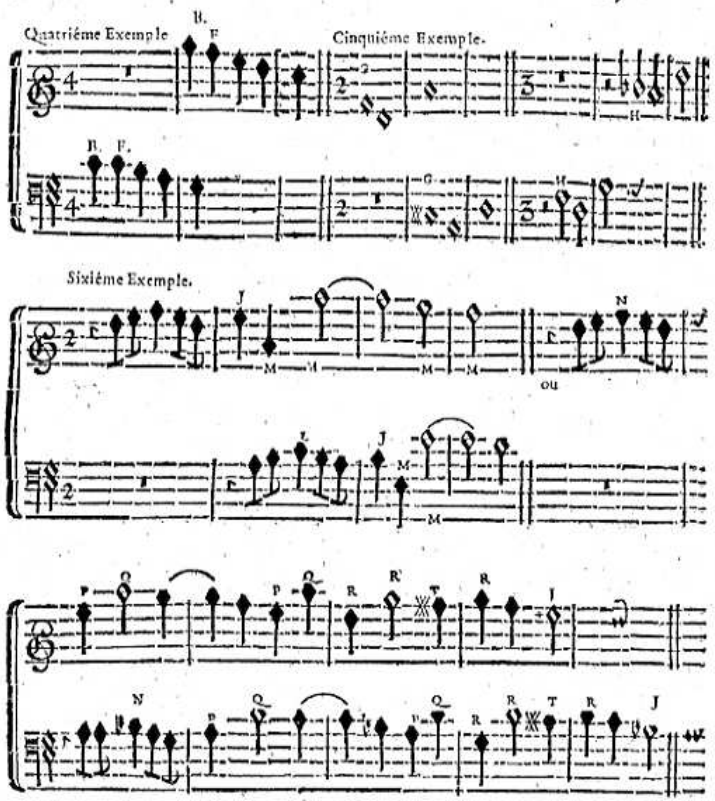
1°. L'on doit choiſir la *Notte tonique* & ſa *Dominante* pour premiere & pour derniere Nottes de la *Fugue*, préferablement à toutes autres, lorſque l'on n'eſt pas encore bien aſſuré de ce que l'on fait; & le Chant de cette *Fugue* doit être renfermé dans l'étendue de l'Octave du *Ton* que l'on traite; car, ſuppoſé qu'il en excede les bornes, les Nottes qui ſe trouvent au-deſſus, ou au-deſſous de l'Octave, ne doivent pas être regardées differemment de celles qui ſont contenues entre cette Octave.

2°. Si une Partie commence ou finit par la *Notte tonique*, l'autre

doit commencer ou finir par la *Dominante*; & ainſi de chaque Notte qui ſe répond dans l'étendue de l'Octave du *Ton* que l'on traite, faiſant enſorte que les Nottes qui ſe trouvent entre la *Tonique* & ſa *Dominante* ſe répondent également dans chaque Partie, c'eſt-à-dire, que la *ſeconde Notte* qui eſt immediatement au-deſſus de la *Tonique*, doit répondre à la *ſixiéme*, qui eſt immediatement au-deſſus de la *Dominante*; & ainſi reciproquement 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 pretendons devoir être obſervée dans les Nottes 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 *Notte tonique* à ſa *Dominante*, & de celle-ci à l'autre, il ſe trouve une Notte de plus ou de moins, il faut remarquer que l'on peut faire rapporter indifferemment, & principalement dans le milieu du Chant qui compoſe la *Fugue*, l'une des deux Nottes en degrez 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* procede en deſcendant de la *Notte tonique* à ſa *Dominante*, je ne puis y employer que la ſixiéme & la ſeptiéme Nottes; au lieu que pour conformer le même Chant en deſcendant de la *Dominante* à la *Tonique*, je pourrai paſſer ſur la quatriéme, ſur la troiſiéme & ſur la ſeconde Notte; ſi bien que je dois choiſir celles de ces trois dernieres 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 Nottes, j'y conforme celle qui contient le moindre nombre, en m'attachant toûjours à ce que la conformité du Chant ſoit plûtôt obſervée vers la fin, que vers le commencement; mais un Exemple nous mettra mieux au fait.





Dans le premier Exemple, la *ſixiéme* ou la *ſeptiéme Notte* répondent à la *Mediante* A.

Dans le ſecond, la *ſixiéme* répond à la *Mediante* C.

Dans le troiſiéme, la *ſeptiéme* répond à la *Mediante* D.

Dans le quatriéme, la *Dominante* B, ou la *quatriéme Notte* F, répondent à la *Tonique* B, F.

Dans le cinquiéme, la *Mediante* répond à la *ſeptiéme* G, ou à la *ſixiéme* H.

Dans le ſixiéme, la *Mediante* répond à la *ſeptiéme* L, ou à la

ſixiéme N, la *ſeconde* répond à la *ſixiéme* J, ou à la *Dominante* P; la *Dominante* répond à la *ſeconde* M, ou à la *Tonique* Q; & la *Tonique* répond à la *quatriéme* 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 ſa *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 toûjours cinq Nottes d'un côté, & quatre de l'autre; étant même obligé quelquefois d'emprunter la *ſeconde Notte* ou la *quatriéme*, pour en faire rencontrer cinq depuis cette *Dominante* juſqu'à ſa *Tonique* en montant, ou depuis la *Tonique* juſqu'à ſa *Dominante* en deſcendant, ce qui eſt la même choſe; de ſorte que les Auteurs qui ont écrit de la *Fugue*, ayant negligé ces obſervations, il ne ſera pas hors de propos d'en dire ce que l'experience nous apprend ſur ce ſujet.

1°. La *Dominante* doit toûjours répondre à la *Tonique*, & celle-ci à l'autre dans la premiere & dans la derniere Notte de la *Fugue*; & l'on ne peut tranſgreſſer cette regle que dans le milieu du Chant, où il eſt permis de ſubroger la *quatriéme 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 *quatriéme 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 *quatriéme 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* & ſa *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 ajoûter un *B-mol* à la *ſixiéme Notte*, lorſqu'elle deſcend, & un *Dieze* à la *ſenſible*, lorſqu'elle monte; pouvant même ajoûter quelquefois un *Dieze* à la *Mediante* des *Tons mineurs*, & à la *quatriéme Notte* de tous les *Tons*, lorſqu'elles répondent à la *ſenſible*, comme nous l'avons

fait dans le ſixiéme 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 prés 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.

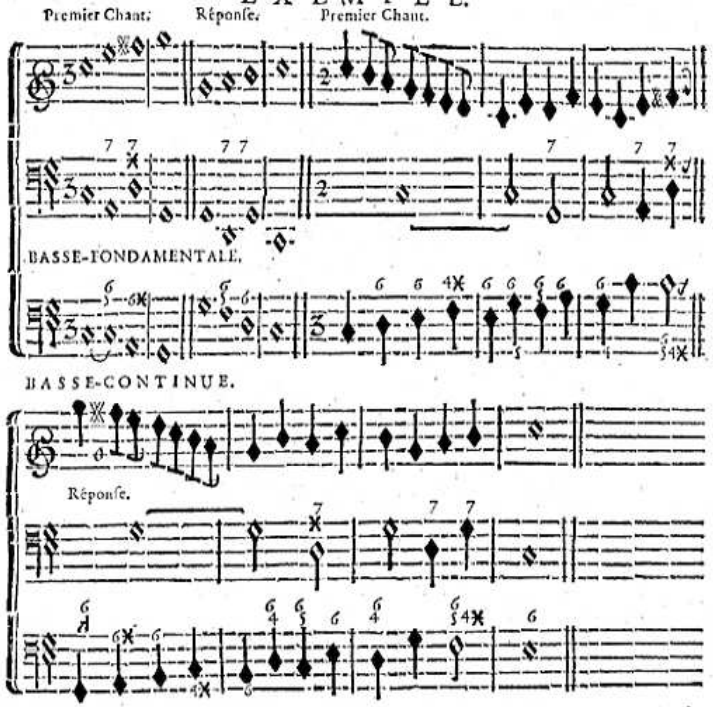
4°. Le Chant d'une *Fugue* peut ſouffrir pluſieurs Baſſes differentes ; il peut même être compoſé de façon, qu'il conviendroit mieux à la Baſſe qu'à aucune autre partie ; ce qui eſt indifferent, en ce que le renverſement nous fournit pluſieurs manieres de compoſer une Baſſe, ou de faire ſervir de Baſſe une Partie, dont le Chant conviendroit mieux à un Deſſus ; mais en même temps rien n'eſt ſi agréable que de ſe ſervir alternativement de ces differentes 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 toûjours à peu près la même, & qu'en ce cas elle devoit toûjours 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'étenduë d'une *Notte tonique* à ſa *Dominante* en montant, ou de celle-ci à l'autre en deſcendant, il faut avoir toûjours pour principe cette *Notte tonique* & ſa *Dominante*, où le Chant de chaque *Fugue* ſe termine ordinairement, ſans que ces Nottes nous empêchent neanmoins de conformer les Intervales de la *Réponſe* à ceux de la *Fugue* inventée, ſur tout dans le milieu du Chant ; de ſorte qu'ayant fait un Intervale de Tierce, de Quarte, de Quinte, de Sixte ou Septiéme 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 derniere Regle n'eſt

n'eſt pas ſi generale, qu'il ne faille l'abandonner en faveur d'une progreſſion diatonique, ou encore en faveur dès Nottes principales du *Mode*, ayant plûtôt égard à ce qui ſuit qu'à ce qui précéde, & 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 derniere Notte 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 toûjours ſur la *Notte tonique* & ſur ſa *Dominante* ; bien que ſi cette *Cadence* ne termine pas abſolument la *Fugue*, on peut ſubroger la *quatriéme Notte* à la *Dominante*, & quelquefois la *ſeconde Notte* à la *Tonique*.

L'on ne commence, ni l'on ne finit guéres de *Fugues*, que ſur la *Notte tonique*, ſur ſa *Dominante* & ſur ſa *Mediante* ; la *ſixiéme* ou la *ſeptiéme Notte* devant répondre pour lors à cette *Mediante*, comme on a pû le remarquer dans le cinquiéme Exemple précédent ; ainſi en s'attachant à ce qui ſuit, plûtôt qu'à ce qui précéde, & 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 guéres ſe tromper.

EXEMPLE.



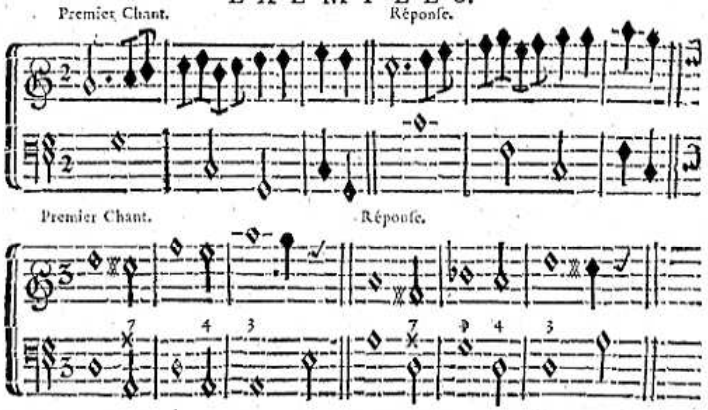
Cette Baſſe-continuë eſt miſe ici pour faire remarquer, que quelque Baſſe que l'on s'imagine au-deſſous d'un Chant propoſé, elle pourra avoir la même conformité, en portant toûjours les mêmes Accords, mais la Fondamentale eſt encore meilleure en ce cas.

6°. Le Chant d'une *Fugue* doit contenir au moins une demie meſure; & s'il en contient plus de quatre, il faut que ſa *Réponſe* puiſſe commencer dans la quatriéme; encore faut-il que le mouvement ſoit un peu vif, pour qu'une ſi longuë ſuite de Chant denuée d'Harmonie puiſſe plaire.

7°. La *Fugue* commence par tel *Temps* de la meſure que l'on veut, mais elle doit finir naturellement ſur le premier *Temps*, le troiſiéme d'une meſure à quatre, pouvant repreſenter ce premier *Temps*; & lorſqu'elle finit ſur un autre *Temps*, c'eſt ordinairement en conſe-

quence d'une rime feminine, 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 Regle, ne peut que plaire, lorſque cela ſe fait avec jugement & avec diſcretion; elles peuvent finir pour lors ſur d'autres Nottes que la *Tonique* & ſa *Dominante*.

EXEMPLES.



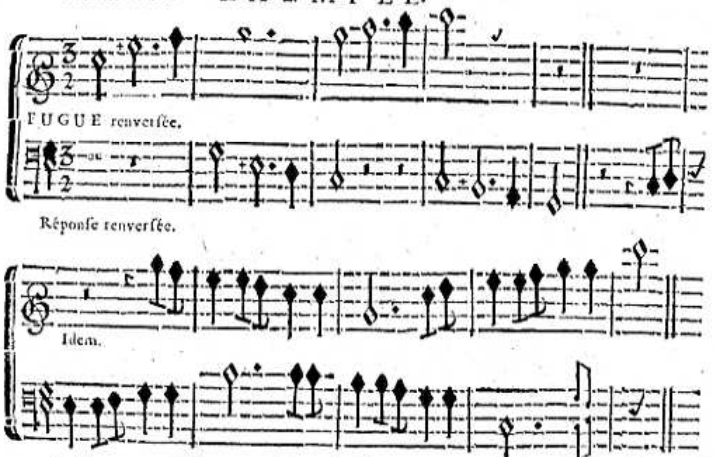
8°. Le Chant de la *Fugue* doit être imité en tout, autant que cela ſe peut; car la même quantité de *Rondes*, de *Blanches*, &c. qui ſe trouvent dans un certain *Temps* de la meſure, doit être employée par tout où la *Fugue* ſe fait entendre.

9°. L'on peut faire commencer chaque Partie à l'Uniſſon ou à l'Octave de la premiere; mais quand ces Parties peuvent entrer les unes après les autres à la Quinte ou à la Quarte, l'effet en eſt encore plus agreable. 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 Notte 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 Notte de la *Fugue* par rapport à la *Notte 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 entierement 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 ſixiéme Exemple.

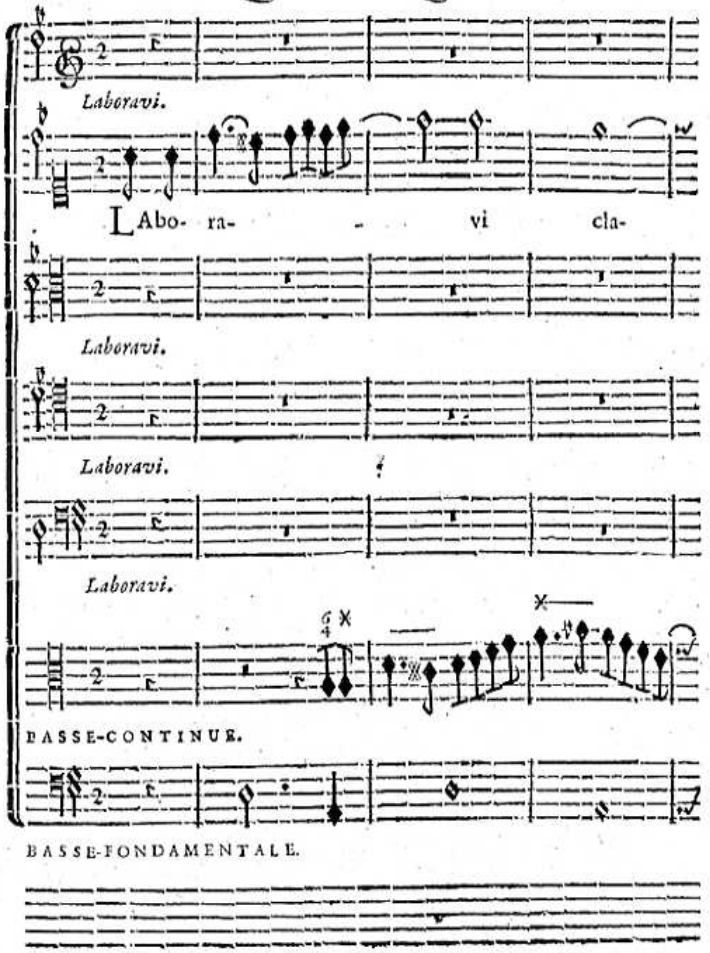
11°. Le Renverſement qui eſt le nœud de toute la diverſité que l'on peut apporter dans l'Harmonie, donne encore de nouvelles graces à la *Fugue* ; de ſorte qu'ayant imaginé un Deſſein, on le renverſe de façon, que les mêmes Intervales qui ont été entendus en montant, ſe font entendre en deſcendant ; & ceux qui ont été entendus en deſcendant, ſe font entendre en montant, ſans rien changer d'ailleurs, comme nous venont de le dire à l'Art. IX.

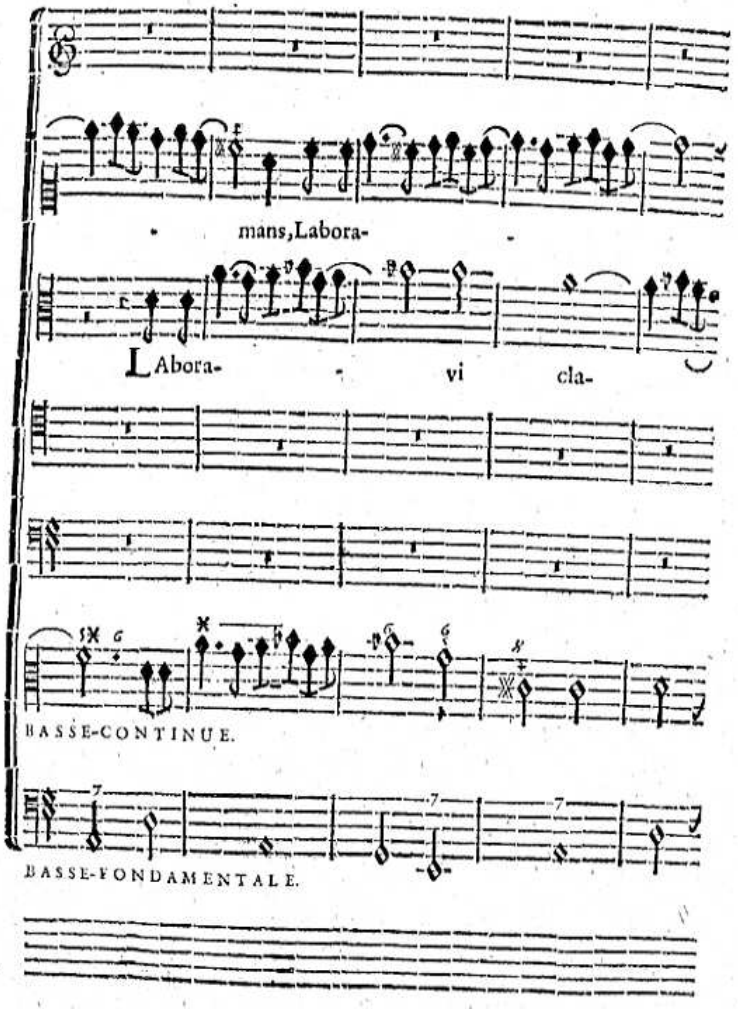
Premier Chant. EXEMPLE.

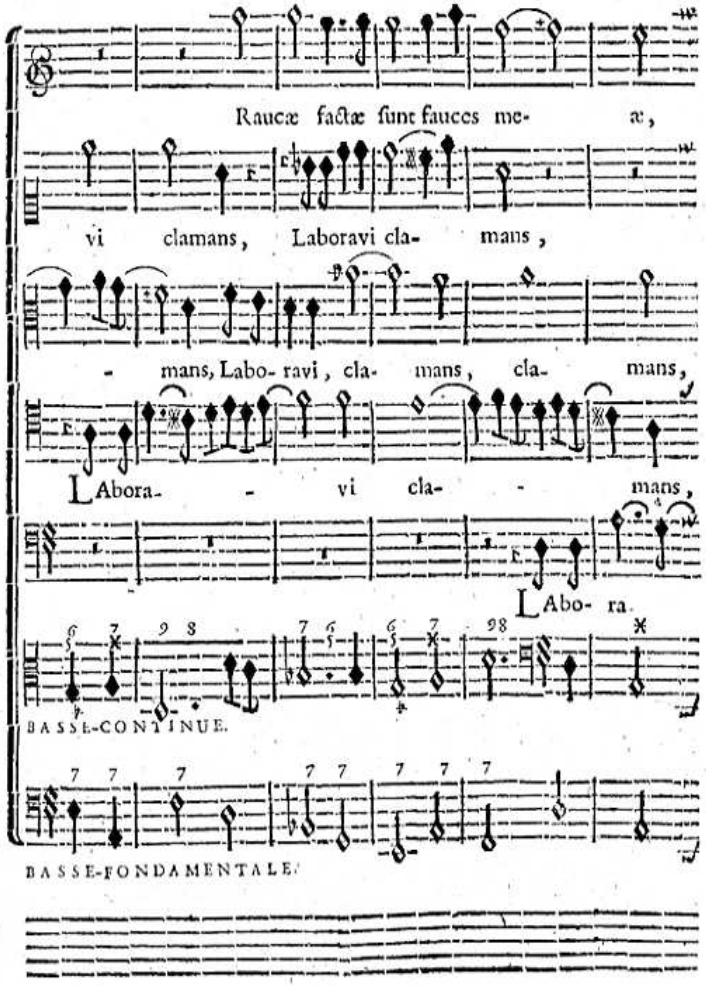


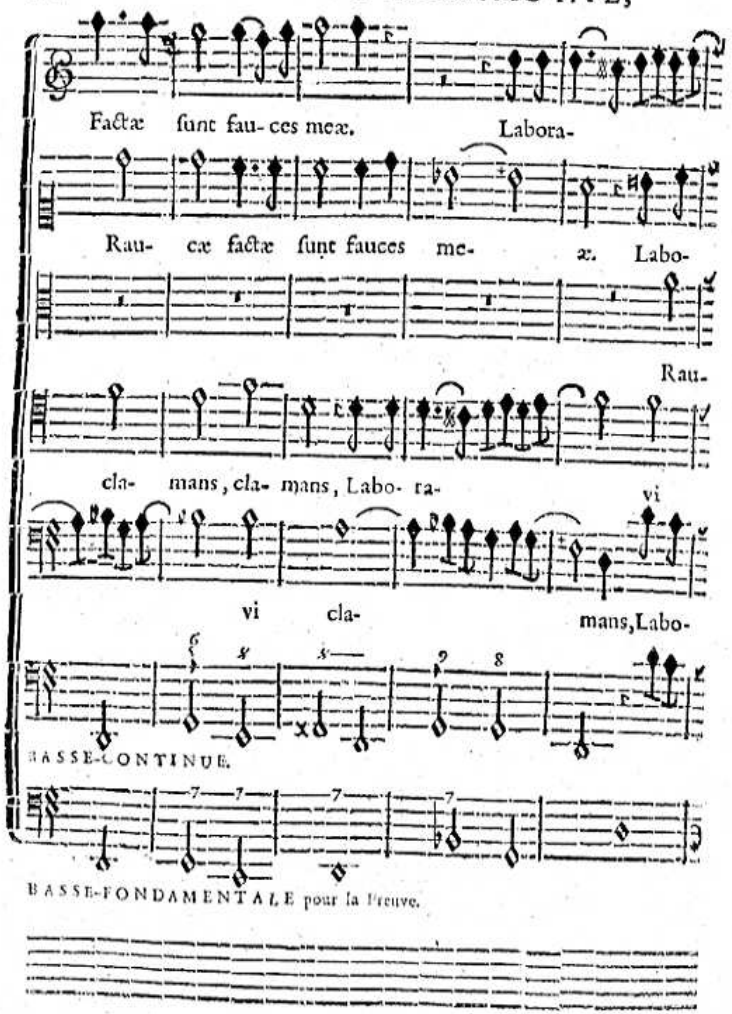
12°. L'on peut faire entendre pluſieurs *Fugues* differentes enſemble, ou les unes après les autres ; mais il faut, autant que cela ſe peut, qu'elles ne commencent pas toûjours dans le même *Temps* ou dans la même meſure, ſur tout lorſqu'on les entend pour la premiere fois ; que leur progreſſion ſoit renverſée, qu'elles ſoient caracteriſées differemment, 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 entenduës 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.

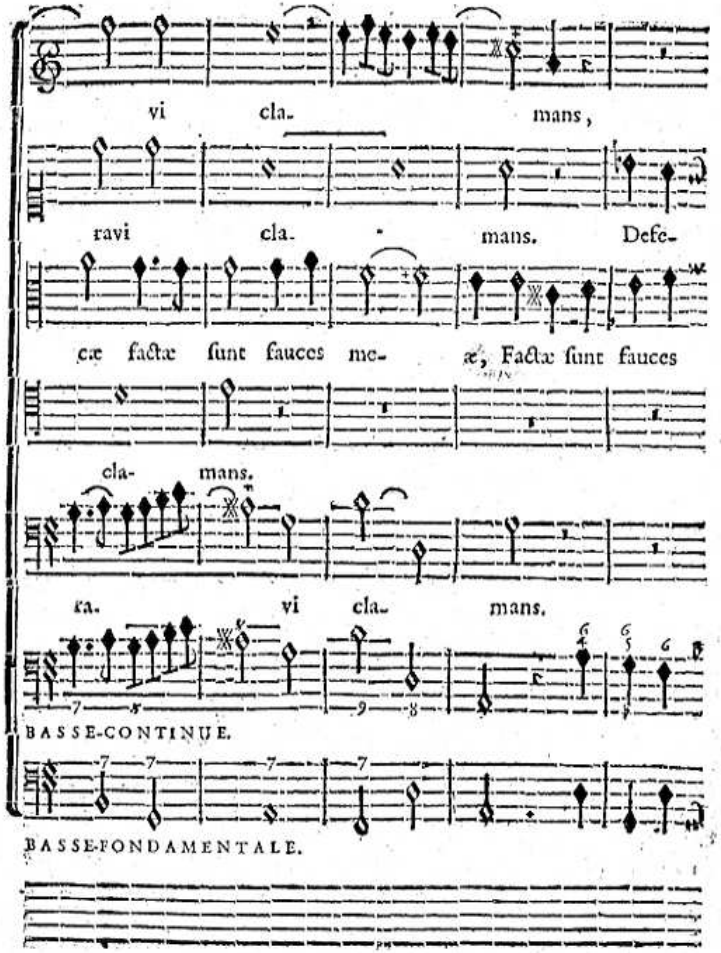
QUINQUE.

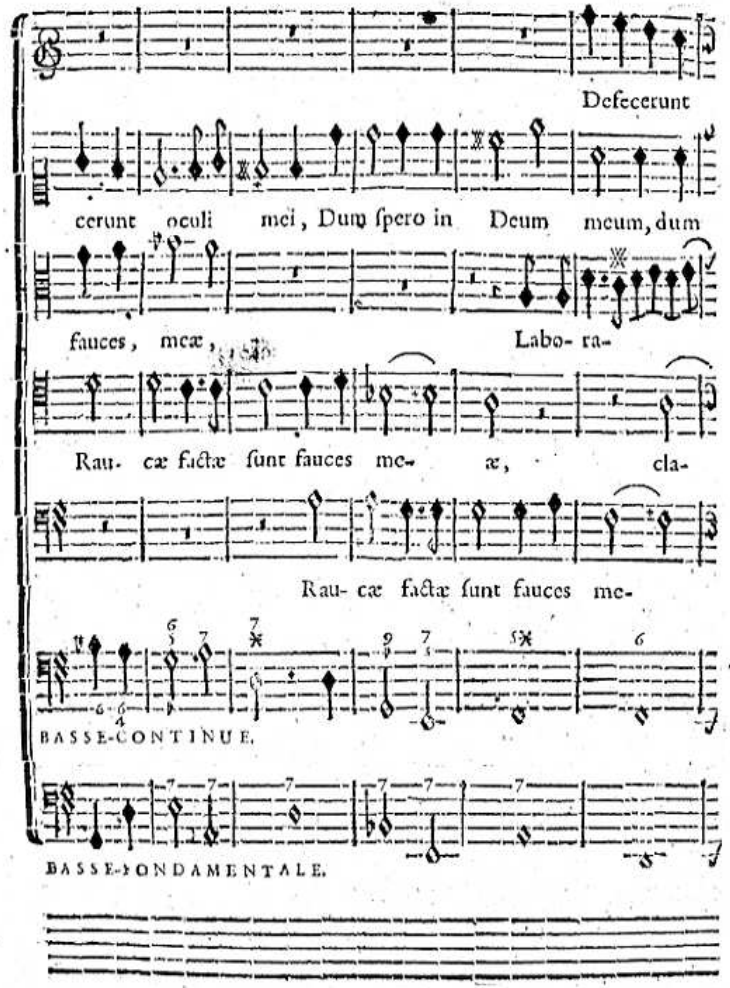


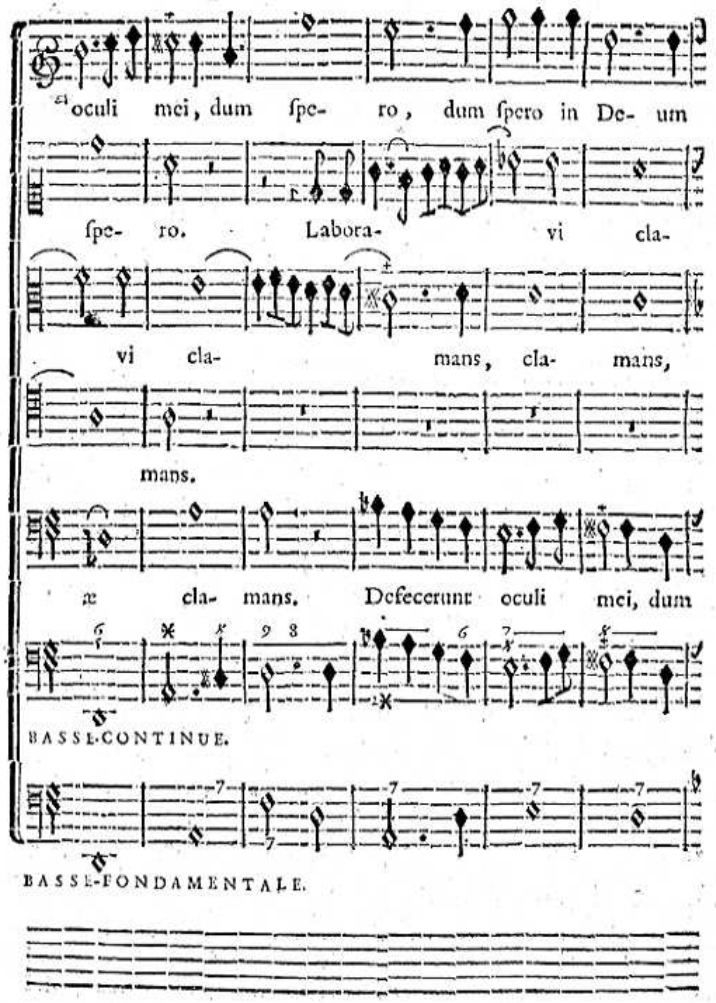

mans, Labora-
LAbora- - vi cla-
BASSE-CONTINUE.
BASSE-FONDAMENTALE.

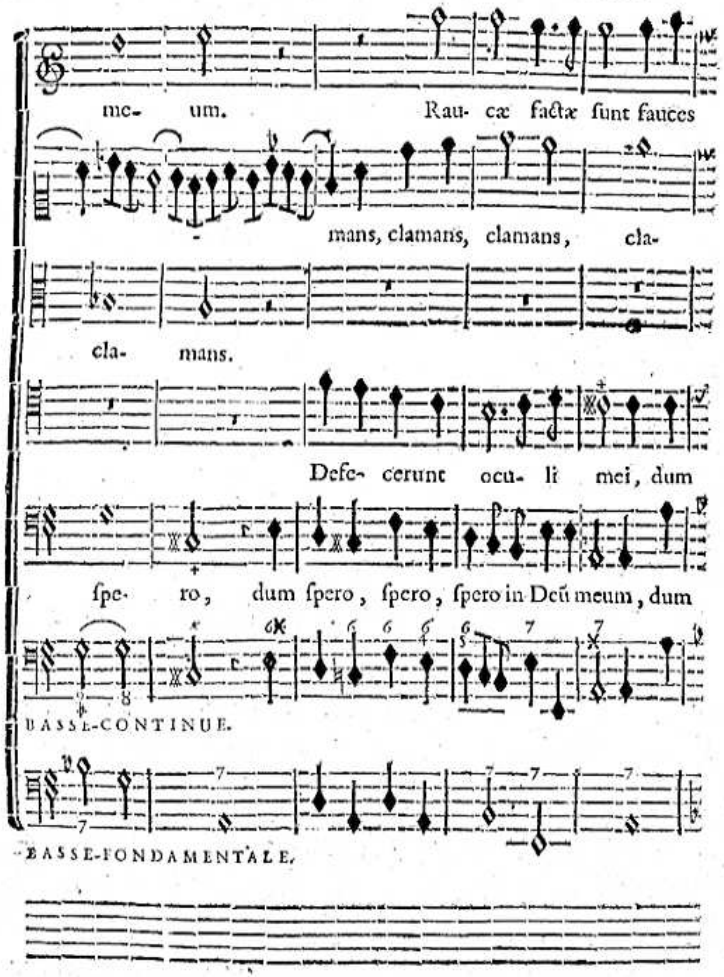

Raucæ factæ sunt fauces me- æ,
vi clamans, Laboravi cla- mans,
- mans, Labo- ravi, cla- mans, cla- mans,
LAbora- - vi cla- - mans,
LAbo- ra.
BASSE-CONTINUE.
BASSE-FONDAMENTALE.

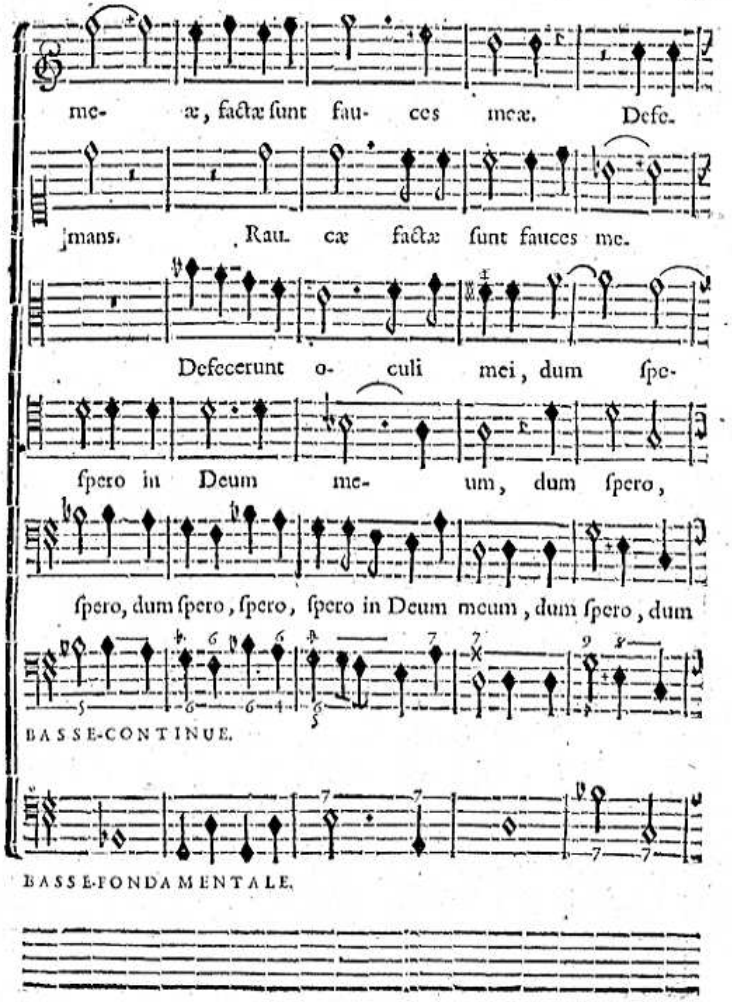

Factæ sunt fau-ces meæ. Labora-
Rau- cæ factæ sunt fauces me- æ. Labo-
Rau-
cla- mans, cla- mans, Labo- ra-
vi
vi cla-
mans, Labo-
BASSE-CONTINUE.
BASSE-FONDAMENTALE pour la Preuve.

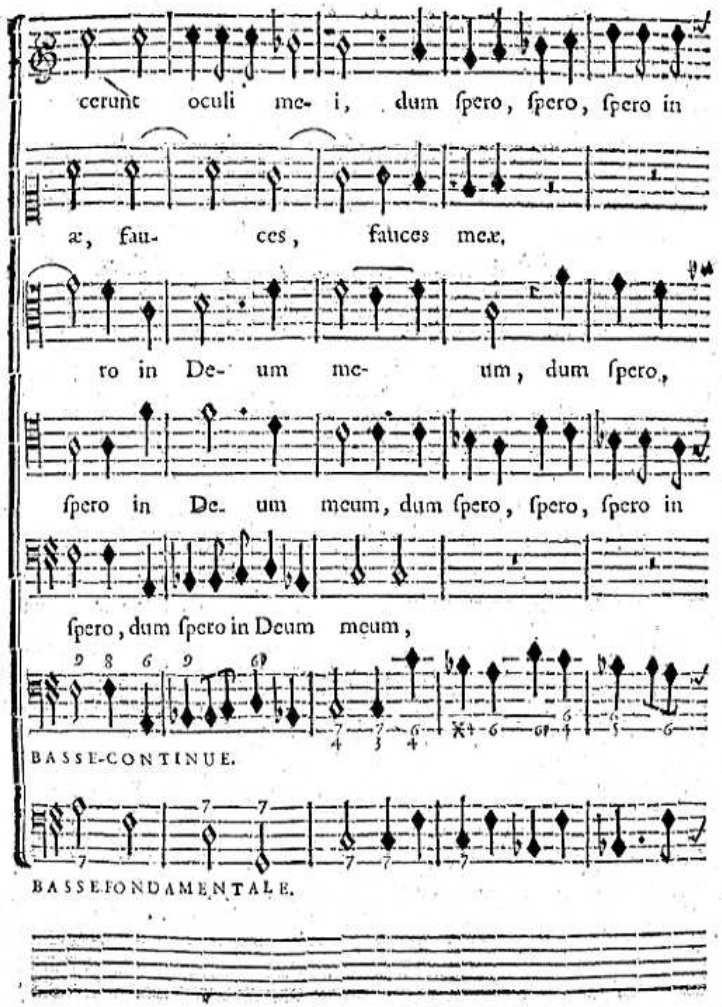

vi cla- mans,
ravi cla- mans. Defe-
cæ factæ sunt fauces me- æ, Factæ sunt fauces
cla- mans.
ra. vi cla- mans.
BASSE-CONTINUE.
BASSE-FONDAMENTALE.

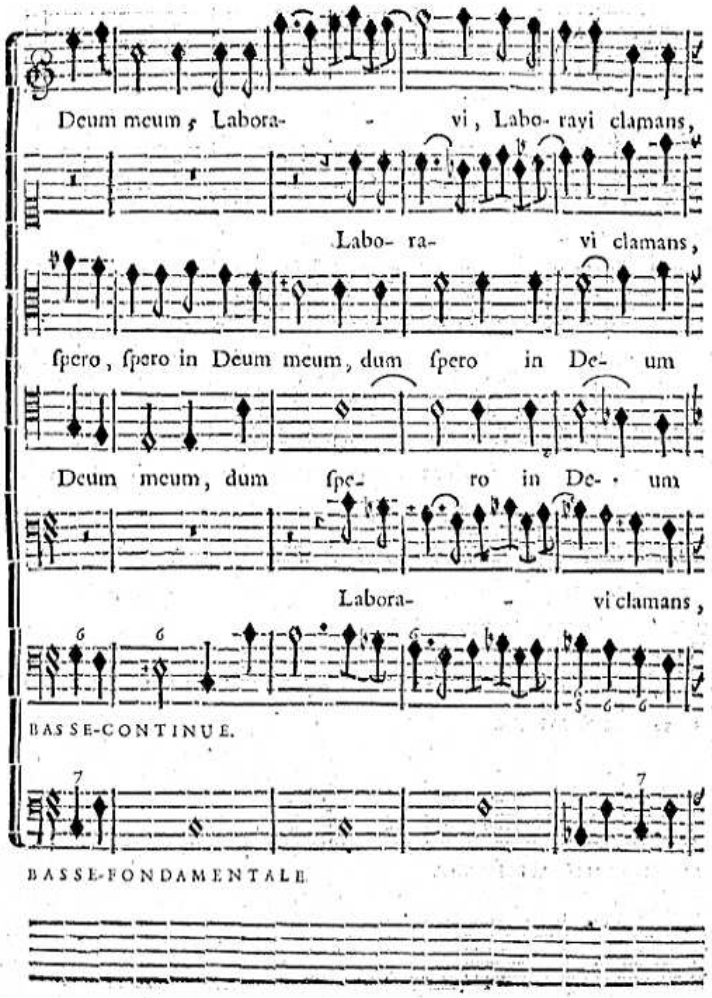

Defecerunt
cerunt oculi mei, Dum ſpero in Deum meum, dum
fauces, meæ, Labo- ra-
Rau- cæ factæ ſunt fauces me- æ, cla-
Rau- cæ factæ ſunt fauces me-
BASSE-CONTINUE.
BASSE-FONDAMENTALE.

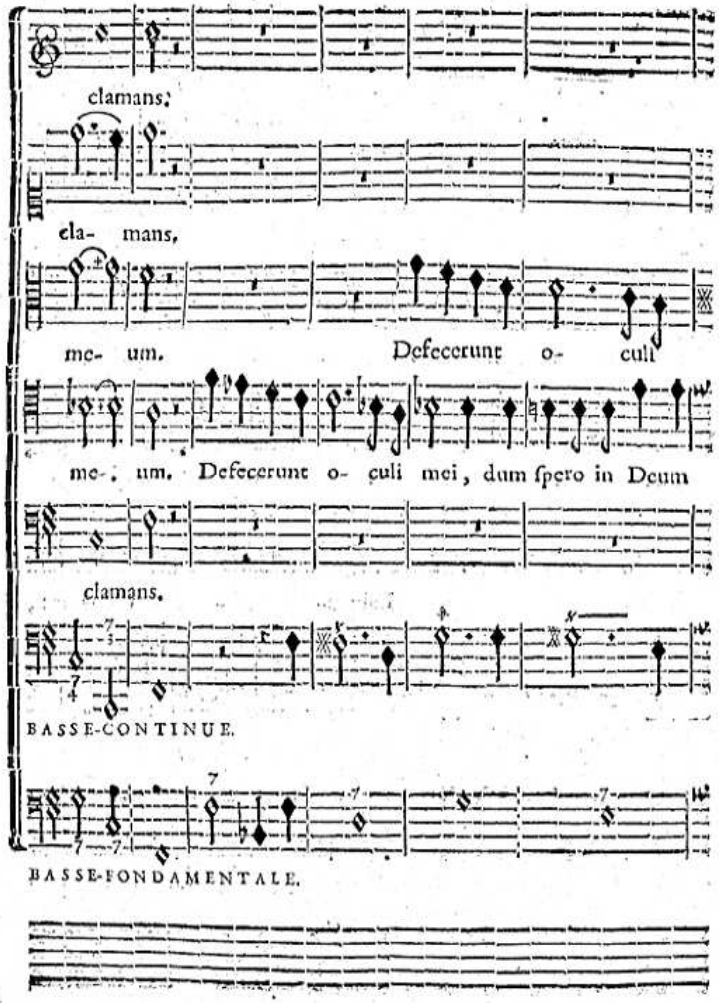

oculi mei, dum ſpe- ro, dum ſpero in De- um
ſpe- ro. Labora- vi cla-
vi cla- mans, cla- mans,
mans.
æ cla- mans. Defecerunt oculi mei, dum
BASSE-CONTINUE.
BASSE-FONDAMENTALE.

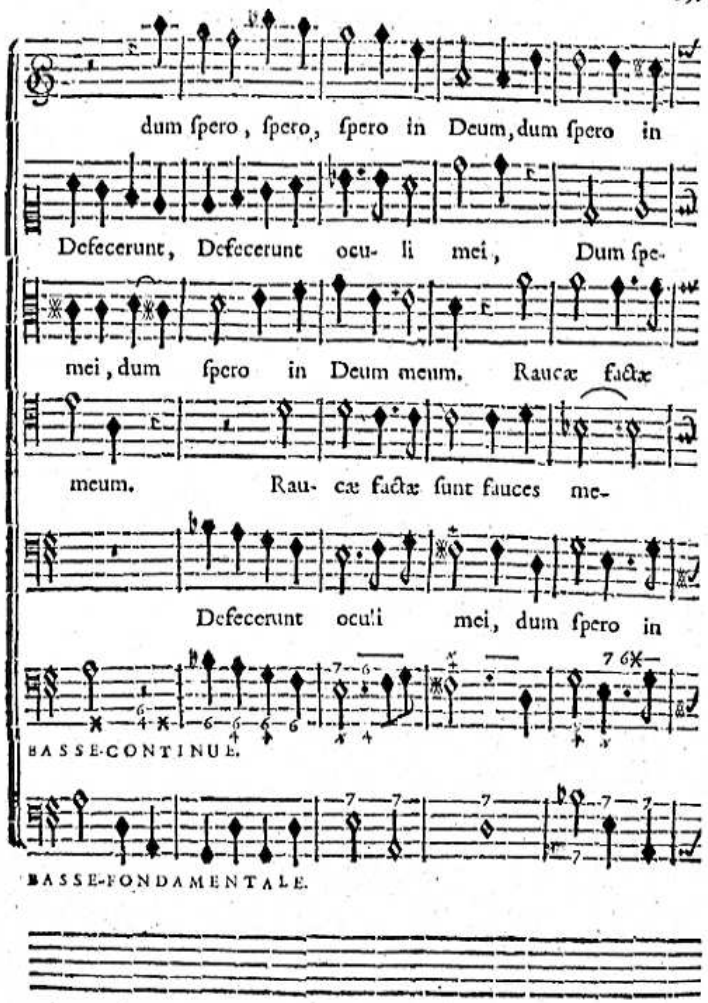

me- um. Rau- cæ factæ ſunt fauces
mans, clamans, clamans, cla-
cla- mans.
Defe- cerunt ocu- li mei, dum
ſpe- ro, dum ſpero, ſpero, ſpero in Deũ meum, dum
BASSE-CONTINUE.
BASSE-FONDAMENTALE.

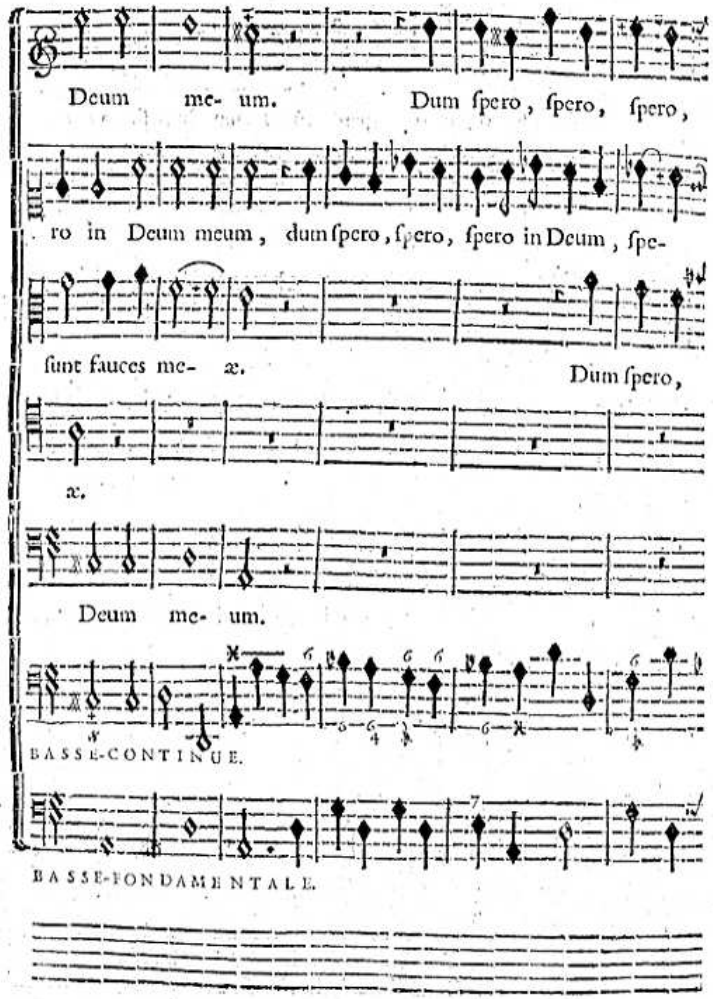

me- æ, factæ ſunt fau- ces meæ. Defe-
mans. Rau- cæ factæ ſunt fauces me.
Defecerunt o- culi mei, dum ſpe-
ſpero in Deum me- um, dum ſpero,
ſpero, dum ſpero, ſpero, ſpero in Deum meum, dum ſpero, dum
BASSE-CONTINUE.
BASSE-FONDAMENTALE.

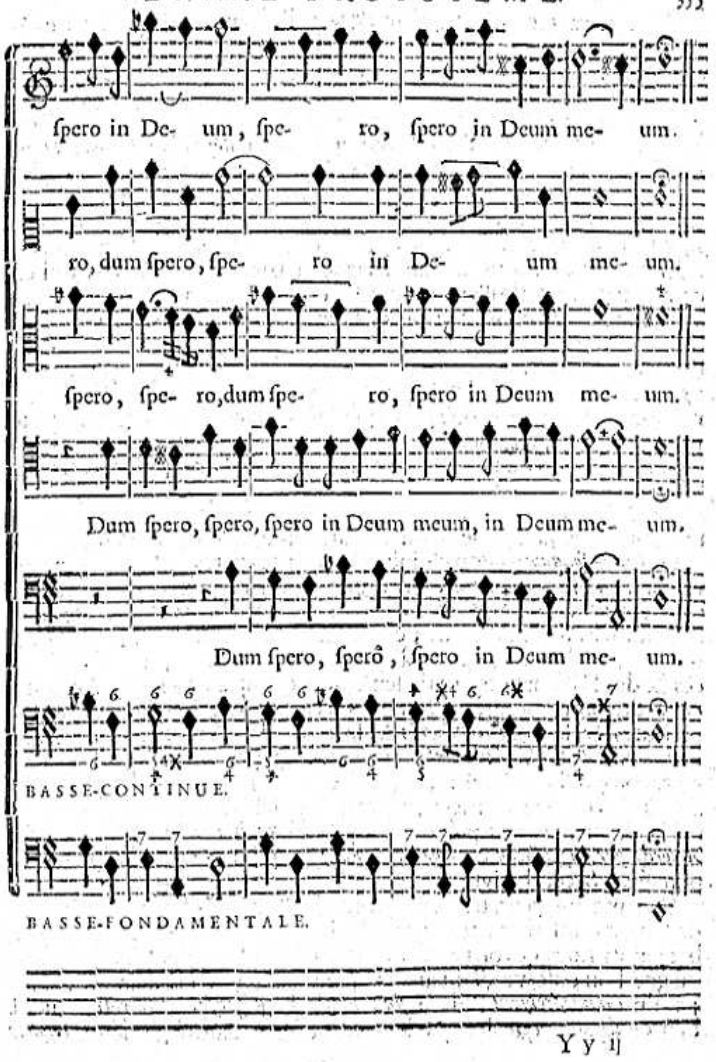

cerunt oculi me- i, dum ſpero, ſpero, ſpero in
æ, fau- ces, fauces meæ,
ro in De- um me- um, dum ſpero,
ſpero in De- um meum, dum ſpero, ſpero, ſpero in
ſpero, dum ſpero in Deum meum,
BASSE-CONTINUE.
BASSE FONDAMENTALE.


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-FONDAMENTALE


clamans,
cla- mans,
me- um. Defecerunt o- culi
me- um. Defecerunt o- culi mei, dum ſpero in Deum
clamans,
BASSE-CONTINUE.
BASSE-FONDAMENTALE.


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-FONDAMENTALE.


Deum me- um. Dum ſpero, ſpero, ſpero,
ro in Deum meum, dum ſpero, ſpero, ſpero in Deum, ſpe-
ſunt fauces me- æ. Dum ſpero,
æ.
Deum me- um.
BASSE-CONTINUE.
BASSE-FONDAMENTALE.


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, ſperô, ſpero in Deum me- um.
BASSE-CONTINUE.
BASSE-FONDAMENTALE.

Cet Exemple contient quatre *Fugues* differentes, & il n'y a guéres de Muſique où il s'en trouve davantage à la fois ; l'on ſe contente même ſouvent de n'y en inſerer qu'une ou deux, mais avec cela on peut les renverſer, ce qui ne contribuë pas peu à la perfection de l'Ouvrage.

La *Fugue* de *Rauce facte ſunt*, &c. qui, pour *Réponſe* à la *Dominante*, ſe termine preſque par tout ſur la *ſeconde Notte*, ſeroit encore plus parfaite, ſi elle ſe terminoit ſur la *Notte tonique*, comme cela ſe trouve à l'endroit où la *Baſſe* chante cette *Fugue*. Cependant cette *ſeconde Notte* 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 Notte*. De plus, la ſuite des Accords où même le bon goût, nous porte quelquefois à interrompre le veritable 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 entenduës.

Souvenez-vous de la liberté que l'on a de faire paſſer entre les *Temps* de la *Meſure*, pluſieurs *Nottes* 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 *Nottes*.

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 *Septiéme*, & que le tout y eſt tiré des Regles établies ſur ces deux Accords ; c'eſt pourquoi l'on ne doit point l'éxaminer 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 ſuperieures & la *Baſſe-continuë* ; & le fond des Accords ſe trouvant dans cette *Baſſe-fondamentale* qui contient preſque toutes les differentes 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 Septiéme, 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* differentes 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, pourvû que l'on obſerve d'ailleurs ce que nous en avons déja 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 toûjours 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* differentes qui commenceroient & finiroient en même temps, & où il ſe rencontreroit la même quantité & la même valeur de *Nottes*, deviendroient inſipides, en ne paroiſſant plus pour lors qu'un accompagnement les unes des autres ; il faut tâcher d'éviter ce deffaut, 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 toûjours chercher ; mais les Paroles en Vers également meſurez, demandent pour lors le ſoin de faire commencer ou finir l'une des *Fugues* plûtôt ou plus tard que l'autre, & d'inſerer 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 entenduës diſtinctement, ſans que l'une offuſque 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 premiere fois même que l'on entend une *Fugue*, il ne faut pas qu'elle ſerve de ſuite au Chant qui la précéde, bien que le contraire puiſſe ſe pratiquer avec ſuccès, pourvû que cette *Fugue* ait été entenduë au moins une fois dans chaque Partie.

L'on peut faire entendre toutes les *Entrées* de la premiere *Fugue*, ſans qu'il ſoit queſtion des autres ; puis on paſſe à la ſeconde, à la troiſiéme, &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 *Deſſein* fait oublier l'autre, cependant il faut que l'Auditeur les ait également preſens: C'eſt donc par la diverſité des *Deſſeins*, en leur donnant une progreſſion oppoſée, en les faiſant entrer dans des differens *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 immediatement 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 premiere Partie, qui reprend une *Fugue*, ſoit également obſervé dans celles qui pourſuivent la même *Fugue*, c'eſt-à-dire, que ſi la premiere Partie qui reprend la *Fugue* a compté; par exemple, une *Meſure* après celle qui la précéde, chacune des autres Parties doit compter le même nombre de *Meſures* après celle qui la précéde immediatement. Cette Regle n'eſt cependant pas ſi generale, qu'on ne puiſſe y contrevenir quelquefois, ſur tout quand la *Fugue* a été entenduë 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 troiſiéme Partie qui reprend la même *Fugue*; de ſorte que ſi la ſeconde Partie a compté deux *Meſures*, la troiſiéme peut n'en compter qu'une, ou en compter trois après cette ſeconde Partie, ainſi des autres qui repetent cette *Fugue* à l'Uniſſon ou à l'Octave de la troiſiéme après celle qui les précéde immediatement; car il eſt bon de ſçavoir, que comme la *Dominante* doit *répondre* à la *Notte tonique*, pareillement la *ſeconde Notte* à la *ſixiéme*, &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 genie d'un Auteur, de le reſtreindre dans les premieres limites; & tel qui ne voudra pas en convenir, trouvera mille *Deſſeins* ſous ſes pas, dont peut-être aucun ne pourra s'aſſujettir 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 toûjours faire ſouhaiter à l'Auditeur, autant que cela ſe peut, ce que nous lui preparons; de ſorte que ce ſilence ne doit avoir lieu que dans des *Cadences rompuës* ou *irregulieres*; & 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.

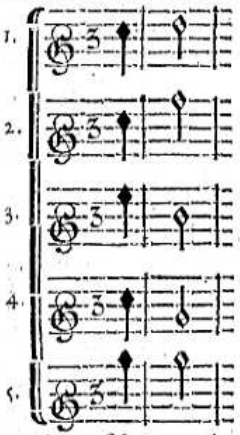
La *Fugue* eſt un ornement dans la Muſique, qui n'a pour principe que le bon goût; de ſorte que les Regles les plus generales que nous venons d'en donner, ne ſuffiſent pas encore pour y réüſſir parfaitement. Les differens ſentimens & les differens évenemens que l'on peut exprimer en Muſique, ſément à tout moment des nouveautez que l'on ne peut reduire en regles. La parfaite connoiſ-

* Voyez ſur ce ſujet les *Fugues* de *Rauca falla ſunt*, & de *Defecerunt tuli mei*, dans l'Exemple précédent.

ſance de l'Harmonie nous découvre à la verité toutes les routes que nous pouvons tenir en ce cas; mais le choix de ces routes dépend de nôtre goût, & ce goût a beſoin d'une certaine experience, qui ne s'acquiert qu'à force de voir & d'entendre les Ouvrages des plus habiles Auteurs dans ce genre.

Il y a une autre eſpece de *Fugue* qu'on nomme *perpetuelle*, ou *Canon*, leſquelles conſiſtent en un *Air* entier, dont le Chant doit être repeté très-regulierement par toutes les Parties.

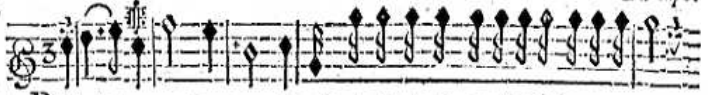
Les plus communes ſe prennent à l'Uniſſon ou à l'Octave, ſelon la portée des Voix ou des Inſtrumens, n'y ayant pour cet effet qu'à compoſer un Chant à ſon gré, auquel on joint autant de Parties que l'on veut; puis de toutes ces Parties l'on n'en compoſe qu'un ſeul *Air*, faiſant en ſorte que le Chant de l'une puiſſe former une ſuite agréable avec celui de l'autre; après quoi l'on fait commencer cet *Air* par l'une des Parties, qui eſt ſuivie immediatement d'une autre, lorſqu'elle a fini juſtement le premier Chant compoſé; ainſi chaque Partie ſe ſuit conſecutivement; & lorſque la premiere eſt à la fin, elle recommence, étant toûjours ſuivie des autres, comme auparavant, pourvû que chaque Partie ait commencé à propos. *Voyez l'Exemple ci à côté.*



Suppoſé que l'on ait imaginé l'un des Chants contenus dans chacune de ces cinq Parties, on y ajoûte facilement les autres; puis on en forme une ſuite d'*Air* la plus coulante que le bon goût puiſſe dicter, en quoi conſiſte toute la difficulté de ce Canon, dont voici l'*Air*.

CANON.

Da capo.



REveil-lez-vo', Dormeur ſans fin, Relindindin, Relîdîdin, Relîdîdin, Re-

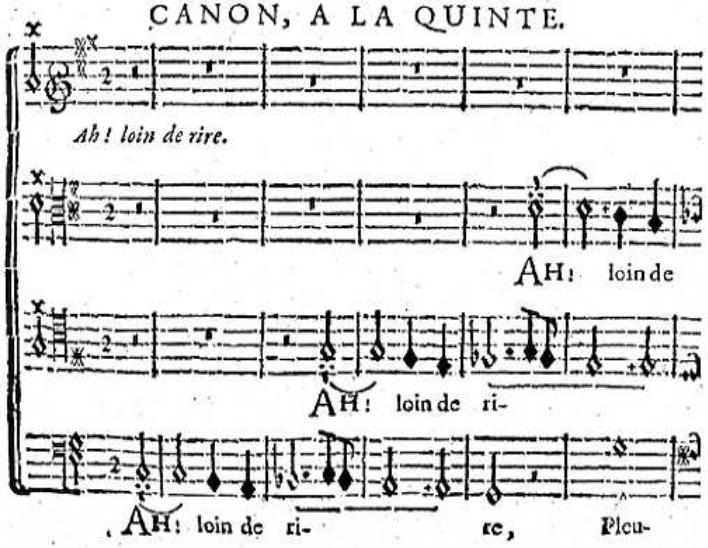
L'on remarque aiſément le Chant de chacune de ces cinq Parties dans ce Canon, où nous avons ajoûté quelques petites Nottes pour le goût du Chant, chacune de ces Parties devant commencer

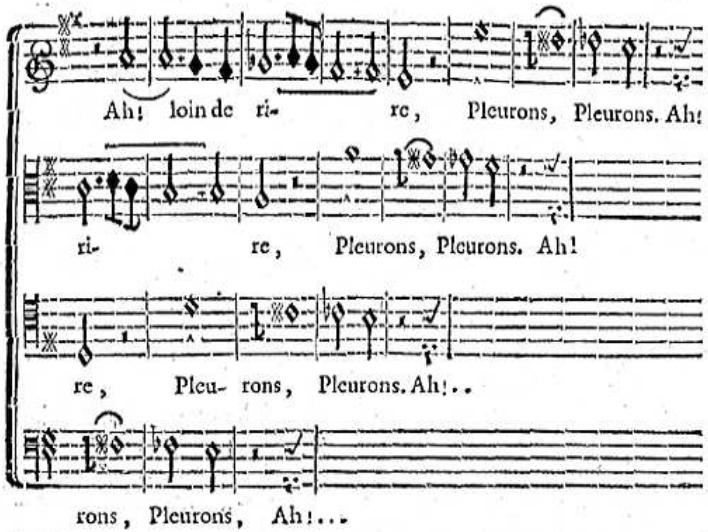
l'*Air* conſécutivement l'une après l'autre, quand celle qui a précédé en eſt à la Notte, ou au Temps marqué ainſi.

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 perpetuelle* 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 ajoûte des *Diezes* ou des *B-mols* ſelon le cas, aux *Nottes* dont les degrez naturels empêcheroient aux Parties, qui repetent 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.



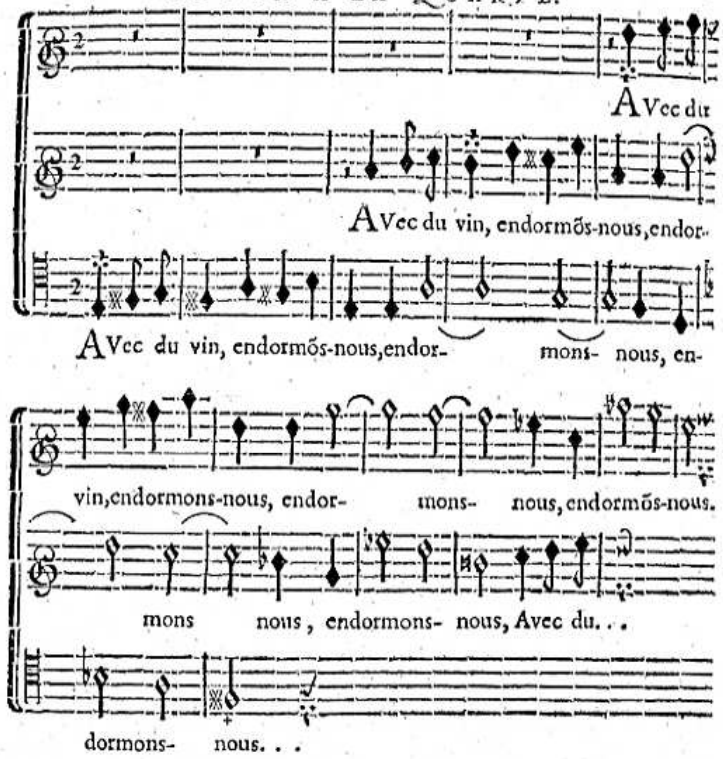


Lorſque la Voix ne peut former l'Octave à l'endroit marqué d'un A, il n'y a qu'à prendre l'Uniſſon de la Notte précédente.

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 renvoye 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 plûtôt que le Ton a changé, comme cela eſt effectivement, mais que la Modulation du Chant qui ſe trouve au renvoye, eſt toûjours la même; ainſi l'on peut continuer autant que l'on veut.

CANON A LA QUARTE.



L'on ne peut guéres 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 Onziéme.

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 Troiſiéme Livre.

LIVRE QUATRIÉME.

Principes d'Accompagnement.

CHAPITRE PREMIER.

Comment on diſtingue les Intervales par la diſpoſition du Clavier.

CE premier Chapitre du Livre précédent, eſt abſolument neceſſaire pour l'intelligence de ce qui ſuit, juſqu'à l'endroit où il eſt parlé des Clefs & de l'étenduë 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 difference, 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 toûjours 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 repreſente un Son different, l'on remarquera que la plus ou moins grande diſtance qu'il y a d'une Touche à l'autre, nous donne des Intervales 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'execution, 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.

EXEMPLE.

De l'*Ut* à son *Dieze*.	D'*Ut* à *Ré*.	D'*Ut* à *Mi* ♮ . . . un Ton & demi.
Du *Dieze* d'*Ut* au *Ré*.	De *Ré* à *Mi*.	D'*Ut* à *Mi*. . . . deux Tons.
Du *Ré* au *Mi B-mol*.	De *Mi* à *Fa Dieze*.	D'*Ut* à *Fa*. . . . deux Tons & demi.
Du *Mi B-mol* au *Mi*.	De *Fa* à *Sol*.	D'*Ut* à *Fa* ♯ . . . trois Tons.
Du *Mi* au *Fa*.	De *Sol* à *La*.	D'*Ut* à *Sol*. . . . trois Tons & demi.
Du *Fa* à son *Dieze*.	De *La* à *Si*.	D'*Ut* à *La* ♮ . . . quatre Tons.
Du *Dieze* de *Fa* au *Sol*.	De *Si B-mol* à *Ut*.	D'*Ut* à *La*. . . . quatre Tons & demi.
Du *Sol* à son *Dieze*.	D'*Ut* ♯ à *Ré* ♯	D'*Ut* à *Si* ♭ . . . cinq Tons.
Du *Dieze* de *Sol* au *La*.	De *Mi B-mol* à *Fa*.	D'*Ut* à *Si*. . . . cinq Tons & demi.
Du *La* au *Si B-mol*.	De *Fa* ♯ à *Sol* ♯	D'*Ut* à son *Octave*, six Tons.
Du *Si B-mol* au *Si*.	De *Sol* ♯ à *La* ♯	
Du *Si* à l'*Ut*.	De *Si* à *Ut* ♯	

SEMI-TON — TON

Ces Tons & ſemi-Tons ſont de differentes eſpeces, mais cela doit être indifferent à ceux qui ne s'attachent qu'à la pratique.

En prenant pour premier degré la Notte *Ré*, ou celle qu'il vous plaira, de même que nous avons pris la Notte *Ut*, vous connoîtrez combien il y aura de Tons ou de ſemi-Tons de cette premiere Notte à celle que vous voudrez lui comparer, en comptant par ſemi-Tons d'une Notte ou d'une Touche à celle qui en eſt la plus voiſine.

Commme 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 Intervales ne leur ſeront pas difficiles à diſtinguer ſur le Clavier, en faiſant la même operation ſur les Touches, que nous la faiſons ſur la Gamme par le moyen des nombres. *Voyez Livre Troiſiéme, Chapitre Premier.*

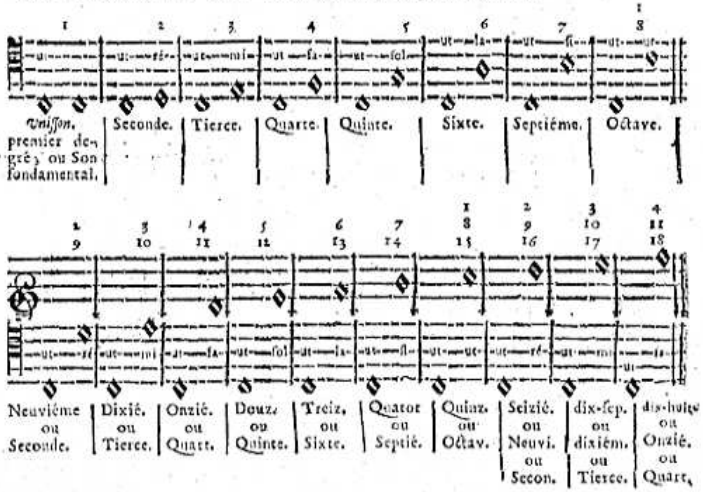
Les ſept Nottes *Ut*, *Ré*, *Mi*, *Fa*, *Sol*, *La*, *Si*, étant d'un uſage incomparablement plus frequent que les autres, ſont conſiderées dans la Muſique comme les ſeules qui entrent dans la Compoſition; c'eſt pourquoi nous établirons toûjours nos Regles ſur ces ſept Nottes, qui doivent ſe prendre 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 neceſſaires 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 repreſente le nombre 1. l'on trouvera que la Touche qui ſuit la premiere immediatement en montant, & qui eſt par conſequent la ſeconde Touche, formera avec cette premiere un Intervale de *Seconde* ; ainſi la troiſiéme Touche en fera la *Tierce*, la quatriéme 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 Intervales, qui ſe prennent toûjours au-deſſus de la Notte qui ſert de premier degré ou de fondement, & jamais au-deſſous.

EXEMPLE.

Chiffres.	*Noms des Intervals.*	
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 Septiéme.	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.



L'on peut remarquer que tous les Intervales harmoniques ſont contenus dans l'étenduë de l'Octave, & que ceux qui excedent cette étenduë n'en ſont que la replique, comme cela ſe prouve par le nom des Nottes, qui eſt le même dans la Dix-ſeptiéme & dans la Dixiéme 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 toûjours 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 Intervales devienne familiere, quelque Touche que l'on prenne pour premier degré.

CHAPITRE SECOND.

De la difference des Intervales majeurs, aux mineurs; & de ceux qui ſont juſtes, aux ſuperflus & diminuez.

LA Tierce & la Sixte ſe diſtinguent en *majeur* & en *mineur*.

La Quinte & la Septiéme ſe diſtinguent en *juſte*, *ſuperflu* & *Diminué*.

La Quinte & la Septiéme 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 Septiéme & la Neuviéme 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 Intervales, 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 Intervales *ſuperflus* ou *diminuez*, ſervent à nous les faire connoître; & quand on ſçait 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 Intervales ſont *majeures*, ou *mineures*, *juſtes*, *ſuperflus*, ou *diminuez*.

et { les tierces majeures des mineures / les sixtes majeures des mineures.

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♯. . . . La Seconde ſuperfluë d'un Ton & demi. . . de *Si* ♮ à *Ut* ♯, de *Ati* ♮ à *Fa* ♯, &c.

3♭. . . . La Tierce mineure d'un Ton & demi. . . d'*Ut* à *Mi* ♭, de *Ré* à *Fa*, de *Mi* à *Sol*, &c.

Comme

3. . . . La Tierce majeure de deux Tons. . . d'*Ut* à *Mi*, de *Sol* à *Si*, de *Ré* à *Fa* ♯, &c.

4. . . . La Quarte de deux Tons & demi. . . d'*Ut* à *Fa*, de *Ré* à *Sol*, de *Fa* à *Si* ♭, &c.

Comme

4♯. . . . La Quarte ſuperflue, dite *Tri-Ton*, de trois Tons. . de *Fa* à *Si*, d'*Ut* à *Fa* ♯, &c.

5♭. . . . La Quinte diminuée, dite *fauſſe-Quinte*, de trois Tons. de *Si* à *Fa*, de *Mi* à *Si* ♭, &c.

5. . . . La Quinte de trois Tons & demi. . d'*Ut* à *Sol*, de *Si* à *Fa* ♯, &c.

5♯. . . . La Quinte ſuperfluë de quatre Tons. . . d'*Ut* à *Sol* ♯, de *Ré* à *La* ♯, &c.

6♭. . . . La Sixte mineure de quatre Tons. . . . d'*Ut* à *La* ♭, de *Ré*, à *Si* ♭, &c.

Comme

6♯. . . La Sixte majeure de quatre Tons & demi. . . de *Ré* à *Si*, de Mi à *Ut* ♯, &c.

7♭. . . La Septiéme diminuée de quatre Tons & demi. . d'*Ut* à *Si* ♭, de *Sol* ♯ à *Fa*, &c.

7. . . . La Septiéme de cinq Tons. . . . d'*Ut* à *Si* ♮, de *Ré* à *Ut*, &c.

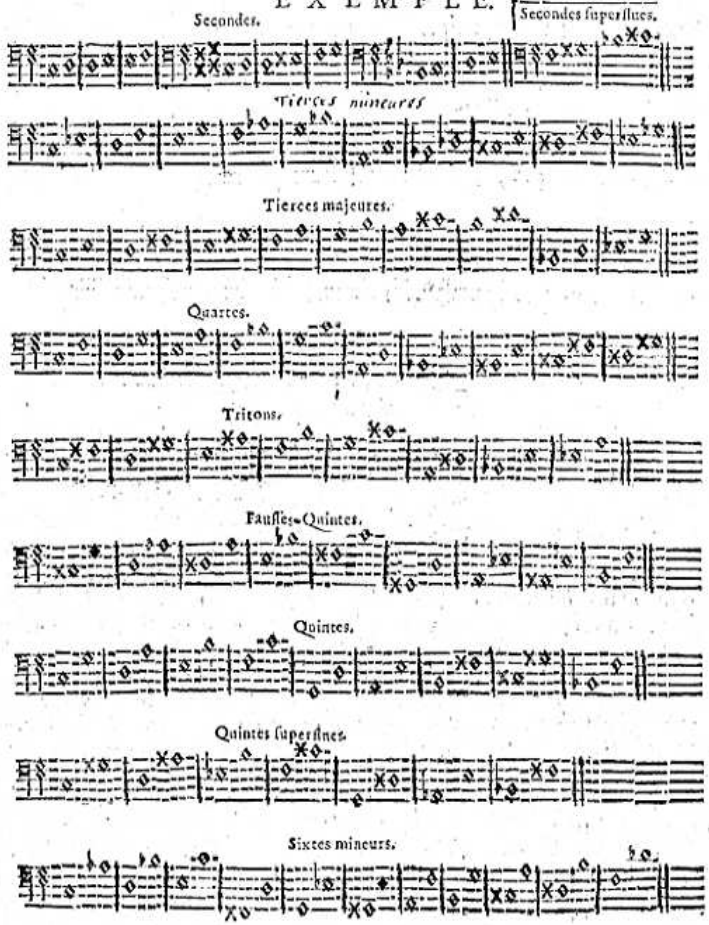
Comme

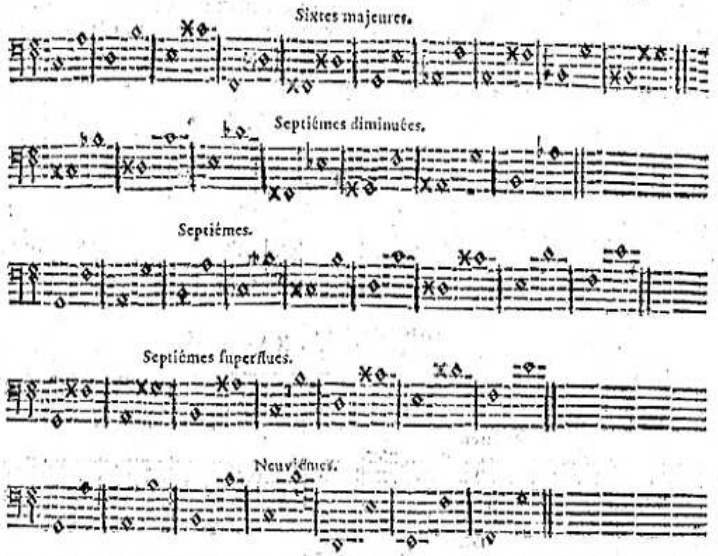
7♯. . . La Septiéme ſuperfluë de cinq Tons & demi. . . d'*Ut* à *Si*, de *Ré* à *Ut* ♯, &c.

9. . . . La Neuviéme ſe prend ſur les mêmes Touches que la Seconde, excepté qu'elle doit ſe trouver naturellement une Octave plus haut.

Les Intervales, qui, quoique differens, ſont 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 ♯ ou à un ♭.

EXEMPLE.





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 Intervales de chaque Notte, ou Touche, & toutes leurs diverſes eſpeces, en ſe rendant cette connoiſſance ſi familiere, que quelque Notte 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 Septiéme, &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 immediatement au-deſſus de la Quinte; les Septiémes au-deſſous de l'Octave; les Secondes & les Neuviémes au-deſſus de la Notte 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 Septiéme, ne forment pas toûjours ces Intervales 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 ✕ ou ſon ♭; 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 ✕ 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 Intervales.

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*.

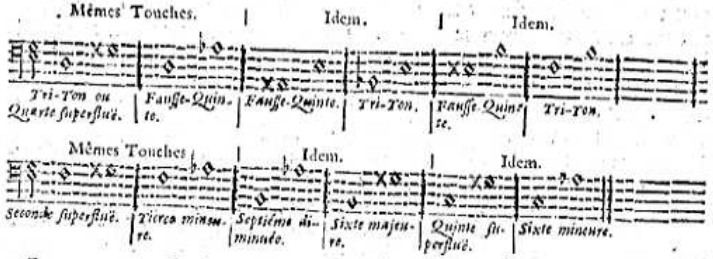
Il y a encore trois Diſſonances que l'on peut appeller immuables, qui ſont la *Septiéme*, la *Seconde* & la *Neuviéme*, la Septiéme ſe trouvant naturellement un Ton au-deſſous de l'Octave, & la Seconde un Ton au-deſſus; ce qui ne ſouffre d'exception que dans de certaines occaſions, dont il n'eſt pas encore temps de parler.

4°. Le nom de la Notte qui doit former un certain Intervale ne change jamais; Par exemple, ſi la *Tierce majeure* de *Fa* eſt *La*, ſa *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 conſequence, que chaque Notte 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 toûjours le nom des Nottes qui ſe trouvent naturellement ſelon l'ordre des nombres qui compoſent l'Intervale que l'on veut toucher; De-là vient qu'une *Seconde ſuperflue* & une *Tierce mineure* ſe forment des mêmes Touches, ainſi de la 7♯ avec la 6♯; de la 5✕ avec la 6♯; de la *fauſſe-Quinte* avec le *Tri-Ton*, &c. Par conſequent, ſi le *Tri-Ton* de *Ré* eſt le ✕ de *Sol*, la *fauſſe-Quinte* de ce même *Ré* ſera le ♭ de *La*, quoique le ♯ de *Sol* & le ♮ 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

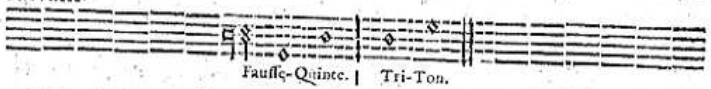
avoir un Intervale de Quarte, comme du *Ré* au *Sol*; & que tout ce qui eſt Quinte, doit avoir un Intervale de Quinte, comme du *Ré* au *La*, ainſi du reſte.

EXEMPLE.



Pour trouver facilement un *Intervale diminué*, il faut choiſir pour premier degré une Touche qui ſoit plûtôt *Dieze* que *B-mol*, & faire le contraire pour trouver un *Intervale ſuperflu*.

La *fauſſe-Quinte* & le *Tri-Ton* diviſent l'Octave en deux parties égales, (ſelon la pratique) comme on peut le voir par l'Exemple ſuivant.

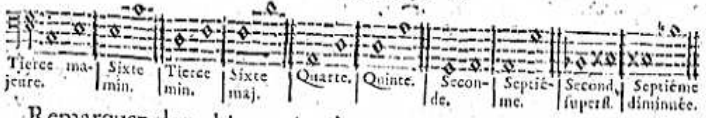


Cela doit vous ſervir à trouver l'un de ces Intervales, quand vous avez trouvé l'autre, n'y ayant qu'à prendre indifferemment pour premier degré l'une des Touches qui formeront l'un de ces deux Intervales.

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 *Septiéme*.
Et entre la *Seconde ſuperflue* & la *Septiéme diminuée*.

EXEMPLE.



Remarquez donc bien qu'après avoir trouvé un Intervale quelconque, 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 TROISIE'ME.

De la Poſition de la Main, & de l'Arrangement des Doigts.

CE que nous avons appellé 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 Intervales que l'on compare à cette Baſſe, ſe touchent de la main droite. Comme on touche ordinairement trois ou quatre de ces Intervales enſemble, nous n'en parlerons plus que ſous le nom d'*Accord*; ainſi ce que nous appellerons *Accord* dans la ſuite, devra être toûjours touché de la main droite.

1°. L'on ne touche de la main gauche qu'une Notte 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 Nottes differentes 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 Nottes enſemble de la main droite; il faut remarquer que le ſecond doigt touche toûjours la Notte d'en-bas, & le petit doigt celle d'en-haut, le troiſiéme & le quatriéme doigt ſervant alternativement pour la Notte du milieu, en quoi il faut obſerver abſolument la Poſition que nous avons marqué avec les chiffres mis à côté des Nottes, le pouce y étant repreſenté par le chiffre 1. le doigt qui le joint par le chiffre 2. & ainſi de ſuite juſqu'au petit doigt, qui eſt repreſenté 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 toûjours avec la Baſſe, & que les autres ſe ſuivent, de façon qu'il ſemble que le

tout ſoit enſemble ; quoique cela doive former une eſpece 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, excépté 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 immediatement, comme il a été deja 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 intervale 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 toûjours la même ; & outre que l'Accompagnement eſt bien plus gracieux de cette maniere, c'eſt que la perfection s'acquiert encore plus vîte ; 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 QUATRIE'ME.

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 Intervales, doivent ſervir encore à nous faire ſouvenir de la Compoſition de chaque Accord ; car dans l'Accompagnement un ſeul chiffre dénotte preſque toûjours un Accord compoſé de trois, de quatre, ou de cinq Sons.

Ainſi, vous devez avoir très-preſens à l'eſprit les Intervales qui doivent accompagner chaque chiffres, afin que vous puiſſiez concevoir la conſtruction d'un Accord auſſi-tôt que le chiffre qui le dénotte ſe preſente à l'œil ; Par exemple, ſi l'on vous demandoit, de quoi s'accompagne la Septiéme ? il faudroit répondre ſur le champ, de la Tierce & de la Quinte, ainſi de tous les autres, dont nous allons donner le détail.

Dénombrement des Accords les plus neceſſaires.

	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.
$\frac{6}{4}$.	Autre Accord de Sixte, qu'on nomme *Sixte-quarte*, & qui s'accompagne de. . .	8.
6.	Autre Accord de Sixte, qu'on nomme *petite Sixte*, & qui s'accompagne de. . . .	3. 4.
$\frac{6}{5}$.	Autre Accord de Sixte, qu'on nomme *grande Sixte*, & qui s'accompagne de.	3.
7.	L'Accord de la Septiéme 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 $\frac{4}{2}$. . .	L'Accord du Tri-Ton s'accomp. de. . . .	2. 6.
♮, ou $\frac{5}{3}$. . .	L'Accord de la fauſſe-Quinte s'accomp. de . . .	3. 6.

Les chiffres marquent les principaux Intervales de l'Accord, & ceux qui doivent les accompagner ne ſe marquent preſque jamais, de ſorte qu'il faut donc s'en reſſouvenir.

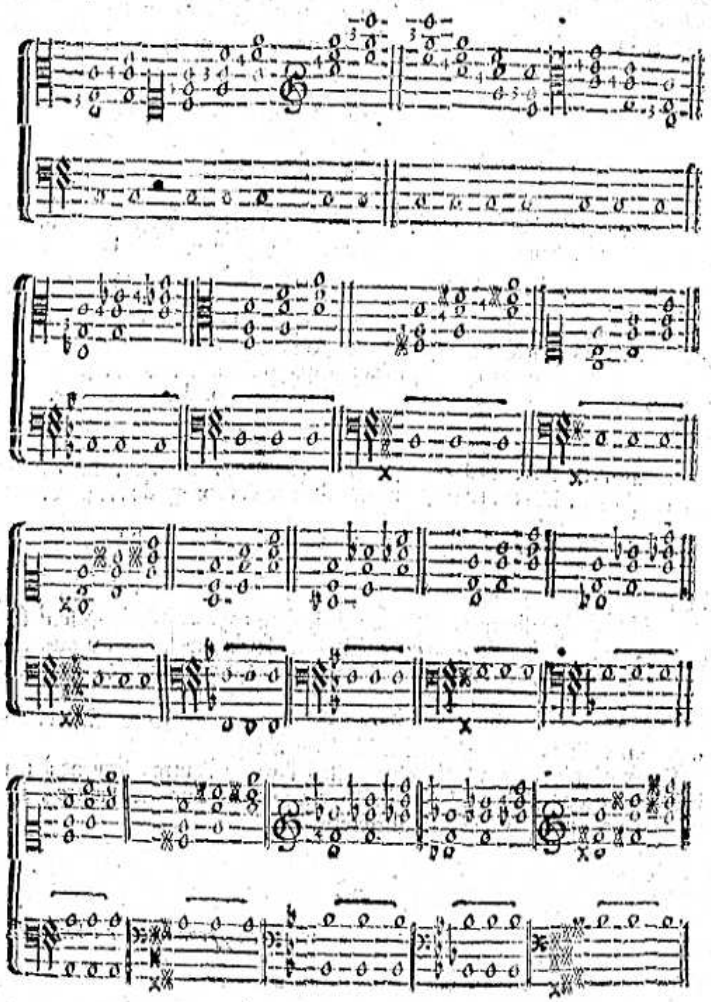
Le ♯ ſeul ſignifie que la Tierce doit être *majeure*, & le ♭ ſeul ſignifie qu'elle doit être *mineure* ; s'ils ſont ſeuls au-deſſus ou au-deſſous d'une Notte, ils ſervent à marquer *l'Accord parfait*, dont la Tierce doit être telle que ces ſignes la repreſentent.

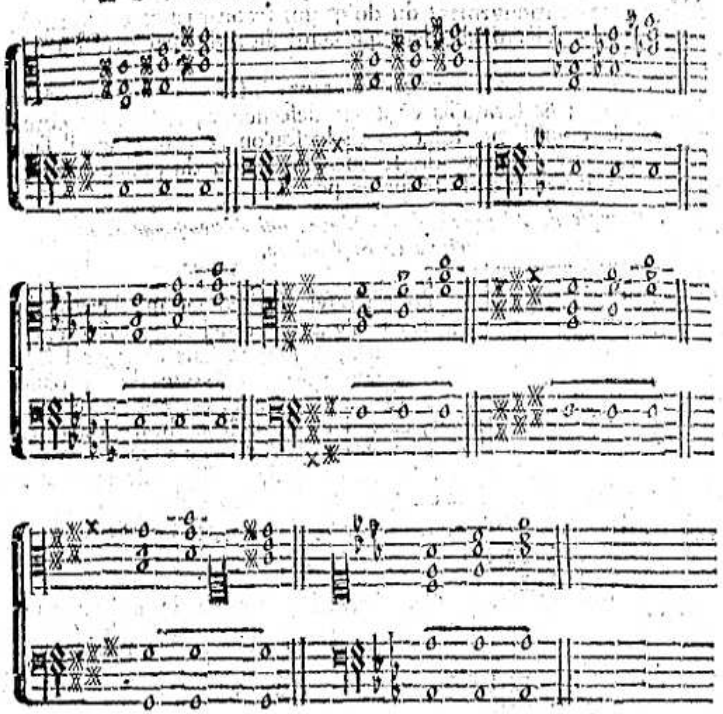
Si le ♯ eſt joint à quelques chiffres, il en augmente l'Intervale d'un ſemi-Ton, & le ♭ le diminuë de même.

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.





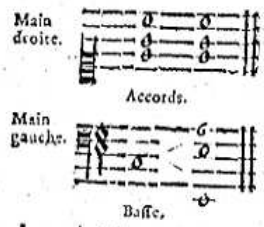
Comme le ſecond doigt & le cinquiéme occupent toûjours les extremitez de chaque Accord, nous nous ſommes contentez de marquer ſeulement les doigts du milieu, ce que nous obſerverons par tout, excepté aux endroits où le pouce doit prendre la place du ſecond doigt. Au reſte, l'arrangement des trois premiers Accords doit ſervir pour tous les autres; & l'on doit ſe reſouvenir 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 harpegé 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.

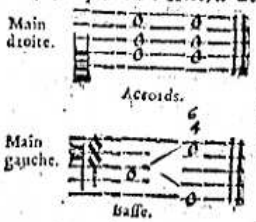
Lorſque les Accords vont en montant, il faut les commencer du ſecond doigt ; & lorſqu'ils vont en deſcendant, il faut les commencer du cinquiéme doigt ; mais lorſqu'on accompagne, il faut les commencer toûjours du ſecond doigt, ou du pouce, au cas que l'on ſoit obligé de ſe ſervir du pouce.

*Exemple de l'*Accord de la Sixte, *qui s'accompagne de la Tierce & de l'Octave.*



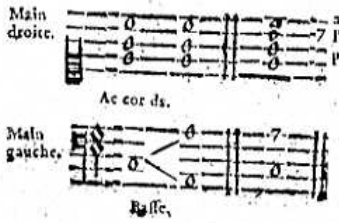
Pour trouver facilement un Accord de Sixte, il n'y a qu'à toucher le *Parfait* d'une Notte quelconque ; & ſans changer l'Accord, l'on porte la Notte de la Baſſe une Tierce plus haut, ou une Sixte plus bas, ce qui eſt la même choſe ; de ſorte que cet *Accord parfait* de la premiere Notte, forme celui de la Sixte de la Notte changée à la Baſſe, comme cela paroît dans l'Exemple.

Exemple de l'Accord de Sixte-quarte, *qui s'accompagne de l'Octave.*



Cet Accord ſe trouve de même que l'autre, en portant la Notte de la Baſſe une Quinte plus haut, ou une Quarte plus bas.

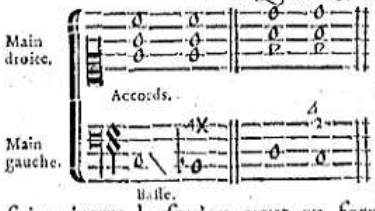
*Exemple de l'*Accord de la Septiéme, *qui s'accompagne de la Tierce & de la Quinte.*



Cet Accord ſe trouve encore de même que les précédens, en portant la Notte de la Baſſe une Tierce au-deſſous, ou une Sixte au-deſſus ; ou bien il n'y a qu'à ajoûter la Septiéme à un *Accord parfait*, ſans rien changer d'ailleurs ; parce que la Septiéme s'accompagne de

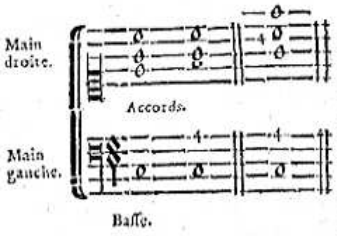
de même que *l'Accord parfait*, à la reſerve de l'Octave, dont on n'y fait point mention, étant libre de la joindre à un Accord de Septiéme, & de l'en retrancher, quand on le juge à propos ; & quand on y ajoûte l'Octave, il faut ſe ſervir pour lors de quatre doigts ſans le pouce.

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 Notte de la Baſſe un Ton plus bas, où il faut obſerver que la Tierce de *l'Accord parfait* ſoit toûjours *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 Notte, & l'on porte la Tierce de cette Notte ſur ſa Quarte ; ſouvenez-vous que lorſque l'Octave ſe trouve au milieu, il faut toûjours la toucher du quatriéme 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 CINQUIE'ME.

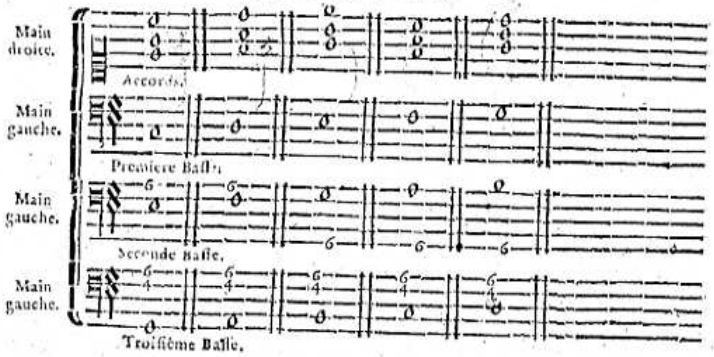
Remarques utiles ſur tous les Accords.

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 *Septiéme*.

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 Notte de la Baſſe, ſa Tierce & ſa 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 ajoûter de la main droite l'Octave de la Notte 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 Nottes, où l'on trouvera les trois Accords conſonans en queſtion.

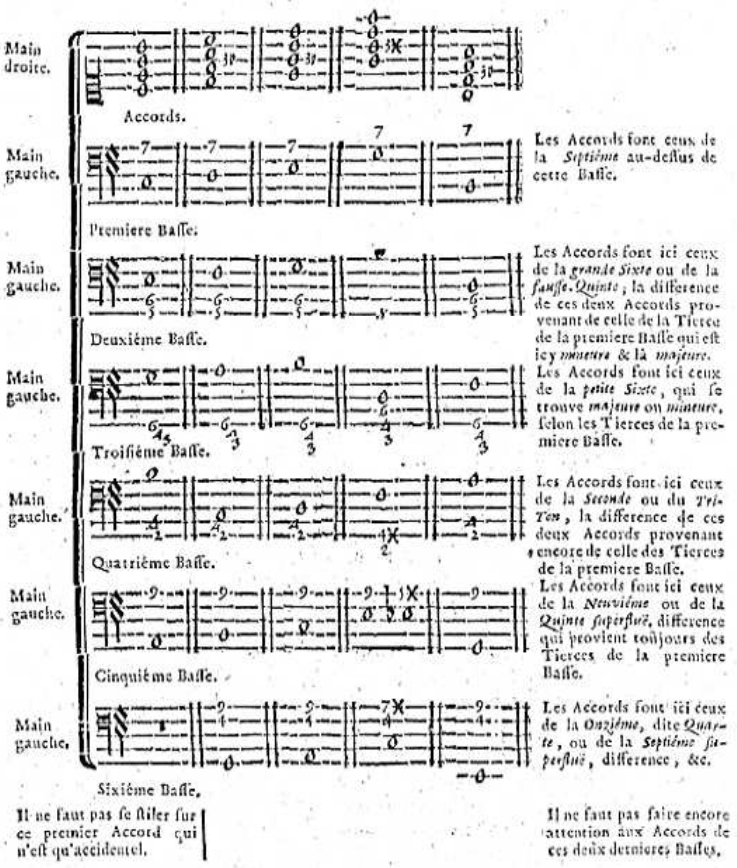
EXEMPLE.



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 troiſiéme Baſſe, ſe trouvant dans ces trois Baſſes les trois mêmes Nottes qui compoſent l'Accord.

L'Accord diſſonant de la Septiéme contient quatre Sons differens ; de ſorte que ſi l'on prend alternativement pour Baſſe l'un des quatre Sons qui le compoſent, l'on trouvera tous les Accords diſſonans qui peuvent avoir lieu dans l'Harmonie, avec quelques exceptions, dont il n'eſt pas temps de parler.

EXEMPLE.



L'on peut prendre l'*Accord parfait*, ou celui de la *Septiéme* de telle Notte que l'on voudra, en ajoûtant l'Octave de la Baſſe à cet Accord de Septiéme, & toucher enſuite à la Baſſe l'une des Nottes 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 Notte, que celle qui fait la Tierce de cette même Notte 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 meme *Accord parfait*. Pareillement ſi l'on touche l'*Accord de la Septiéme* d'une certaine Notte, l'on trouvera qu'il formera celui de la *grande Sixte* ou de la *fauſſe-Quinte* ſur la Notte qui fait la Tierce de cette premiere Notte ; celui de la *petite Sixte* ſur la Notte qui en fait la Quinte, & celui de la *Seconde* ou du *Tri-Ton* ſur la Notte qui en fait la Septiéme ; & 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 Septiéme dont il dérive, il n'y auroit qu'à ajoûter toûjours 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 Notte que touche le doigt d'en-bas, qui étant miſe à la Baſſe, porteroit l'Accord de la Septiéme que l'on tient de la main droite ; ſinon, il ſe trouveroit toujoûrs deux doigts qui ſe joindroient, & ce ſeroit pour lors la Notte que touche le plus haut de ces deux doigts, qu'il faudroit mettre à la Baſſe pour trouver cet Accord de ſeptiéme. Voyez encore le Chap. XI. du Troiſiéme 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 Notte 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 Notte de la Baſſe, une Tierce, une Quinte ou une Septiéme plus haut ; ſouvenez-vous ici qu'une Septiéme plus haut, ou une Seconde plus bas, c'eſt la même choſe, de meme 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 SIXIE'ME.

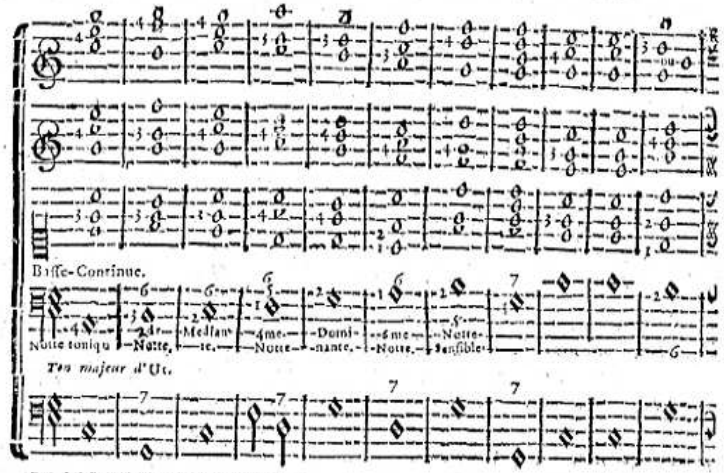
Des Tons & des Modes.

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 Troiſiéme 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 *Septiéme*, nous avons mis au-deſſous des deux premieres 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 *Septiéme* chiffrez ſur cette Baſſe-fondamentale. Pour en donner une intelligence encore plus diſtincte, nous avons écrit le nom de chaque Notte, afin que l'on y remarquât que celle qui porte un tel Accord eſt une Tierce, une Quinte ou une Septiéme au-deſſus de celle qui doit porter *l'Accord parfait* ou celui de la *Septiéme*, & que ces Nottes qui portent de pareils Accords tiennent ordinairement le même rang dans chaque *Ton*.

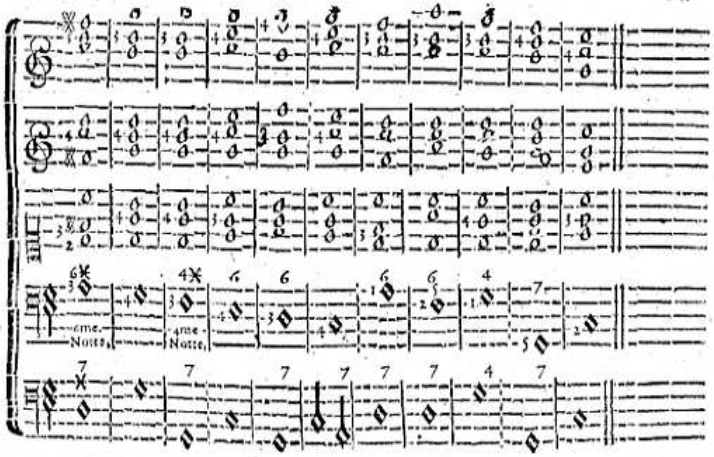
Il ne faut ſe ſervir de la Baſſe-fondamentale que pour la preuve dont nous venons de parler, car elle eſt inutile à la pratique, & même les Accords ne ſont pas arrangez ſelon les Regles par rapport à cette Baſſe, ils le ſont ſeulement par rapport à la Baſſe-continuë, que l'on doit toucher de la main gauche.

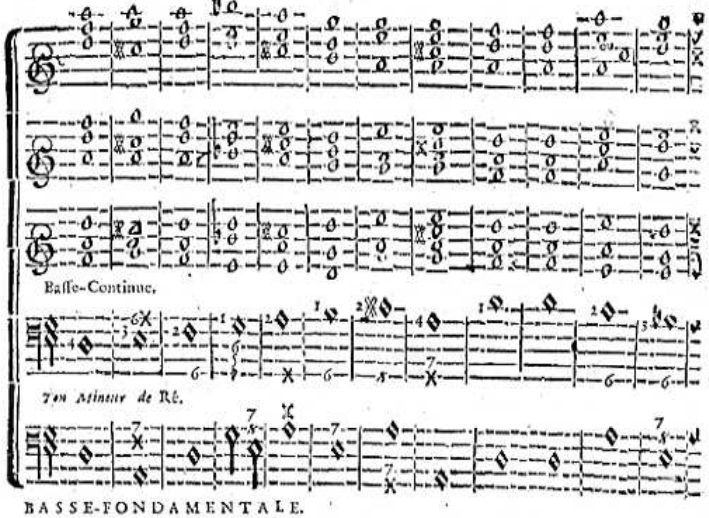
Si l'on trouvoit un peu d'obſcurité dans les obſervations que nous venons de faire, l'on peut ne s'attacher uniquement qu'à la pratique des Accords, en attendant que la ſuite nous aide à comprendre ce qui peut nous arrêter à preſent.

Exemple des Tons *&* *des* Modes, *avec tous les Accords qui doivent se faire sur chaque Notte d'un* Ton *dans une Progreſſion diatonique de la Baſſe, tant en montant qu'en deſcendant d'une Octave.*

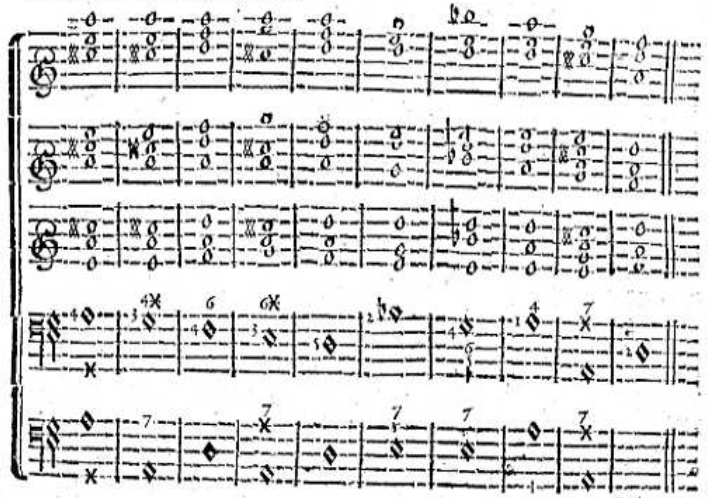


BASSE-FONDAMENTALE,





BASSE-FONDAMENTALE.



Quelques-uns diſent *premier degré*, *ſecond degré*, &c. au lieu de *Notte tonique*, *de ſeconde Notte*, &c. mais cela doit être indifferent ; car à proprement parler, ces differens termes ſont ſynonimes.

Il faut toûjours poſſeder parfaitement un *Ton* avant que de paſſer à un autre, en les étudiant tous dans les trois differens endroits du Clavier, & avec le même arrangement des doigts marquez ci-deſſus, tant pour n'être pas ſurpris dans quelque endroit que la main ſe trouve, que pour n'être pas obligé de la lever.

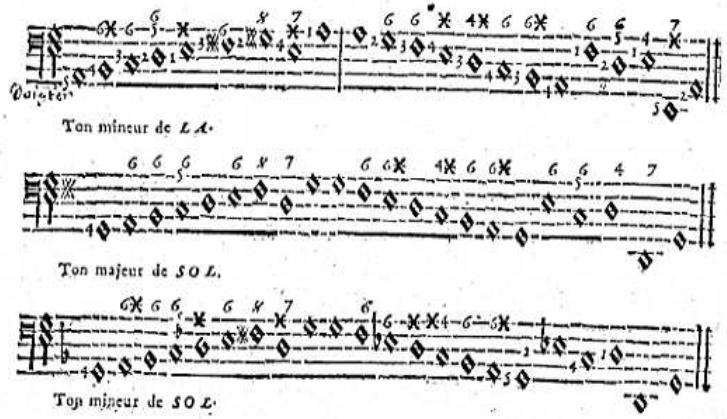
Il faut remarquer la liaiſon des Accords, par une des Nottes de l'un de ces Accords qui ſert preſque toûjours à celui qui le ſuit, ce qui en aide beaucoup la pratique.

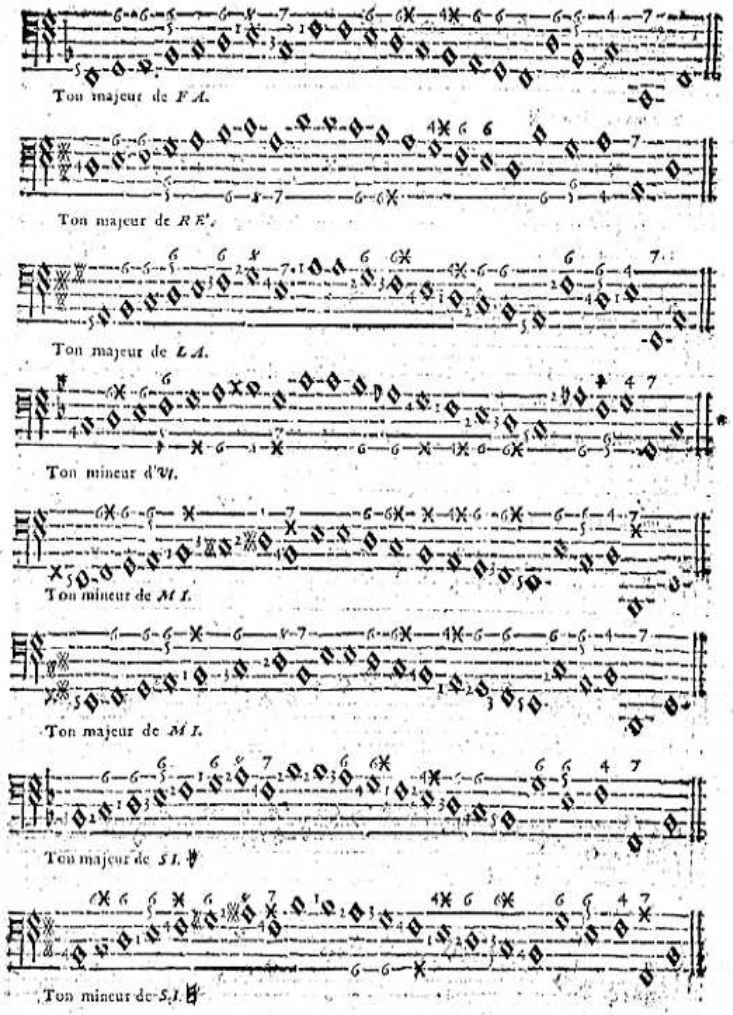
Pour connoître le rapport des Accords de la Baſſe-continuë avec ceux de la fondamentale, il n'y a qu'à ajoûter l'Octave de la Baſſe-continuë aux Accords où elle ne ſe trouve pas.

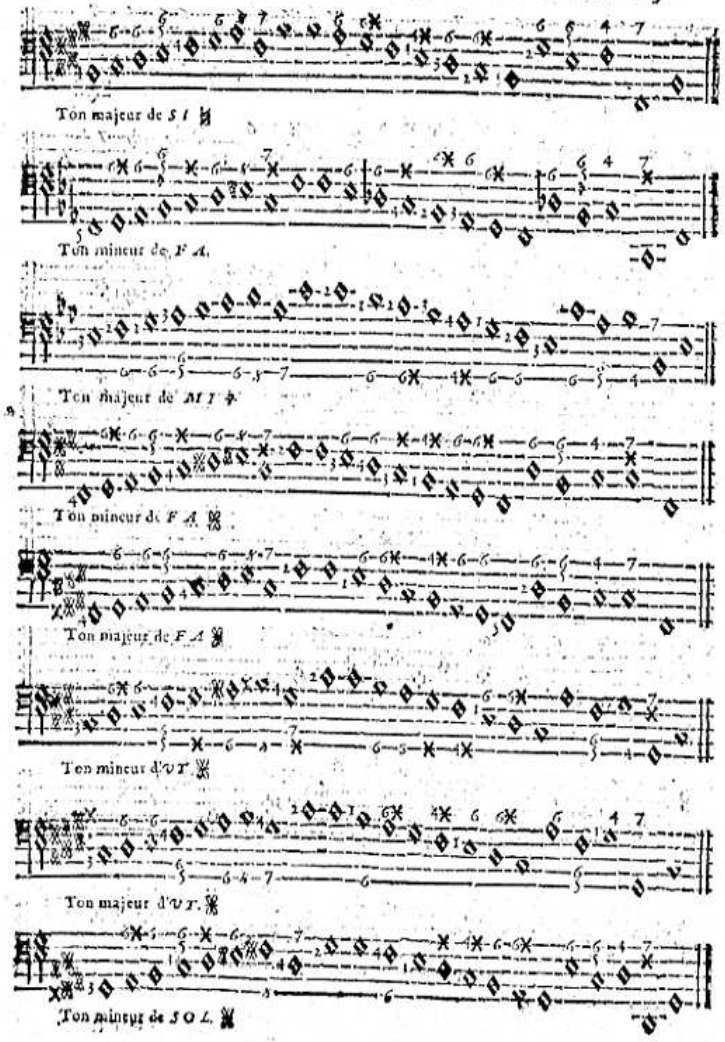
Nous avons mis les Accords ſur le *Mode majeure* & ſur le *mineure* avec l'arrangement des doigts, & le nom de chaque Notte du *Ton*, pour que cela ſerve à tous les autres *Tons*, qui ne different en rien les uns des autres, que par rapport au Clavier; car celui qui a la Théorie des deux premiers, a celle de tous les autres, en rapportant les *Tons majeurs* aux *majeurs*, & les *mineurs* aux *mineurs*.

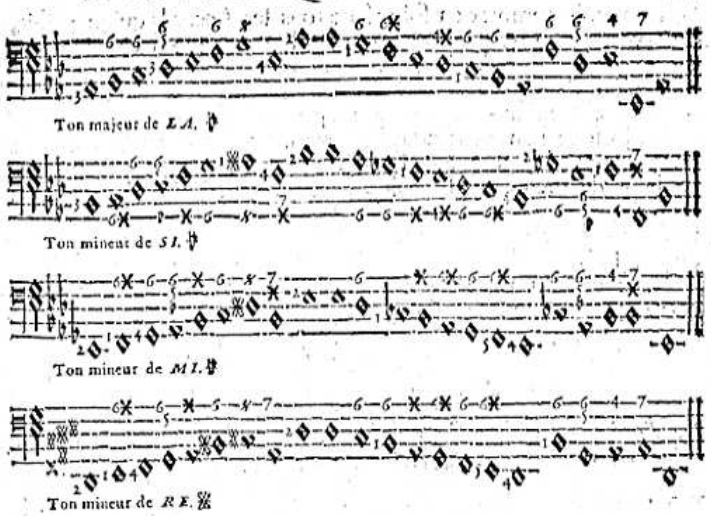
L'on double quelquefois la Tierce ou la Sixte, au lieu de l'Octave de la Baſſe dans un Accord de Sixte qui ſuit le *Parfait* en progreſſion diatonique; & cela, tant pour la commodité de la main, que pour éviter de faire entendre deux Octaves de ſuite, le pouce eſt pour lors neceſſaire.

EXEMPLE.









Ces deux derniers *Tons* se joüent sur les mêmes Touches sous des noms differens, ce qui doit servir d'exemple pour tous les autres *Tons*, qui peuvent se marquer de même sous deux noms differens ; car la Notte *Ut* peut être marquée sous le nom de *Si* ♯, & l'*Ut* ♯ sous le nom de *Ré* ♭ ; de sorte que toutes les Nottes de l'Octave changeroient en même-temps de nom ; mais cela est si peu usité, que nous avons crû qu'il suffiroit d'en donner seulement une idée, laissant à un chacun la liberté de prendre cette double connoissance du Clavier, connoissance trés-necessaire à ceux qui veulent être à l'épreuve des plus grandes difficultez.

Il faut tâcher de regarder toûjours son Livre en accompagnant, & ne regarder ses doigts que lorsqu'on ne peut mieux faire, ce qui s'acquiert par la pratique, l'oreille qui se forme à l'Harmonie, devenant plus sensible aux fautes que l'œil ; & par le moyen de ces Octaves, les doigts prennent une certaine habitude, qui les porte naturellement sur les Touches dont les Accords doivent être formez. Ne négligez donc pas la Position de la main, ni l'arrangement des doigts, cela est d'une consequence plus grande que l'on ne peut s'imaginer.

Quand on possede une fois la pratique de toutes ces Octaves, il

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 Septiéme d'une telle Notte, 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 poſſeder 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'ennuiront 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.

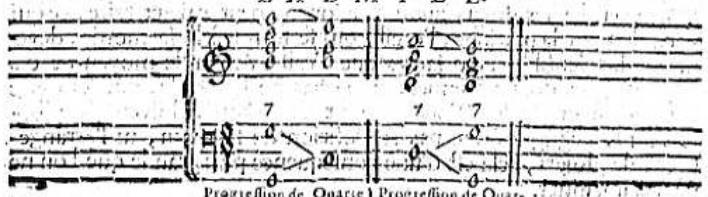
CHAPITRE SEPTIE'ME.

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 Notte qui porte l'*Accord parfait* eſt la *Tonique* ; que dans chaque *Ton* il n'y a que la *Notte tonique* & ſa *Dominante* qui ayent ce privilege, & que quand même cette *Dominante* porteroit l'Accord de la Septiéme, elle peut être toûjours priſe pour *Tonique* ; ce qui détermine plus promptement la connoiſſance des Accords qui doivent ſe faire ſur les Nottes qui précédent cette *Notte tonique* ou ſa *Dominante*, car ils ſont à peu près toûjours les mêmes.

1°. Si la *Notte tonique* doit être précédée d'un Accord de Septiéme, lorſque la Baſſe monte de Quarte ou deſcend de Quinte (ce qui eſt la même choſe) ſa *Dominante* doit l'être également en pareille progreſſion.

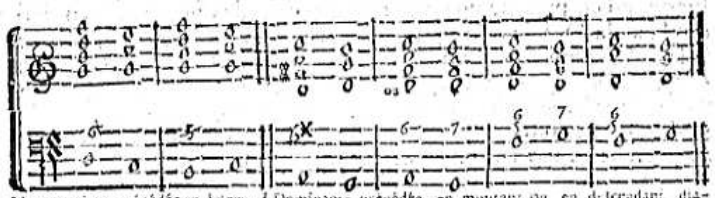
EXEMPLE.



Progreſſion de Quarte en montant ſur la Notte tonique. | Progreſſion de Quarte en montant ſur la Dominante.

2°. Si la *Notte tonique* doit être précédée de l'Accord de *petite Sixte* en deſcendant diatoniquement ſur elle, & de l'Accord de la *fauſſe-Quinte* en y montant de même, la *Dominante* le ſera également en pareille progreſſion.

EXEMPLE.

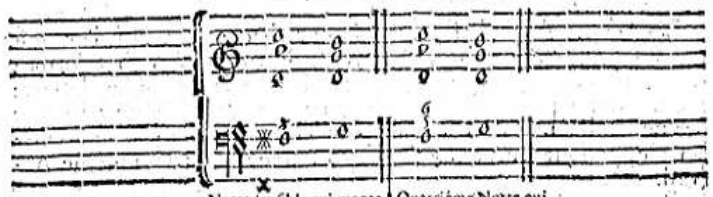


Notte tonique précédée en deſcendant, ou en montant diatoniquem. | Dominante précédée en montant ou en deſcendant diatoniquement.

Vous venez de voir que lorſque la *Dominante* porte *l'Accord parfait*, on ajoûte un ♯ à la *Sixte* qui la précéde ; de ſorte que l'Accord de la *petite Sixte* qui en eſt formé, étant compoſé de même que celui qui a précédé la *Notte tonique* en pareille progreſſion, l'on ne peut diſtinguer pour lors cette *Dominante* de la *Notte tonique* que par ce qui ſuit ; mais ſi l'on doit faire la Septiéme ſur cette *Dominante*, cela doit vous la faire diſtinguer d'abord.

A l'égard de la *Notte tonique* & de la *Dominante* précédées de l'Accord de la *fauſſe-Quinte* en montant diatoniquement, vous y trouverez une difference, en ce que c'eſt l'Accord de la *fauſſe-Quinte* qui précéde la *Notte tonique*, & que c'eſt celui de la *grande Sixte* qui précéde la *Dominante* ; mais la difference de ces deux Accords ne conſiſte que dans la Baſſe, qui monte d'un ſemi-Ton ſur la *Notte tonique*, & d'un Ton ſur la *Dominante* ; car d'ailleurs les Accords ſont diſpoſez de même, comme l'Exemple vous le prouve ; & cela doit vous ſervir à diſtinguer une *Notte ſenſible* d'une *quatriéme Notte*, & une *Notte tonique* de ſa *Dominante*.

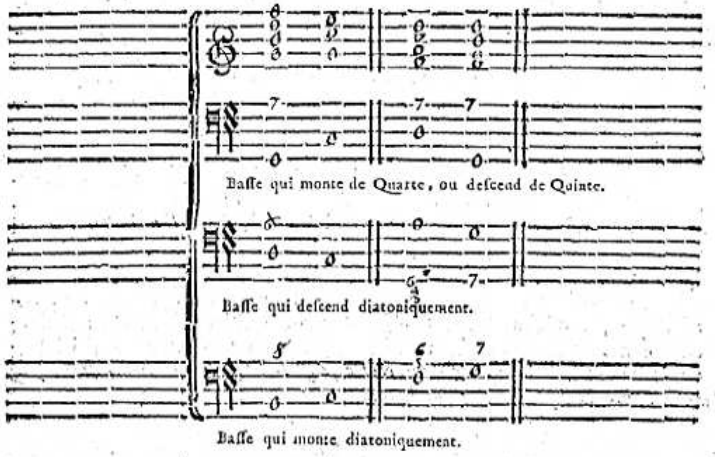
EXEMPLE.



Notte ſenſible qui monte d'un ſemi-Ton ſur la Notte tonique. | Quatriéme Notte qui monte d'un Ton ſur la Dominante.

Remarquez, qui plus eſt, que les Accords de *Septiéme*, de *petite* & *grande Sixte*, ou de *fauſſe-Quinte*, dont la *Notte tonique* & ſa *Dominante* ont été précédées, ſelon la differente progreſſion de la Baſſe, ne ſont differens qu'en apparence, puiſqu'ils proviennent tous de celui de la *Septiéme*; d'où vous devez conclure, que toute Notte qui en précéde une autre en montant de Quarte, ou en deſcendant de Quinte, doit porter l'Accord de la Septiéme; & que ſi la progreſſion de cette premiere Notte à l'autre, eſt diatonique, elle doit porter un Accord dérivé de celui de la Septiéme, ſuppoſé que la Notte où l'on tombe porte l'*Accord parfait*, ou celui de la *Septiéme*, ce qui ſe connoît par les chiffres, car les Commençans ne doivent jamais accompagner ſans chiffres.

EXEMPLE.



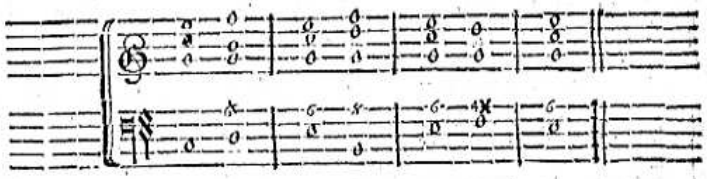
Les mêmes Accords ſervent ici pour chaque Baſſe, où l'on voit que ceux de *fauſſe-Quinte*, de *petite* & de *grande Sixte* ſont formez des mêmes Nottes qui compoſent celui de la Septiéme de cette Notte, qui a monté de Quarte; & que ces Accords ne prennent des noms differens, que par rapport à la differente progreſſion de la Baſſe, puiſque dans le fonds ils proviennent tous d'un même Accord.

Pour ce qui eſt de la difference 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* aſſociez aux chiffres, qui le font remarquer.

Il faut conclure de ces Remarques, que toute Notte ne prêtant ſon *Accord parfait* ou de *Septiéme* qu'à ſa Tierce, à ſa Quinte ou à ſa Septiéme, les Accords de Sixte & de Sixte-quarte, qui proviennent du *Parfait*, doivent être précédez du même Accord qui précéde 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*.

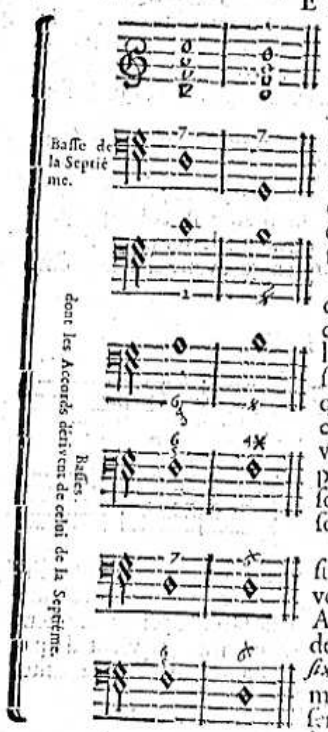
EXEMPLE.



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 Septiéme qui vient de paroître au pénultiéme Exemple, & dont voici les differentes ſuites d'Accords qui peuvent en être tirées.

Voyez l'Exemple ſuivant.

EXEMPLE.



Ces Accords servent à chaque Basse, l'on peut meme y laisser les quatre Nottes qu'ils contiennent, excepté la *Notte 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 Notte que l'on touchera dans l'une des cinq Basses inferieures, en attendant une Regle plus étenduë sur le meme sujet.

Si *l'Accord parfait* ou de *Septiéme* d'une certaine Notte doit précéder celui d'une certaine autre Notte, par consequent l'Accord de cette derniere Notte doit suivre celui de la premiere ; de sorte que la connoissance de l'un conduit à celle de l'autre, ne s'agissant que d'avoir ces progressions presentes à l'esprit, tant d'une façon que de l'autre, soit à l'égard des Accords premiers, soit à l'égard de leurs dérivez.

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 *sixiéme Notte* à la *Tonique* sont les mêmes, aussi-bien que ceux qui conduisent en descendant de la *septiéme Notte* 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.

CHAPITRE HUITIE'ME.

Regles generales.

IL ne faut considerer à present qu'un seul *Ton*, en se souvenant que *l'Accord parfait* n'est affecté qu'à la *Notte tonique* & à sa *Dominante*, sans se mettre en peine de la Septiéme, qui peut être jointe à l'*Accord parfait* de cette *Dominante*.

Il

Il faut donner l'Accord de la *grande Sixte* à toute Notte 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 Septiéme à cette Notte qui monte, mais il faut que cela soit précisément désigné par un chiffre.

Il faut donner l'Accord de *petite Sixte* à toute Notte 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 Notte qui descend diatoniquement sur la *Mediante*.

Il faut donner l'Accord de Sixte à toute Notte 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*.

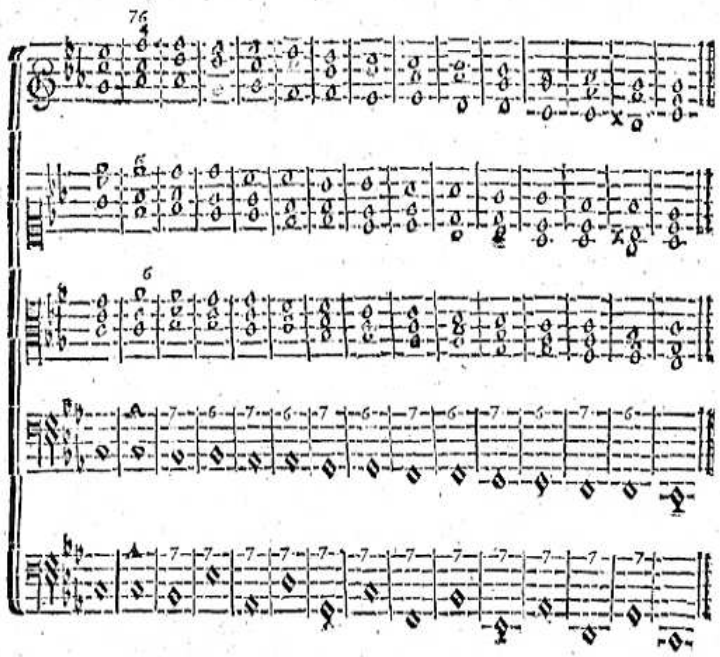
L'on peut donner *l'Accord parfait* à toutes les Nottes qui procedent par des Intervales consonans ; car dans un Intervale de Tierce, *l'Accord parfait* convient quelquefois à la premiere Notte, aussi-bien que celui de la Sixte, mais le chiffre doit regler en ce cas.

L'on peut ajoûter la Septiéme à *l'Accord* parfait de toutes les Nottes, qui sont suivies d'une autre en montant de Quarte, ou en descendant de Quinte ; & l'on peut aussi ajoûter la Sixte à *l'Accord parfait* de toutes les Nottes, qui sont suivies d'une autre en montant de Quinte ou en descendant de Quarte, supposé que ces Nottes qui suivent les premieres, portent *l'Accord parfait* ou celui de la *Septiéme*, 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 sa *Mediante*, & celui de la Sixte-quarte de sa *Dominante*, bien que l'on monte rarement sur la *Dominante* aprés 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 differentes Regles des Octaves du Chap. VI.

Exemple de la Progreſſion des Accords de Septiéme, & de ſes dérivez par renverſement.



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 Septiéme, pendant que l'autre deſcend diatoniquement, en portant ſur chaque Notte en même degré l'Accord de *Septiéme* & 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 premiere Septiéme 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.

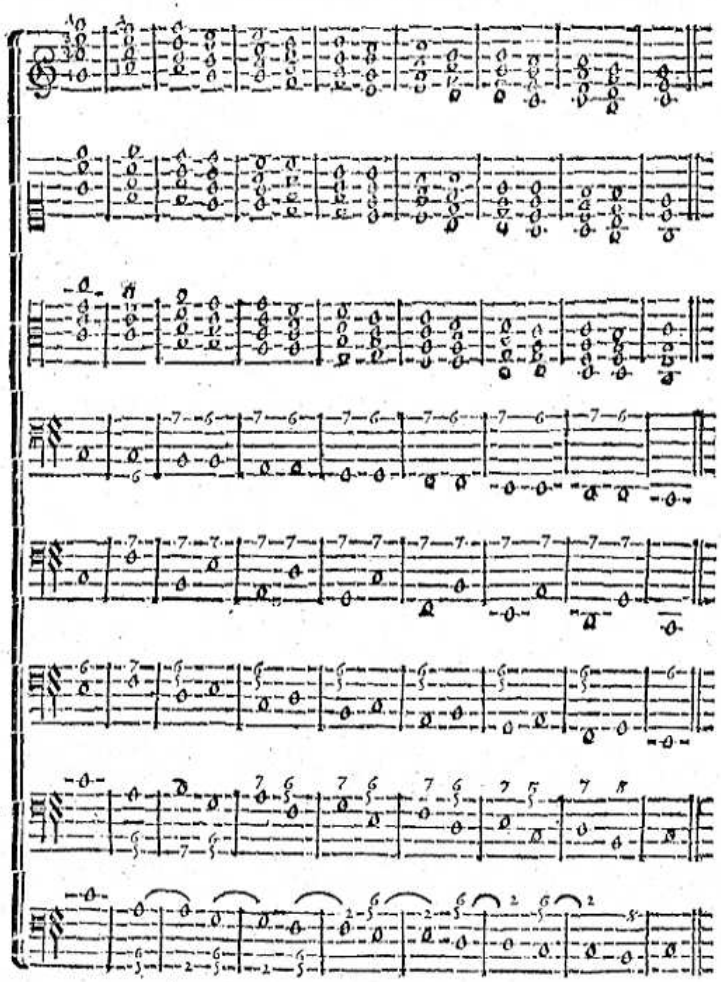
Il faut pratiquer cette ſuite d'Accords, non ſeulement dans tous les *Tons*, mais encore dans les trois differens endroits du Clavier, comme nous l'avons marqué, ce qui doit s'entendre également de tous les Exemples que nous donnerons dans la ſuite; & pour ſe faciliter la pratique du précédent, l'on peut y remarquer que d'un Accord à l'autre il ſe trouve toûjours 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 toûjours 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.

EXEMPLE.



Ces deux differentes manieres de pratiquer les Accords, tantôt à quatre Parties, c'eſt-à-dire, trois de la main droite, & tantôt à cinq, ſont fort neceſſaires ; la premiere ſert pour tous les Accords renverſez, & la derniere pour tous les Accords de Septiéme 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 Notte qui dans les Accords fait Octave avec chaque Notte 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 differens endroits du Clavier, & de tous les *Tons* où ces derniers Accords doivent être pratiquez, 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 *Septiéme*, dont la progreſſion eſt conforme à nos Regles précédentes ; de ſorte qu'il eſt inutile d'en parler davantage, les Accords de *Septiéme* y étant précédez, de même que les *Parfaits* ; mais il nous reſte quelque choſe à ajoûter au ſujet des Accords de Septiéme & de Seconde, dont les Chapitres ſuivants nous inſtruiront.

CHAPITRE NEUVIE'ME.

Des differens Accords qui doivent ſuivre celui de la Septiéme ſur une Notte en même degré.

ARTICLE PREMIER.

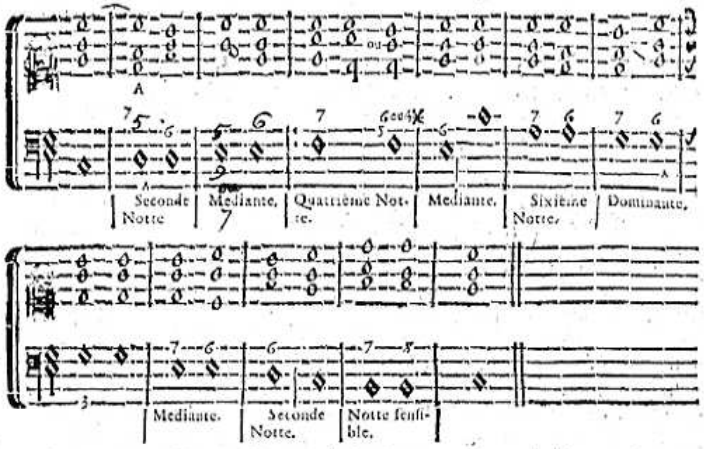
TOute Notte qui a porté un Accord de Septiéme, doit porter enſuite une Sixte, quelqu'Accord qui ſe trouve après cette Septiéme ſur la même Notte ; mais comme la Sixte peut ſe rencontrer

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 *Septiéme* ſur une Notte en même degré, parce que la *Sixte* fait partie dans tous ces Accords, ce ne peut être que par le moyen de la Notte 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 Septiéme, & pour lors la Seconde doit porter l'un de nos Accords propoſez. Or l'on ne peut bien réüſſir dans le choix de ces derniers Accords, ſi l'on ne connoît parfaitement ſa *Modulation*, ce qui ſera très-facile, en ne s'attachant qu'à un ſeul *Ton*, où l'on ſçait que la *Notte tonique* & ſa *Dominante* portent naturellement *l'Accord parfait*, ſans avoir égard à la *Septiéme* qui peut être jointe à *l'Accord parfait* de cette *Dominante*, & où l'on ſçait pareillement que la *ſeconde Notte* porte l'Accord de la *petite Sixte*, & que la *ſixiéme Notte* en porte un pareil en deſcendant; que la *Mediante* porte l'Accord de *Sixte*; que la *ſixiéme Notte* en porte un pareil en montant, & que la *ſeptiéme Notte* en porte auſſi un pareil en deſcendant; que la *quatriéme Notte* porte l'Accord du *Tri-Ton* en deſcendant, & celui de la *grande Sixte* en montant; & qu'enfin la *Notte ſenſible* ou la *ſeptiéme Notte* porte l'Accord de la *fauſſe-Quinte* en montant; de ſorte que ne pouvant ſe trouver que l'une de ces Nottes dans vôtre Baſſe, vous ſçavez l'Accord qui doit ſuivre celui de la Septiéme ſur la Notte 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.



Vous connoiſſez ici l'Accord de Sixte, que vous devez donner à la même Notte qui a porté celui de la Septiéme, non ſeulement par le rang que cette Notte tient dans le *Ton*, mais encore par le rang qu'y tient celle qui la ſuit, & par l'Accord que doit porter cette Notte ſuivante.

Nôtre Regle eſt immanquable, lorſque la Baſſe monte diatoniquement; mais lorſqu'elle deſcend de même, & que chaque Notte 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 Septiéme en deſcendant diatoniquement, eſt toûjours celui de la *petite Sixte*.

Remarquez à (A) que lorſque la Baſſe monte diatoniquement pour faire entendre la Septiéme après *l'Accord parfait*, cette Septiéme 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 Septiéme ſuivante, pendant que les deux autres doigts deſcendent diatoniquement.

Si après un Accord de Septiéme la Baſſe procede diatoniquement, nos dernieres Regles ne peuvent y être contrariées, qu'en ce que la même Notte qui aura porté cet Accord paſſera incontinent ſur la plus voiſine, ſans qu'on ait pû lui donner l'Accord qui lui conve-

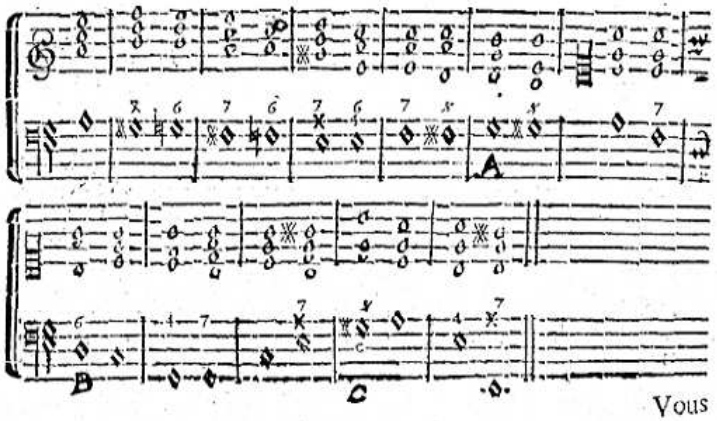
noit naturellement après celui de la Septiéme ; de ſorte que ſi elle monte diatoniquement en ce cas, ce ne pourra être que ſur *l'Accord parfait*, ou ſur un autre *Accord* de *Septiéme*, comme il a été dit au Chapitre précédent ; & ſi elle deſcend de même, ce ne pourra être encore que ſur un autre Accord de Septiéme. De plus, il arrive ſouvent que la Notte qui ſuit porte un Accord compoſé des mêmes Nottes que celui qui devoit paroître naturellement ſur cette Notte, où la Septiéme a été entenduë ; ce qui fait que nôtre Regle ſe ſoûtient toûjours ici en ce cas, car les doigts y ſuivent leur progreſſion accoûtumée ; c'eſt de quoi l'on peut s'inſtruire dans le Troiſiéme Livre, Chap. XXVI. & XXVII.

ARTICLE SECOND.

Une Notte qui paſſe à ſon *Dieze* ou à ſon *B-mol*, ou bien une Notte jointe à un *Dieze* ou à un *B-mol*, & qui devient enſuite naturelle, ne doit être regardée que comme une même Notte 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 procéde par des Intervales disjoints, ne peut jamais monter de Quinte ni deſcendre de Quarte après un Accord de Septiéme ; 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 Notte qui ſuit celle où l'on a paſſé après cet Accord de Septiéme qu'il faut ſe déterminer.

EXEMPLE.



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 vîte ; & 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 Notte qui monte d'un ſemi-Ton, conformément à la Notte (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 Notte (A.)

L'Accord de la Notte (B) où la Baſſe deſcend de Tierce après celui de la Septiéme, ne m'eſt déterminé que par la Notte 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 Septiéme, la Notte 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 Septiéme 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 Septiéme*, puiſqu'il en a été fait mention au Chapitre précédent.

CHAPITRE DIXIE'ME.

De l'Accord de la Seconde.

LOrſque nous avons dit que de deux Nottes en même degré, la premiere pouvoit porter l'Accord de la Septiéme, 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 immediatement après ſur la même Notte qui ſe trouve dans le premier *Temps* de la Meſure ſuivante, & ce n'eſt plus pour lors l'Accord de la Septiéme qui nous regle, mais celui de la Seconde ; de ſorte que cet Accord de Septiéme 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 derniere 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 premiere Notte en même degré, qui ſe trouvera dans le dernier *Temps* de la Meſure qui précéde celle où ſe fait cet Accord de Seconde, comme cela paroît dans la Baſſe des Secondes ; ce qui eſt encore expliqué au Troiſiéme Livre, Chap. VIII. & XXI.

Ces Nottes qui ſe trouvent ainſi ſur le même degré dans deux Meſures differentes, s'appellent *ſyncopées* ; ainſi voyez ce que nous en diſons au Troiſiéme 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 premiere *ſyncope* qui paroît, l'Accord de la Seconde peut eſtre précédé d'un *Parfait*, d'un de Septiéme ou de Sixte quelconque ; mais dès qu'il s'en trouve pluſieurs de ſuite, ces Accords de Seconde doivent eſtre naturellement précédez & ſuivis d'un Accord de *grande Sixte*. Souvenez-vous encore que l'Accord du *Tri-Ton* 4✕ peut tenir quelquefois la place de celui de *Seconde*, ſur tout dans la derniere *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 toûjours ſe guider ſur ce qui ſuit, plûtôt que ſur ce qui précéde.

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 toûjours en deux Meſures à deux *Temps*.

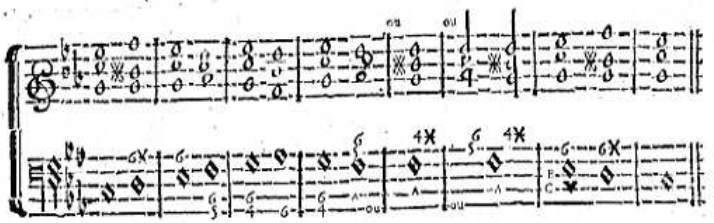
La pratique de toutes ces Regles eſt encore plus neceſſaire aux Accompagnateurs que la connoiſſance ; de ſorte qu'on ne peut trop s'exercer ſur les differens Exemples qui ont paru juſqu'à preſent, en les tranſpoſant dans differens *Tons*, & en s'accoûtumant à les toucher dans les trois differens endroits du Clavier ; ce qui ſervira non ſeulement à bien accompagner avec des chiffres, mais encore ſans chiffres.

CHAPITRE ONZIE'ME.

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-frequente ; & cet Exemple qui peut ſervir pour tous les *Tons mineurs*, en remarquant le *B-mol* que nous y avons ajoûté, pourra ſervir pour tous les *Tons majeurs*, en retranchant les *B-mols*.

Remarquez que la *quatriéme Notte* (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 derniere Regle eſt tirée de la *Cadence irreguliere*, & ce ſeroit aſſez ici le lieu de parler de la *Parfaite*, de *l'Imparfaite* & de la *Rompuë*, mais ces *Cadences* ſe trouvent confonduës dans nos autres Regles ; comme par exemple, l'Accord de la Septiéme ſuivi de celui de Sixte-quarte ſur une *Dominante tonique* nous repreſente une *Cadence imparfaite*, en ce que la *Cadence parfaite* devant ſe faire toûjours 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 Septiéme 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 *Septiéme* après un Accord de *Septiéme*, eſt tirée de la *Cadence rompuë*. Voyez cependant ce que nous diſons de toutes ces *Cadences* au Troiſiéme Livre, Chap. XIII. XVI. XXV. & XXVIII.

parce qu'on peut en tirer de trés-grandes lumieres, tant par rapport au renverſement, que par rapport à la connoiſſance des *Tons*, & par conſequent des Nottes qui peuvent ou qui doivent porter certains Accords, & encore de la differente progreſſion de la Baſſe qui nous induit à cette connoiſſance.

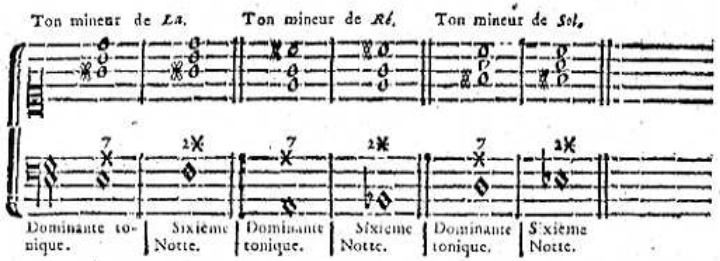
CHAPITRE DOUZIE'ME.

De l'Accord de la Seconde ſuperfluë, & de ſes dérivez.

L'Accord de la *Seconde ſuperfluë* qui ſe chiffre ainſi 2✕, s'accompagne du *Tri-Ton* & de la *Sixte majeure*, & ne ſe fait jamais que ſur la *ſixiéme Notte* des *Tons mineurs*.

Pour trouver cet Accord, il n'y a qu'à faire celui de la Septiéme d'une *Dominante tonique*, en portant cette *Dominante* un ſemi-Ton plus haut ſur la *ſixiéme Notte*; de ſorte que ſi nous ſuppoſons que la Notte *Mi* eſt cette *Dominante*, nous y joindrons ſa *Tierce majeure*, ſa *Quinte* & ſa *Septiéme* de la main droite, & nous toucherons de la gauche la Notte *Fa*, au lieu de *Mi*, ainſi des autres *Dominantes toniques*.

EXEMPLE.



Cette tranſpoſition de la *Dominante tonique* à la *ſixiéme Notte*, cauſe un changement pareil à celui qui paroît ici dans tous les Accords qui dérivent de celui de la Septiéme de cette *Dominante*, comme on peut le remarquer dans l'Exemple ſuivant.

Exemple des Accords dérivez de celui de la 2✕.

Remarquez que tous les Sons de cet Accord ſont toûjours diviſez par Tierces, en quelque endroit du Clavier qu'on les Touche.

Sixiéme Notte où ſe fait ordinairement l'Accord de la *petite Sixte*; lorſqu'elle deſcend ſur la *Dominante*; la difference de cet Accord de *petite Sixte* à celui de la Seconde ✕ ne conſiſtant que dans la Tierce au lieu de la Seconde ✕.

Quatriéme Notte où ſe fait ordinairement l'Accord du *Tri-Ton*, que l'on accompagne ici de la *Tierce mineure* au lieu de la *Seconde*.

Seconde Notte où ſe fait ordinairement l'Accord de la *petite Sixte*, que l'on accompagne ici de la *fauſſe-Quinte* au lieu de la *Quarte*.

Notte ſenſible où ſe fait ordinairement l'Accord de la *fauſſe-Quinte*; que l'on accompagne ici de la *Septiéme diminuée* au lieu de la *Sixte*.

Médiante où ſe fait quelquefois l'Accord de la *Quinte ſuperfluë*, que l'on accompagne ici de la *Quarte* au lieu de la *Tierce*.

Notte tonique où ſe fait quelquefois l'Accord de la *Septiéme ſuperfluë*, que l'on accompagne ici de la *Sixte mineure* au lieu de la *Quinte*.

Voyez le Troiſiéme Livre ſur ce ſujet. Chapitre XXXIII.

Ces Accords de *petite Sixte*, *fauſſe-Quinte*, *Tri-Ton*, *Quinte* & *Septiéme-ſuperfluë*, qui dérivent de la Septiéme d'une *Dominante tonique*, peuvent participer (comme vous le voyez) de la difference que cauſe la tranſpoſition de cette *Dominante* à la *ſixiéme Notte*; ainſi vous devez pratiquer tous ces Accords dans tous les *Tons mineurs*, en les accompagnant alternativement des deux manieres differentes dont ils peuvent l'être, & en remarquant les Nottes de chaque *Ton* ſur leſquelles ces Accords peuvent avoir lieu, parce que cela en donne une idée plus juſte.

Les deux dernieres Baſſes nous repreſentent des Accords, auſquels 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 TREIZIE'ME.

Des Accords par ſuppoſition.

IL n'y a que deux Accords *par ſuppoſition*, qui ſont ceux de la Neuviéme & de la Onziéme, d'où proviennent ceux de la *Quinte-ſuperfluë* & de la *Septiéme-ſuperfluë*; leur difference conſiſtant ſeulement dans celle de la Tierce d'un Accord de Septiéme dont ils dérivent, cette Tierce étant *mineure* d'un côté & *majeure* de l'autre.

Ces Accords contiennent cinq Sons, differens dans leur conſtruction.

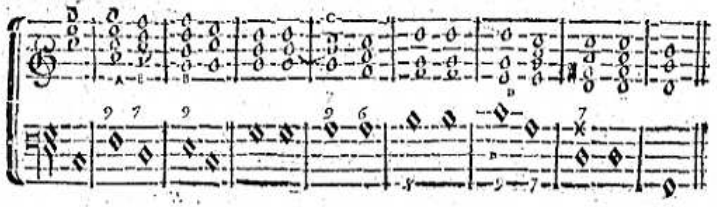
ARTICLE PREMIER.

De la Neuviéme.

L'Intervale de la Neuviéme eſt le même que celui de la ~~Tierce~~ Seconde, mais l'Accord en eſt different; il s'accompagne de la Tierce, de la Quinte & de la Septiéme, ainſi 1. 3. 5. 7. 9. & ſe chiffre ſeulement d'un 9.

Il eſt facile de trouver cet Accord ſur le Clavier, n'y ayant qu'à tenir l'Accord qui le précéde, en y ajoûtant la Tierce de la Notte ſur laquelle cette Neuviéme eſt chiffrée; ou bien, ſi l'une des Nottes de l'Accord précédent fait la Quarte avec celle où cette Neuviéme 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 toûjours rempli de tous les Sons dont il eſt compoſé, mais cela doit eſtre indifferent. Si après l'Accord de la Septiéme la Baſſe monte diatoniquement pour porter celui de la Neuviéme, pour lors les doigts ſuivent la même route que celle des Septiémes du Chap. VIII. comme on le voit ici entre F & B.

EXEMPLE.



(A) La Tierce ajoûtée à l'Accord précédent. (B) Remarquez qu'il y a ici deux doigts qui deſcendent depuis (A) conformément à la Regle des Septiémes; ce qui doit vous faire appercevoir qu'aprés un pareil Accord de Neuviéme, la main droite ſuit ordinairement la route qui lui eſt preſcrite dans cette Regle des Septiémes.

(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 Neuviéme, 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 TROISIE'ME.

De l'Accord de la Septiéme-ſuperfluë.

Cet Accord s'accompagne de la Quinte, de la Neuviéme & de la Onziéme, ainſi, 1. 5. 7 . 9. 11. & ſe chiffre ainſi 7♯; il ne ſe fait jamais que ſur la *Notte tonique*.

ARTICLE QUATRIE'ME.

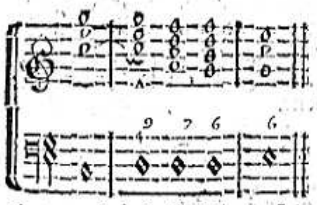
De l'Accord de la Onziéme, dite Quarte.

Cet Accord eſt compoſé de même que celui de la 7♯, excepté que la Septiéme y eſt juſte; il ſe chiffre ordinairement ainſi, 4, ou $\frac{5}{4}$, ou $\frac{7}{4}$. 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 different, en ce qu'il contient pour lors cinq Sons, quoique pour la commodité de la main, on n'en tienne 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 Nottes, ou des mêmes Touches de l'Accord qui le précéde.

Tournez, pour en voir l'Exemple.

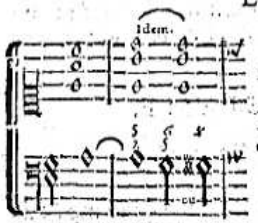
EXEMPLE.



Le Guidon (A) marque le Son qu'on pourroit ajoûter à cet Accord de $\frac{9}{4}$.

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 Sixte*, qui doit ſe faire enſuite ſur la Notte où l'on deſcend.

EXEMPLE.



Cet Accord devroit ſe chiffrer ainſi $\frac{9}{4}$; mais pour l'ordinaire il ſe chiffre ainſi $\frac{9}{3}$.

Voyez le Troiſiéme Livre, Chap. XXIX. XXX. XXXI. & XXXII. au ſujet des Accords contenus dans ce Chapitre.

CHAPITRE QUATORZIE'ME.

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 Septiéme, 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 *Neuviéme*, de la *Onziéme*, ou *Quarte*, de la *Quinte-ſuperfluë* & de la *Septiéme ſuperfluë*, 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 Notte ſur laquelle on fait un Accord de Septiéme.

La ſuite des Accords eſt preſque toûjours la même; aprés le *Diſſonant mineur*, ſuit ordinairement un autre *Diſſonant mineur*, juſqu'à ce

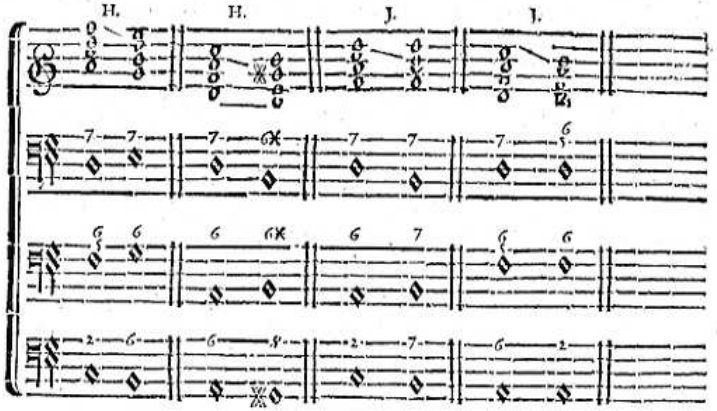
ce que le *Diſſonant majeur* paroiſſe, aprés lequel ſuit ordinairement le *Conſonant*; de ſorte que la Regle des Septiémes, Chap. VIII. nous donne l'habitude de faire pluſieurs Accords diſſonans de ſuite; & la Regle de l'Octave & des Sixtes, Chap. VI. & XI. nous donne l'habitude d'entre-lacer les Accords diſſonans avec les conſonans; pouvant remarquer la grande conformité d'Accords qui ſe trouve dans ces differentes 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'execution, ſi l'on remarque que des quatre doigts qu'on y employe ordinairement de la main droite, il y en a toûjours 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 toûjours la Quinte, & la Septiéme dans un Accord de Septiéme; la Septiéme & la Neuviéme dans un Accord de Neuviéme, ou la Neuviéme & la Onziéme dans un Accord de Onziéme; & que ſi l'on n'y employe que trois doigts, il faut neanmoins faire deſcendre les deux doigts qui touchent les Intervales 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 rompuë*, 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 Notte de cette progreſſion porte un Accord de 7.

Voyez l'Exemple ſuivant.

EXEMPLE.



L'on peut joindre la Septiéme à *l'Accord parfait* d'une Notte ; ſi bien que telle Notte qui ſemble ne devoir porter qu'un *Accord parfait*, peut porter celui de la Septiéme ; ce qui dépend du goût & de la connoiſſance du Compoſiteur.

Cette ſuite d'Accords marquée dans cet Exemple, où nous mettons pluſieurs Baſſes differentes, doit être connuë à un chacun, 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 *Septiéme*, de la *petite* & de la *grande Sixte* où elle puiſſe convenir ; de ſorte qu'il faut s'accoûtumer 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 quatriéme. Pour ce qui eſt des *Accords par ſuppoſition*, ils contiennent toûjours 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 toûjours 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 ayent 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 Troiſiéme Livre, ayant encore à expliquer le rapport de leur ſuite dans la maniere de *preparer* & de *ſauver les* Diſſonances.

CHAPITRE QUINZIE'ME.

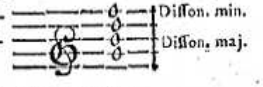
De la maniere de préparer & de ſauver toutes les Diſſonances, d'où l'on tire la connoiſſance du Ton dans lequel on eſt ; & des Accords que doit porter chaque Notte de ce Ton.

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 *preparer* 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 Troiſiéme Livre. Elles donnent encore preſqu'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 Septiéme ſur une *Dominante tonique*, où l'on trouvera que la *Tierce majeure* de cette *Dominante* formera toutes les *Diſſonances majeures*, & que ſa Septiéme formera toutes les *mineures*.

EXEMPLE.



ARTICLE PREMIER.

De la Diſſonance majeure.

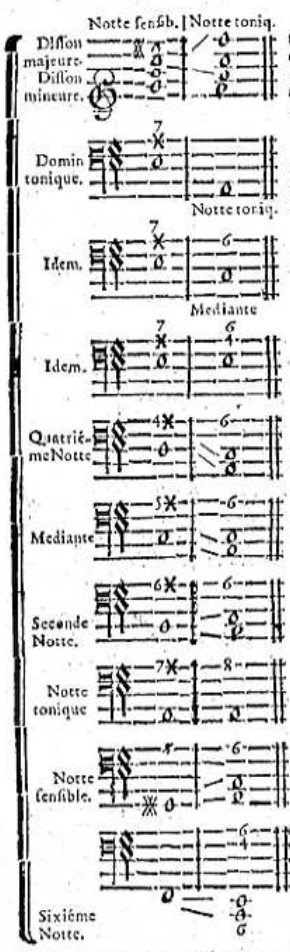
La *Diſſonance majeure* ne paroît jamais ſans la *mineure*, étant inutile de faire attention à cette derniere, ſi-tôt que la majeure paroît ; mais ſi l'Accord eſt diſſonant, & que la *Diſſonance majeure* n'y ait point lieu, pour lors la *mineure* fait tout l'objet de l'Accord.

Pour mieux reconnoître cette *Diſſonance majeure*, l'on remarquera qu'elle eſt toûjours formée de la *Notte ſenſible* du *Ton* dans lequel on eſt, puiſque cette *Notte ſenſible* fait toûjours la *Tierce majeure* de la *Dominante tonique*, & que l'Accord diſſonant où elle a lieu, eſt toûjours formé de l'Accord de la Septiéme 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 toûjours 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 toûjours 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 different que celui qui lui eſt affecté dans ce *Ton*, (comme on a pû le remarquer dans les Regles des Septiémes & 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 toûjours le dernier pour *Notte ſenſible*; cela eſt expliqué plus au long au Troiſiéme Livre, Chap. XXV. Art. III. & il eſt abſolument neceſſaire que l'Accompagnateur poſſede 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 toûjours ſur le *Parfait* de la *Notte tonique*, avec la ſeule exception que l'on eſt obligé d'ajoûter quelquefois la Septiéme à cet *Accord parfait*.

EXEMPLE.



Ces deux Accords ſervent aux differentes 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 toûjours d'un ſemi-Ton ſur la *Notte tonique*.

L'Accord de la Septiéme 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 *Quatriéme 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-ſuperflue*, 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 *Septiéme ſuperflue*, reſte ſur le même degré pour reprendre ſon *Accord parfait*.

La *Notte ſenſible*, qui porte toûjours l'Accord de la *fauſſe-Quinte*, paſſe à la *Notte tonique*, ou à la *Mediante*, avec la même ſuite d'Accords.

La *ſixiéme Notte* tient ici la place de la *Dominante*, qu'il faut par conſequent retrancher du premier Accord; elle paſſe ſur la *Dominante* ou ſur la *Mediante*, avec la même ſuite d'Accords; & pour connoître encore la ſuite que le renverſement de cet Accord de la *Seconde ſuperflue* peut cauſer dans les Notes des autres Baſſes, il n'y a qu'à mettre cette *ſixiéme 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 *ſixiéme Notte* occupe ſa place.

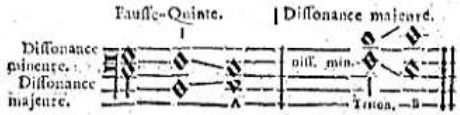
La *Seconde ſuperfluë* & ſes dérivez peuvent être ſauvez en faiſant monter la *Diſſonance majeure* ſeule, pendant que les autres Nottes reſtent, ou bien en faiſant deſcendre de même la *Diſſonance mineure*; l'on en trouvera un Exemple au Troiſiéme Livre, Chap. XXXIII.

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 9 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 9 & celui de la 2 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 Notte qui la ſuit, fait voir qu'elle doit toûjours deſcendre, n'y ayant qu'à prendre pour cela un Intervale de *fauſſe-Quinte* ou de *Tri-Ton*.

EXEMPLE.



Ces deux Intervales qui ſont renverſez l'un de l'autre, ſe ſauvent également ſur deux autres Intervales renverſez; la *Diſſonance majeure* qui monte toûjours, & la *mineure* qui deſcend toûjours ſe ſauvent d'un côté ſur la Tierce (A) & de l'autre ſur la Sixte (B); ainſi *Fa* & *Si* ſe ſauvent ſur *Mi* & *Ut*; où bien, pour pour parler de tous les *Tons* en general, la *Notte ſenſible* qui forme toutes les *Diſſonances majeures*, ſe ſauve toûjours en montant ſur la *Notte tonique*, & la *quatriéme Notte* qui forme toutes les *Diſſonances mineures*, lorſque la *majeure* a lieu, ſe ſauve toûjours en deſcendant ſur la *Mediante*, ce que l'on peut éprouver dans tous les *Tons*.

ARTICLE SECOND.

De la Diſſonance mineure.

Toute *Diſſonance mineure* eſt formée de la Septiéme; mais quand la *majeure* ne ſe rencontre point avec elle, on ne peut pas fixer la Notte du *Ton* qui la forme, ni qui la ſauve, parce que l'on peut donner un Accord de Septiéme 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 declaré, 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 Notte 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 toûjours, conformément au Chap. des Septiémes, où la Baſſe monte de cette maniere ſur *l'Accord parfait*, & deſcend de Tierce pour monter encore de même; mais la derniere progreſſion de ces ſortes de Baſſes, qui ſe terminent toûjours ſur la *Dominante* ou ſur la *Notte tonique* précédée pour lors de l'Accord de la *fauſſe-Quinte*, détermine abſolument.

Il eſt inutile de donner ici un Exemple de la maniere 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 toûjours deſcendre, & que dans l'Accord de la Onziéme, 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 Neuviéme & la Onzieme, pendant que la Septiéme 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 *mineures* ſont la *Seconde*, la *fauſſe-Quinte*, la *Septiéme*, la *Neuviéme* & la *Onziéme*, 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 difference 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 toûjours 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 conſequent 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.

CHAPITRE SEIZIE'ME.

Du Chromatique.

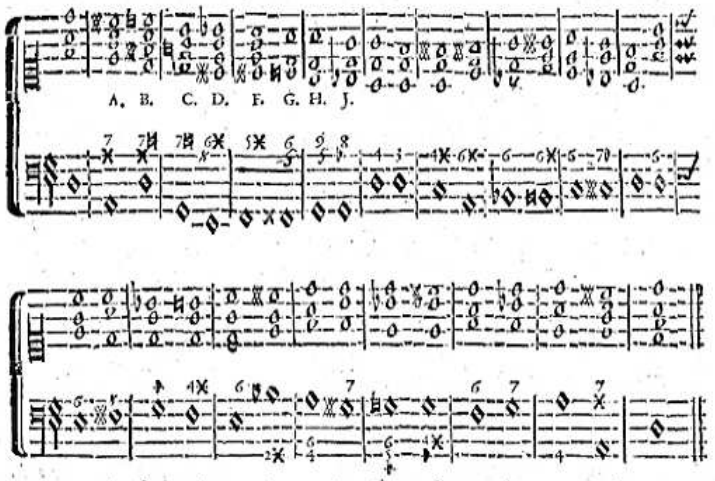
LE *Chromatique* n'a lieu que dans les *Tons mineurs*, & ne conſiſte que dans la *ſixiéme* & dans la *ſeptiéme Notte* du *Ton*, que l'on fait procéder par ſemi-Tons, tant en montant, qu'en deſcendant, ſoit dans la Baſſe, ſoit dans les Accords.

Nous avons déja donné une idée de cette progreſſion dans le Chap. IX. 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 toûjours 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 ajoûter une Notte à tous les Accords conſonans qui ſuivent ordinairement cette *Diſſonance majeure*, cette Notte ajoûtée étant ce *B-mol* que nous venons de dire, & ſe trouvant toûjours immédiatement au-deſſous de celle qui auroit dû être priſe pour *tonique* après la *Notte ſenſible*, qui forme cette *Diſſonance majeure*, conformément à nôtre obſervation du Chapitre précédent, au ſujet de la Septiéme, qui pouvoit être ajoûtée à *l'Accord parfait*, dont ſe ſauve 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.

EXEMPLE.



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 Septiémes entre les Accords A, B, C, & par renverſement entre F, G. L'on en trouve une dérivée de celle de la *Cadence rompuë* entre C, D.

D'H, à J, la Neuviéme ſuſpend l'Octave qui ſuit immediatement.

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 Nottes qui occupent la place de celles qui devroient ſe trouver naturellement; mais les doigts étant une fois habituez à ces differentes ſuites d'Accords, préviennent ſouvent la réflexion qu'elles demandent, n'étant neceſſaire que de bien prendre garde aux Intervales 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 differens *Tons* où l'on paſſe dans cet Exemple, en remarquant les differentes *Nottes ſenſibles* par le moyen des *Diezes*.

Les *B-quarres* que nous joignons aux chiffres ou aux Nottes, ſervent à remettre chaque Notte 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 *Septiéme diminuée*, & avec un x, il en marque une *ſuperfluë*.

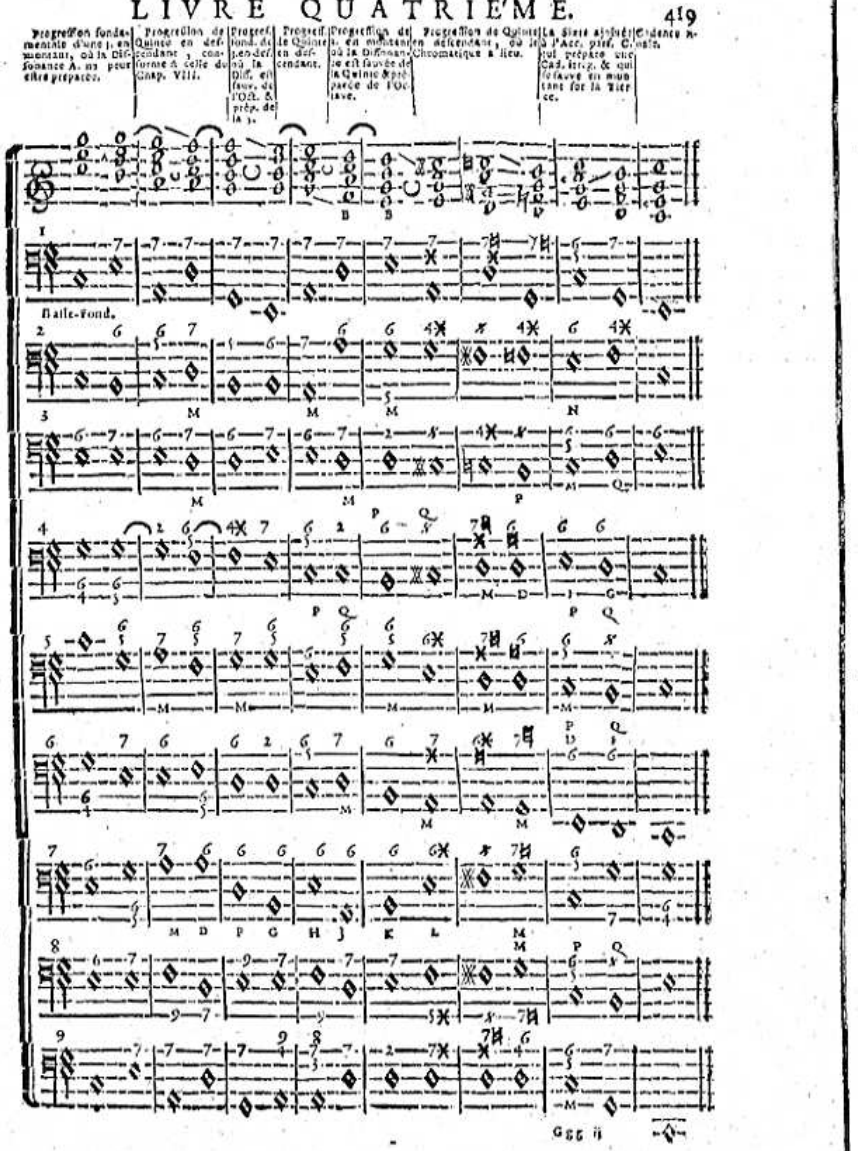
CHAPITRE DIX-SEPTIE'ME.

Récapitulation des differentes ſuites d'Accords.

IL faut bien poſſeder la *Modulation* de chaque *Ton*, en tâchant de reconnoître celui dans lequel on eſt, par chaque Accord que l'on touche.

L'orſqu'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 differente 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 toûjours deſcendre ; & comme ce ne peut gueres être que dans une progreſſion pareille, ou dérivée de celle des Septiémes du Chap. VIII. que le *Ton* devient incertain, la *Diſſonance majeure*, qui termine preſque toûjours cette progreſſion, nous donne dans le moment ce que nous cherchons ; il faudroit bien poſſeder la connoiſſance & la pratique des differentes 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.



Les demi Cercles ⌒ 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 neanmoins la Diſſonance majeure ; & les lignes tirées ainſi \ ou ainſi / marquent la Conſonance qui ſauve la Diſſonance.

Les mêmes Accords ſervent pour chaque Baſſe ; mais comme c'eſt ſur la progreſſion de la Baſſe-fondamentale que ſe déterminent les differentes ſuites d'Accords qui ſe trouvent dans les autres Baſſes, il eſt bon d'avertir ici, que la plûpart 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 ajoûter 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 Septiéme, 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 toûjours 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 differente 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 Septiéme 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,

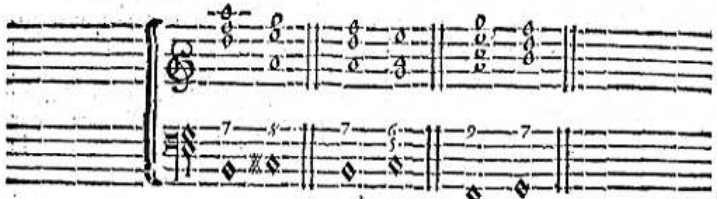
l'on pourra reduire de même ceux de grande Sixte & de Septiéme, qui ſuivront en pareille progreſſion, comme encore à M.

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 Notte 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 Nottes F, G & H de la Septiéme 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 Septiéme en deſcendant diatoniquement, comme à D, de la ſixiéme 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 reduction 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 Nottes P, Q, ou P, M, Q, ſuppoſé qu'on ne reduiſe pas en Parfait l'Accord qui ſe trouve ſur la Notte M, de la troiſiéme Baſſe ; car la reduction 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 *Septiéme* ; ou encore la *Septiéme* après la *Neuviéme*. Ainſi qu'il eſt démontré dans l'Exemple ſuivant.

EXEMPLE.



La Diſſonance n'eſt autre qu'un Son ajoûté à l'Accord conſonant, dans lequel ſeul ſubſiſte le fond de l'Harmonie ; de ſorte que cette Diſſonance ne pouvant toûjours 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 poſſede parfaitement la pratique de tous nos differents Exemples. Or c'eſt ainſi que l'on peut ſe mettre au-deſſus de pluſieurs difficultez, qui ne proviennent ſouvent que du défaut de ceux qui en chiffrant la Baſſe, ne s'attachent qu'aux Intervales qu'ils employent dans leur Muſique, ſans ſe mettre en peine du reſte.

La reduction 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 Septiéme.

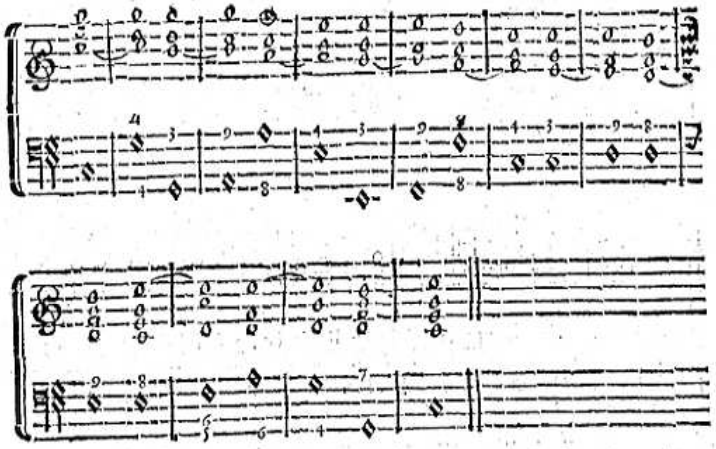
4°. Il ſe trouve deux Quintes de ſuite entre les Parties des Accords B. B. qui ſont aſſez difficiles à éviter dans ces ſortes d'occaſions, de même que quand la Baſſe monte ſur l'Accord de Sixte après le *Parfait*, le tout par rapport à l'arrangement des doigts.

5°. L'on trouve dans la huitiéme & dans la neuviéme 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 ajoûte l'Octave de la Baſſe à l'Accord qui les précéde immediatement, & 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 Septiéme, ou s'il s'en trouve d'autres qui ſoient de differens genres, ſans être entre-lacez 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*.

EXEMPLE.



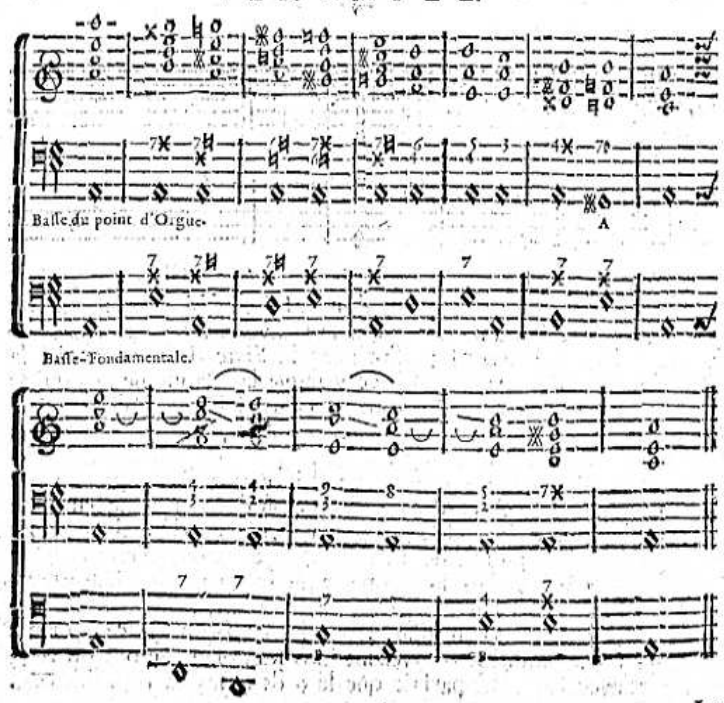
Comme la Septiéme ſe trouve dans les Accords de Neuviéme, chiffrez ſur cette Baſſe, la Sixte doit la ſuivre, bien qu'elle ne ſoit point chiffrée, & qu'il ſemble que l'Octave chiffrée après la Neuviéme, dénotte l'Accord parfait ; car la Sixte doit ſauver ici la Septiéme, de même que l'Octave y ſauve la Neuviéme, 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 Septiéme ou de Neuviéme 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 Septiéme & de Neuviéme qui ſe trouveront ſous ſes doigts, feront un très-bel effet avec l'Accord parfait que le 5. dénotte, & 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 Notte que l'on touche à la Baſſe, comme cela eſt marqué dans cet Exemple du Chap. IX. où l'on peut ajoûter la Neuviéme aux Accords qui ne ſont chiffrez que d'un 7. lorſque cette Neuviéme ſe trouve ſous les doigts qui ont touché l'Accord précedent.

7°. Souvent la même Diſſonance ſert à en former une autre avant que d'être ſauvée, comme on peut le voir au Troiſiéme Liv. Chap. XII. XV. & XXVII. & ſouvent auſſi une Notte peut porter pluſieurs Accords differens de ſuite, ſelon ce qui a paru dans la plûpart de nos Exemples; & comme on va le voir encore dans ce que nous appellons *point d'Orgue.*

EXEMPLE.



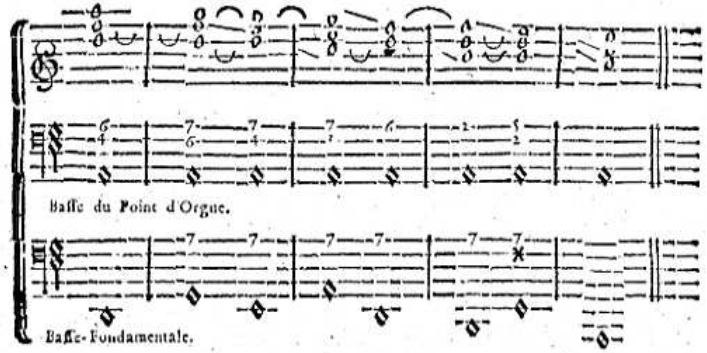
Le

Le *Point d'Orgue* n'a lieu que tant que la Notte de la Baſſe ne change point; de ſorte qu'il finit à A, & recommence immediatement après.

L'Harmonie de ce *Point d'Orgue* eſt ſelon les regles, comme le prouve la Baſſe-fondamentale; en ſe ſouvenant que la ſixiéme Notte 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 Nottes B, en ce que la *Quinte ſuperfluë* doit ſe trouver naturellement ſur la premiere, & que nous ne pouvous nous diſpenſer de donner l'Accord de la Onziéme heteroclite 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 conſideré 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 Sixiéme avec la Septiéme.

EXEMPLE.



Si l'on conſidere les Accords avec la Baſſe-fondamentale, en retranchant celle *du Point d'Orgue*; l'on y trouvera une Harmonie reguliere, & l'on ne peut en juger que de cette façon.

Nous expliquons au ſecond Livre, Chap. XVII une autre maniere de pratiquer encore la Sixiéme avec la Septiéme.

Les Airs de Vielle & 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 differentes ſortes de Baſſes de ce genre.

L'on ne peut trop bien poſſeder la connoiſſance & la pratique de ce renverſement d'Accords, ou plûtôt de ce renverſement de progreſſion de la Baſſe qui paroît dans tous nos Exemples; car la difference 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'accoûtument avec un peu d'habitude, nous prévient ſouvent au défaut de la memoire; les doigts y tiennent leur route naturelle; ceux qui frapent les Diſſonances mineures ſe coulent naturellement en deſcendant ſur la touche voiſine, & ceux qui frapent les majeures en font de même en montant; ſi bien que ſans ſonger au genre de l'Intervale, la Septiéme, la Neuviéme, la Onziéme, 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 Intervales ſe porte de luy-même où il doit paſſer, auſſi-bien qu'aprés le Tri-Ton, aprés la Seconde-ſuperfluë, & qui doivent monter, en ſe ſouvenant que de deux doigts qui ſe joignent, celui d'en-bas doit toûjours deſcendre, excepté dans la cadence irreguliere.

CHAPITRE DIX-HUITIE'ME.

Regles neceſſaires pour bien accompagner.

1°. AVant 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, où la Clef ne changent point; prendre garde aux chiffres que portent les Notes, de même qu'aux ♯, ou aux ♭ qui peuvent y être aſſociez; conſiderer la progreſſion de la Baſſe, pour ſuppléer au défaut des chiffres: En un mot, il faut mettre en pratique toutes nos regles précedentes.

2°. Il faut conformer ſon accompagnement au caractere 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 ſoûtienne pas aſſez par le contraire; pouvant 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 enſorte que ce ſoit plûtôt ſur le premier temps de la Meſure, que ſur aucun autre, & avec la derniere ſyllabe d'un mot; car cette repetition faite au milieu d'un mot, ou même au milieu d'une phraſe, pourroit empeſcher 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 enſorte que ce ſoit ſur le même Accord, ou du moins aprés un Accord conſonant, jamais aprés un diſſonant; bien que l'on n'en ſoit pas toûjours le maître, par rapport à des changemens imprévûs 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 vûë 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 réüſſira difficilement, ſi l'oreille, le goût & les doigts ne préviennent pas la connoiſſance; ainſi il n'y a rien de tel que d'accoûtumer l'oreille à la bonne & à la veritable Harmonie par une frequente pratique des principes precedents.

CHAPITRE DIX-NEUVIE'ME.

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 Intervales qui le compoſent ; quoique pour l'ordinaire il ne ſe chiffre point, ſi ce n'eſt pour en faire diſtinguer la Tierce par un ♯, quand elle eſt majeure, ou par un ♭, quand elle mineure.

Le ♯ ſeul marque par tout la Tierce majeure, & le ♭ 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 nature.

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♯
Celui de la 2 ſuperfluë. par un	2♯	Celui de la 6 min. par un	6♭
Celui de la 11, dite 4. par un	4.	Celui de la 6 maj. par un.	6♯
Celui du Triton. par un.	4 ou 4♯.	Celui de la petite 6te. par un.	6
Celui de la fauſſe ♯. par un.	♯ ou 5♭.	Celui de la grande 6te. par un.	6
Celui de la 5 ſuperfluë. par un.	5♯	Celui de la 4—4 par un	4
Celui de la 7. par un.	7.	Celui de la 9e. par un	9
Celui de la 7 diminuée. par un	7♭.		

L'on ne doit pas joindre de ♯ ni de ♭ aux chiffres qui marquent des Intervales 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 ♮ ; il n'y a qu'au chiffre qui marque le Tri-Ton que l'on a accoûtumé de joindre un ♯.

Il faut ajoûter le chiffre qui change la conſtruction naturelle d'un Accord au chiffre qui marque cet Accord.

EXEMPLE.

La 11, dite 4 accomp. de la 2. au lieu de l'Octave.	4 ou 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♯
La petite Sixte accomp. de la fauſſe-Quinte.	6♭
La 5. ſuperfluë accomp. de la 4.	6♯
La 7. ſuperfluë accomp. de la 6. min.	7♯

Tous les Accords où la Diſſonance majeure peut avoir lieu, doivent 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 neceſſaires en pareil cas.

Il y a des Auteurs qui mettent encore pluſieurs chiffres où un ſeul ſuffiroit ; ce qui embroüille beaucoup.

Un chiffre mis à côté d'une Notte, marque toûjours l'Accord ; mais s'il eſt un peu aprés la Notte, & que cette Notte puiſſe porter un Accord parfait, c'eſt marque qu'il faut faire ſur le premier tems de la Notte l'Accord parfait, & ſur le ſecond tems, ou troiſiéme, ou quatriéme tems, ſelon l'éloignement du chiffre ; l'Accord déſigné par ce chiffre.

Une Notte qui vaut pluſieurs tems, peut porter un Accord different 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 decider.

Le *Point* repreſente la Notte qui le précede, 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 VINGTIE'ME.

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 Notte puiſſe porter le même Accord pendant pluſieurs tems ou pluſieurs meſures.

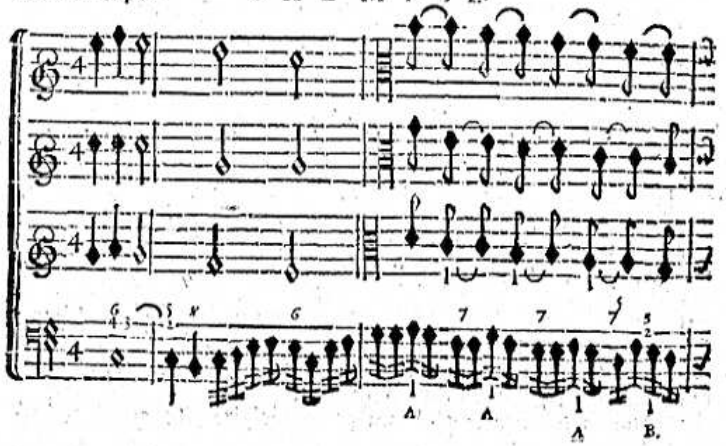
Une Notte qui ne vaudra qu'un tems, peut ſe diviſer en deux tems, & porter par conſequent deux Accords differents ; on pourroit même la diviſer en davantage de tems ; mais les Accords y ſeroient pour lors trop précipitez.

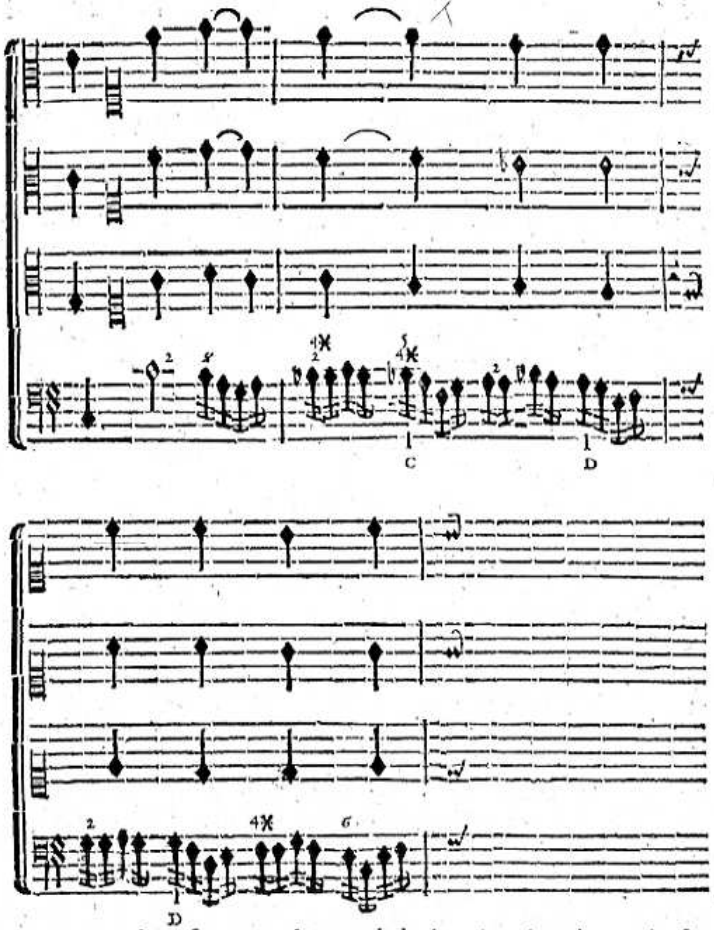
Dans les Baſſes figurées l'on fait ſouvent paſſer pluſieurs Nottes dans un tems ; mais c'eſt ſur la premiere de chaque tems que l'Accord doit ſe faire ; & la main droite qui frappe un Accord à chaque tems, bat pour ainſi dire la meſure.

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 réïteré devenant ennuyeux.

L'on trouve de certaines Baſſes figurées, qu'il eſt ſouvent difficile de bien chiffrer, parce que les Nottes de cette Baſſe ne ſont pas toûjours contenuës 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 Notte, par où commence la ſeconde partie du tems, l'Accord que l'on ſçait qui doit ſuivre & préceder 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 précedents ; & comme la Notte qui doit porter cet Accord non chiffré, ou chiffré d'une certaine façon qu'on n'a point accoûtumée, n'eſt pas toûjours celle qui devroit paroître naturellement ; il faut ſe gouverner en ce cas, plûtôt ſur la ſuite naturelle des doigts, que ſur cette Notte qui pourroit nous tromper. EXEMPLE.





Comme l'on ſçait que l'Accord de *la petite Sixte* doit préceder celui de *la Septiéme* en deſcendant diatoniquement, & que celui de *la grande Sixte*, ou de *la fauſſe-Quinte* doit préceder 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 maniere 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 Septiéme* ou *de Seconde*, ſelon la teneur des regles, & conformément à l'habitude où l'on eſt de faire deſcendre un ou deux doigts aprés 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 *ſuperfluës*, qui doivent être préferées, en ce cas, *à la Quinte juſte*, ainſi 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 decider.

FIN.

Attribution de la Charge de Seul Imprimeur du Roy pour la Muſique.

PAR Lettres Patentes du Roy, données à Fontainebleau le cinquiéme jour du mois d'Octobre, l'An de Grace mil ſix cent quatre-vingt-quinze, Signées, LOUIS; & ſur le replis, Par le Roy, PHELYPEAUX; Scellées du grand Sceau de cire jaune; Confirmées par Lettres de Surannation, données à Marly le vingt-huitiéme May mil ſept cent quinze, Signées comme deſſus: Toutes leſdites Lettres verifiées & 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 Caracteres, & autres perſonnes generalement quelconques, de Tailler, Fondre, ni contrefaire les Notes, Caracteres, 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'obéïſſance 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 declaré eſdites Lettres: Sadite Majeſté voulant qu'à l'Extrait d'icelles mis au commencement ou fin deſdits Livres imprimez, foy ſoit ajoûtée comme à l'Original.

SUPPLÉMENT

Qui contient des changemens de deux Chapitres, & quelques Corrections neceſſaires.

LIVRE PREMIER.

PAG. 23, ligne 9, en remontant, *il y a* A D C E B; *il faut*, D C B A B.

P. 8, ligne 5, *il y a*, ces: *liſez* ſes.

P. 9, ligne 13, après ces mots, *L'Accord parfait*, 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. 55 & 56.

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, Deuxiéme 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 mots, *l'on peut pouſſer*, &c. doivent commencer par un Alinea. *Ibid.* ligne 4, en remontant, il y a, dont on ſert: *liſez* dont on ſe ſert. *Ibid.* ligne derniere, il y a, Syſtéme: *liſez* Syſtéme Chromatique ſuivant.

Pag. 28, Ces mots, *Syſtéme Chromatique*, ſuffiſent; & les autres, *Chromatique ſuivant*, doivent être retranchez. *Ibid.* ligne 1, *aprés le Syſtéme*, *il y a*, le: *liſez* ce.

Pag. 34, Chap. VIII, ligne 2, *il y a*, avoit: *liſez*, a. *Ibid.* ligne 5, *il y a*, on a fait: *liſez* on fait.

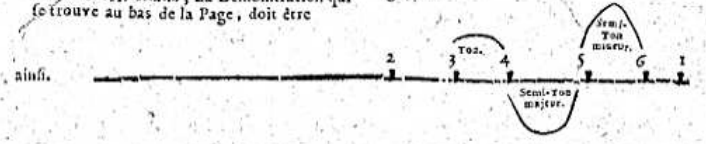
Pag. 36, ligne 2, *il y a*, comme *majeur*: liſez comme *le majeur*. Ibid. ligne 9, *il y a*, donc le dernier: *liſez* donc ce dernier.

Pag. 40, ligne 3, *il y a*, 20: *liſez* 10

Pag. 41, ligne 6, *il y a*, occupant: *liſez* octuplant.

Pag. 47, ligne derniere, *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.



LIVRE SECOND.

Pag. 52, Deuxiéme Alinea, ligne penultiéme, *il y a*, voyez ci-aprés les Chap. XIX, &c: *liſez*, les Chap. XVIII, XIX & XXI.

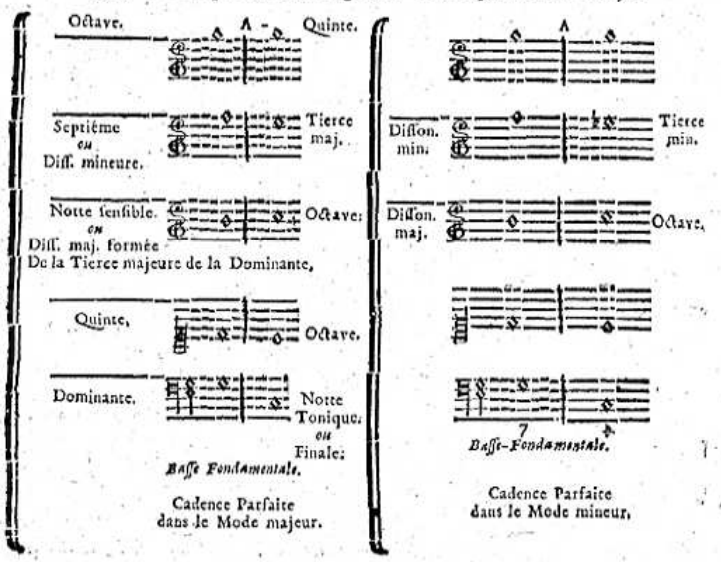
Pag. 53, ligne 7, *ces mots* (toute la piéce de Muſique étant fondée ſur lui,) ne doivent point être ſeparez par une virgule, & doivent au contraire ſe trouver entre deux virgules, ou entre deux Parantheſes.

Pag. 54, Chap. V, ligne 3, les mots ſuivans doivent commencer par un Alinea, . . Nous devons avoir déja, &c.

Pag. 55, Premier Alinea, lignes 12, 13 & 14, les mots ſuivans doivent être retranchez . . Que leur extremitez aiment naturellement à ſe porter vers la partie qui approche le plus de leur être; de ſorte.

Pag. 56, Deuxiéme Alinea, il y a, La ſeptiéme qui provient: &c: *liſez* La Septiéme qui provient d'une Tierce mineure ajoûtée à l'accord 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 Septiéme ajoûtée; cette Tierce majeure étant pour lors l'origine de toutes les diſſonnances majeures & cette Septiéme étant l'origine de toutes les diſſonnances mineures, ſans aucune exception.

Pag. 57. L'Exemple de cette Page doit être diſpoſé de cette façon.

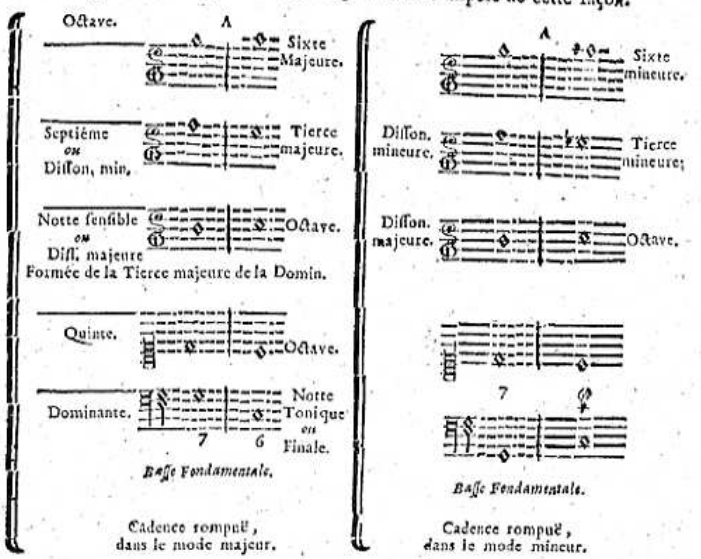


Pag. 58, le chiffre 6, qui ſe trouve dans l'Exemple, doit être barré, au lieu d'être accompagné d'un Dieze; & cette même faute ſe trouve par tout où j'ay voulu employer un accord pareil à celuy que ce chiffre dénotte: A la verité on n'a pas fait encore uſage de cette diſtinction dans les Ouvrages que les Auteurs ont fait imprimer juſques à preſent.

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.



Pag. 64, juſqu'à la pag. 67, le Chap VII, doit être retranché, & celui qui ſuit doit ſervir en ſa place.

CHAPITRE SEPTIE'ME, Reformé.

De la Cadence irreguliere.

AU LIEU 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 quatriéme Notte à la Tonique; d'où nous lui donnons l'Epithete d'*irréguliere*.

Nous avons ici une nouvelle Diſſonnance à propoſer, dont il n'a pas encore été fait mention; bien que la plûpart 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 Piéces à 4 & à plus de Parties: De ſorte que nous ne pouvons que loüer les perſonnes qui en ont hazardé l'uſage les premieres.

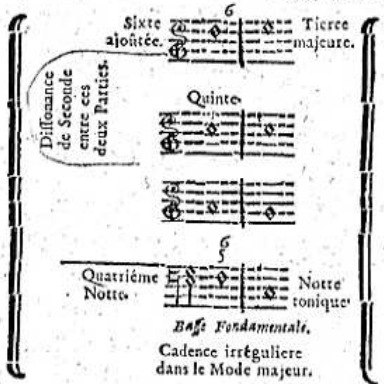
La Diſſonnance dont il s'agit, n'eſt point telle contre la Baſſe, c'eſt une Sixte qui eſt Conſonante, mais qui forme pour lors une Diſſonance avec la Quinte de cette Baſſe; Si bien qu'on ne peut ſe diſpenſer de la ſauver en montant, comme nous tâcherons de le prouver dans la ſuite.

L'accord formé de cette Sixte ajoûtée à l'accord parfait, s'appelle *Accord de grande Sixte*; il dérive naturellement de celui de la Septiéme: * Cependant il doit être regardé ici com-

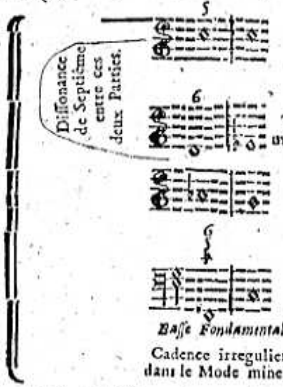
* *voyez livre premier, Chap. VIII. art.* IV.

me Original ; aulieu qu'en toute autre occasion il doit suivre la nature & les proprietez de celui dont il tire son origine en premier lieu.

EXEMPLE.



Cadence irréguliere dans le Mode majeur.



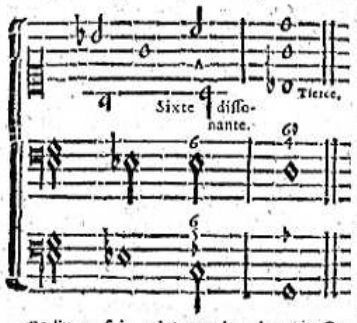
Cadence irreguliere. dans le Mode mineur

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 toûjours la Tierce majeure à la derniere Note : & pour lors la difference du Mode ne paroîtra que sur la premiere 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 alterée 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.

EXEMPLE du Sieur MASSON,

Où l'on connoîtra, par le moyen de la Basse Fondamentale ajoûtée, que la Cadence irreguliere *y est renversée.* a



Zarlin ne fait point mention de cette Cadence ; & lorsque le Sieur Masson en parle, il lui donne l'Epithete *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 irreguliere*, 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, sa Tierce & sa Quinte, que le terme *d'irregulier* n'y étant point appliqué au genre d'une *Cadence*, mais seulement à l'usage des differentes *Cadences* que l'on peut employer en pareil cas, nous laisse dans l'incertitude du choix de ces differentes *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*,

a *Masson, nouveau Traité de Musique, page 99.*
b *Dictionaire de Monsieur de Brossard ; au mot* irrégolare.

attaque pour lors la Modulation, prétendant donner à entendre par là que la Modulation est irreguliere, 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 maniere de Moduler étoit bien differente de la nôtre, que faute d'experience ils étoient extrêmement bornez, qu'ils n'appliquoient pas seulement ce terme *d'irregulier* aux Cadences étrangeres du premier Mode, mais encore à l'étenduë 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 Zarlin ; de sorte que c'étoit une irregularité 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 regles pour en couvrir les défauts, & ces Regles 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 ajoûté quelques correctifs à cette sorte de *Cadences* qu'il appelle *irrégulieres*.

L'on dira peut-être que nous n'agitons 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 plûtôt 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, *Zarlin* doit nous guider plûtôt qu'aucun de ceux qui ont écrit après lui. Or cet Auteur qui ne parle presque que de la *Cadence parfaite*, appelle *Cadenze 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'imparfaite, pour nous moins éloigner de son idée ; car si nous les appellions *rompuës*, le terme ne seroit pas propre dans nôtre 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'irregulier* à des choses qui selon nous, sont très regulieres ; il faut chercher à l'appliquer plus à propos. En effet, la progression de la *Cadence* en question est tout à fait irreguliere, 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 Dissonnance fait d'un côté la Septiéme, & doit se sauver en descendant ; de l'autre côté la Dissonance fait la Sixte, & doit se sauver en montant, aulieu que dans les Cadences que l'on devroit appeller *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 & irregulier* soient presque synonimes, il semble néanmoins que l'imparfait approche plus du parfait que l'irregulier, 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 Dissonnance 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'experience qui l'approuve déja, toutes les raisons qui pourront encore nous convaincre sur l'usage que nous devons en faire.

Si les differentes occasions où la Dissonance peut avoir lieu, nous obligent de la distinguer par des noms differens ; 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 déja declarée sous le nom de Septiéme, se reconnoit encore plus facilement dans un intervale de Seconde, ce

★ *Zarlino, Terza Parte, Cap. 12. fol. 254.*

qui eſt tout vu ; puiſque la ſeconde eſt renverſée de la ſeptiéme, ne pouvant nous empêcher de répeter ici l'ordre admirable que les raiſons Harmoniques gardent en cette occaſion ; lors qu'après nous avoir donné toutes les Conſonnances dans les premieres diviſions, elles nous donnent enfin cette Diſſonance unique dans la diviſion de la Tierce majeure, par où finiſſent toutes les proprietez de ces diviſions, quant à l'Harmonie.

L'experience qui nous prouve que l'on ne peut inſérer aucun Son entre deux autres Sons qui forment enſemble un intervale de Seconde (ne s'agiſſant ici que des Sons Diatoniques propres à l'uſage de l'Harmonie & de la Mélodie) nous prouve par conſequent 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 conſequent 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 : a 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 Syncopée 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 Syncopée 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, & par conſequent dans la main de celui qui les marque.

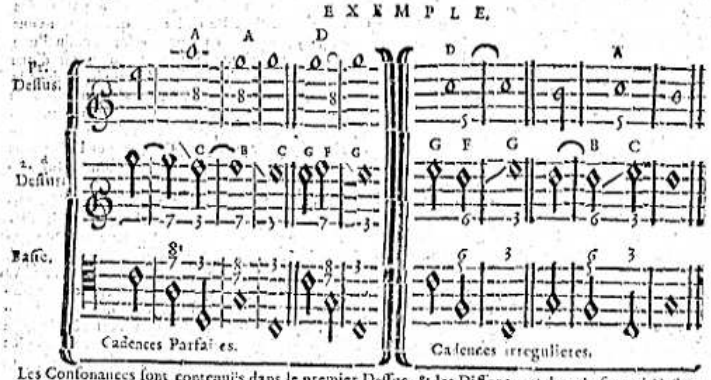
Si l'on veut aller plus avant, l'on trouvera que l'effet qui reſulte de ce choc prétendu des Sons, a beaucoup de rapport avec celui des Corps ſolides, conformément aux deux propoſitions ſuivantes du R. P. Pardie ; b

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 reflêchit avec tout ſon mouvement.

Le premier effet ſe rencontre, en quelque façon, dans la Diſſonance préparée ; & le ſecond dans la Diſſonance non préparée.

EXEMPLE.



Les Conſonances ſont contenuës dans le premier Deſſus, & les Diſſonances dans le ſecond Deſſus.

a *Dictionaire de Monſieur de Broſſard, au mot* Syncope.

b *Le R. P. Pardie p.* 147, *Propoſition* XVIII *& p.* 153 *Propoſition* XXIII.

Les chiffres marquent les intervales que chaque deſſus forme avec la Baſſe ; & les lignes tirées ainſi \ / 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 pû 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 réflechiſſe 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 Septiéme B & F de s'en éloigner en deſcendant : & dans la *Cadence irreguliere* la Quinte D & A qui dégenere autant de l'Octave que cette *Cadence* dégenere 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 côtez au ſecours de ces Diſſonances qu'elle a engendrée, pour en adoucir la dureté ; conformément à nôtre remarque du chap. 2 pag. 13.

Pour peu que l'on faſſe attention à préſent, à ce que l'Harmonie contenuë dans l'exemple precédent 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 ajoûter aucun nouveau Son qu'il ne ſoit Diſſonnant, que ce Son ajoûté n'eſt Diſſonant * que par rapport à la Conſonance dont il approche 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 proprietez que celles que lui donne la Conſonance dont il s'approche, ne peut agir par conſequent ſans le ſecours de cette Conſonance qui fait partie du principe, l'on ne pourra guéres ſe diſpenſer de nous accorder que ſi l'on peut ajoûter une *Sixte* au premier Accord parfait d'une *Cadence irreguliere*, telle que l'experience l'approuve ; il faut abſolument que cette *Sixte* ſoit ſauvée en montant ; puiſqu'elle eſt toûjours majeure en pareil cas ; & que la cauſe de cette progreſſion irreguliere ne provient que d'une diſpoſition entre les Sons, pareille à celle qui dans la *Cadence parfaite* oblige la Septiéme de ſe ſauver en deſcendant, puiſque encore ces deux Diſſonances, qui dans le fond ne different entr'elles que par rapport à la Conſonance dont elles approchent le plus (car elles forment également un intervale de Seconde ou de Septiéme 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 precédent ſont arbitraires, tant à l'égard des Conſonances qui precédent les Diſſonances non préparées, qu'à l'égard de la Conſonance C, où nous avons dit que la Conſonance A, auroit pû paſſer ; nous répondrons à cela que, dès que ces Progreſſions ſont bonnes, pour ne pas dire, les meilleures ; on n'en doit pas demander davantage.

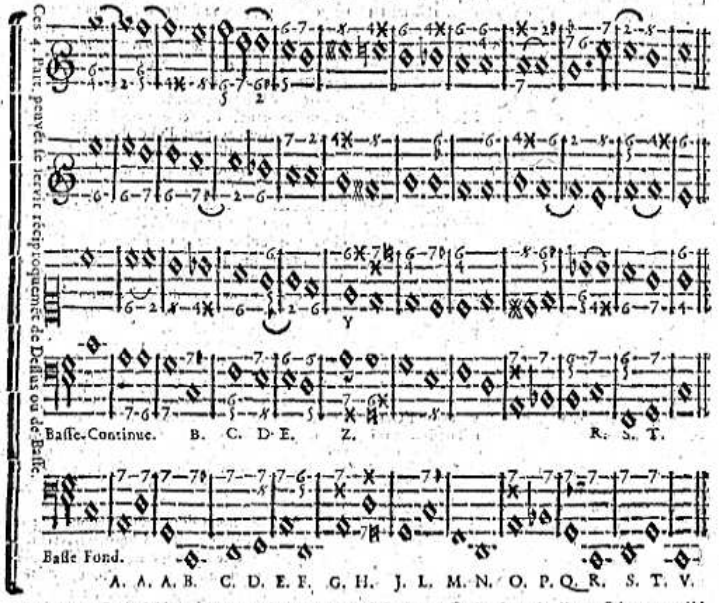
Les trois *Cadences* dont nous venons de parler dans les trois derniers Chapitres, renferment tout ce que l'Harmonie a de plus eſſentiel ; non-ſeulement tous les Accords & leur progreſſion peuvent en être tirez, mais la véritable Modulation y trouve encore ſon origine : Tous les *Accords Conſonans* ſont contenus dans le *parfait*, & tous les *Diſſonans* proviennent d'un nouveau ſon ajoûté à cet *Accord parfait*, dont ſe forme un *Accord de Septiéme* qui les comprend tous : Car nous venons de voir déja que l'*Accord de grande Sixte*, formé d'une Sixte ajoûtée au premier *Accord parfait* de la *Cadence irreguliere*, pouvoit ſe réduire en un Accord de Septiéme. Ceux qui veulent s'inſtruire doivent donc bien s'attacher aux differentes proprietez 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. Penultiéme Alinea. *La Cadence rompuë s'évite de même que la Parfaite* cette premiere ligne ſuffit, & le reſte du même alinea doit être ſupprimé. *Ibid.* ligne 3, en remontant, *il y a* renverſée: *liſez* renverſé.

Pag. 71. L'exemple ſuivant doit être mis à la place de celui qui ſe trouve dans cette Page.



Pag. 72, Le huitiéme alinea qui commence par un X, doit être retranché.

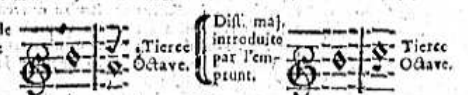
Pag. 75, La Partie ſuperieure de l'Exemple doit en être retranchée.

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 / 2, 2.

Pag. 77, ligne 4, en remontant, la lettre b doit être miſe ici après le mot *mineure*, & doit être effacée dans la ligne ſuivante. *Ibid.* Le chiffre 250, doit précéder celui de 251, dans la citation de *Zarlino*.

Pag. 78, Alinea, ligne 7, il faut ici une petite marque au mot *Onziéme*, pour déſigner le renvoy qui ſuit; *Zar in* 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 deuxiéme Portée de l'Exemple doit ſe trouver ainſi:



D'ailleurs, il faut prendre garde qu'il ſe trouve dans cet Exemple des lignes tirées orizontalement qui partagent le diſcours qui concerne 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 dernieres lignes, *il y a*, Cinquiéme ou de la Sixiéme, *liſez* Quinte ou de la Sixte. *Ibidem.* Deuxiéme 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:

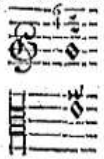
(A) De Broſſard, *Dictionaire de Muſique*, p. 91. & 110.

(B) *Maſſon*, p. 74. 75. & 77.

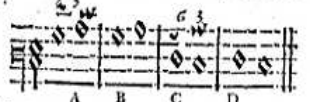
Pag. 85, ligne 11, le mot *ſoit* doit être retranché. *Ibid.* Ligne 15, *il y a*, parlerons, *liſez* parlons.

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 immediatement 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.

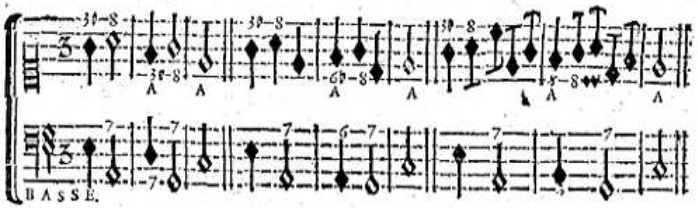
Pag. 90, Il faut ajoûter les mots ſuivans *à la fin du premier Alinea*: Outre que deux Accords parfaits de ſuite en Progreſſion diatonique de la Baſſe, ne ſeroient point dans l'ordre de la bonne Modulation.

Pag. 92. Deuxiéme Alinea, ligne 1, *il y a*, qui, *liſez*, lequel. *Ibid.* Ligne 2, *il y a*, dans, *liſez* audeſſus de.

Pag. 92, Les mots qui ſuivent doivent ſe trouver *avant le dernier Alinea*.

Lon peut encore faire monter la Tierce méneure ſur l'Octave, pourvû que la Septiéme puiſſe être ſous-entenduë avec cette Octave, & que dans l'Accord ſuivant l'on tombe ſur la Conſonance qui doit ſauver naturellement cette Septiéme ſous-entenduë.

EXEMPLE.



Les Notes marquées d'un (A), ſont celles qui doivent ſauver la Septiéme ſous-enteadué laquelle eſt chiffrée dans la Baſſe.

Vous voyez icy qu'en parlant de la Tierce mineure, nous parlons en même temps des Diſſonnances 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 troiſiéme Livre.

De plus, ſi la Tierce mineure, &c. Ces derniers mots commencent le dernier Alinea de la Page 91, qu'il faut continuer juſqu'à la fin.

Pag. 95, ligne 4, *il y a*, audeſſus, *liſez* audeſſous.

Pag. 97, Premier Alinea, ligne 6, *il y a*, ce qui s'éclaircira &c. *liſez* ce qui a été expliqué au Chap. VII dans le Supplément, & ce qui doit toujours être ſous-entendu dans le reſte de ce Chapitre.

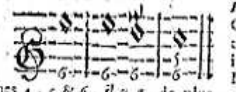
Pag. 98, ligne 4, *il y a*, Ch. XIX. *liſez* Ch. XVIII.

Pag. 104, Lignes 10 & 11, *il y a*, Octaves conſécutives, *liſez* Octaves ou Quintes conſécutives.

Pag. 113, Ligne penultiéme, *il y a* ou en exclure, *liſez* on exclure.

Pag. 115, La Partie supérieure de l'Exemple où il est écrit, *Partie ajoûtée*, doit être retranchée : & le Guidon qui se trouve dans la Partie audessous, doit être

AINSI :



Pag. 116, Lignes 4, 5 & 6, *il y a*, de plus la Partie ajoûtée &c. *lisez seulement*, de plus ces deux Basses ne doivent point être mises audessus des autres Parties. *Ibid.* Deuxième Alinea, ligne 6, *il y a*, audessus, *lisez* audessous.

Pag. 117, Ligne 8, *il y a*, devienne-t-elle, *lisez* devienne telle. *Ibid.* Le penultiéme Alinea qui commence par ces mots : *Ce n'est pas le tout*, doit être retranché jusqu'au dernier Alinea qui commence par ces mots. *Au 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 se font.

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*, l'accordant, *lisez* s'accordent. *Ibid.* Deuxieme Alinea, ligne 4, *il y a*, prouvient, *lisez* provient : & ligne 5, *il y a*, dans un son, *lisez* dans un seul son.

Pag. 130, Ligne 3, en remontant, *il y a*, ne 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 derniere, & Page 136, ligne premiere, *il y a*, faire précéder, *lisez* faire procéder.

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 retranchez 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.

P. 142, Ligne 9, en remontant, *il y a*, Misse, *lisez*, Ulisse. *Ibid.* Lignes 4 & 3, en remontant, *il y a*, toutes les praticularitez, *lisez* tous ces effets.

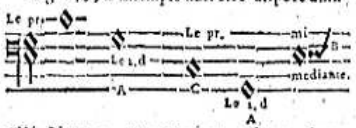
Pag. 143, Ligne 6, *il y a*, qu'ils appellent, *lisez*, qu'il appelle.

Pag. 145, Deuxiéme Alinea, ligne 3, Ces trois mots, *par ce que*, doivent être separez. *Ibid.* Lignes 8 & 7, en remontant, *il y a*, Ce Systême parfait n'a-t-il donc rien de particulier, &c. *lisez* Ce Systême 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-quatriéme 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 derniere, *il y a*, quatre fix, &c. *lisez*, 4, 6, 8, 10, 11, 13, 16, 20, &c. *Ibid.*, Ligne 10, en remontant, il faut retrancher *ces mots*. Par une volonté contre nature.

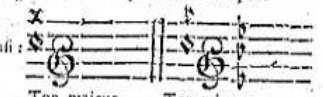
Pag. 151, Ligne premiere, *il y a*, deux, trois & cinq, *lisez*, 2, 3 & 5.

Pag. 152, Quatriéme Alinea, ligne premiere, *il y a*, voudroit, *lisez* vaudroit. *Ibid.* Ligne penultiéme avant le dernier Alinea, il y a, lourré, & aux, *lisez*, lourré aux. *Ibid.* Ligne derniere, *il y a*, l'observerons, *lisez* l'observons.

Pag. 157, Ligne 5, *il y a*, & de celles, *lisez* & des Mesures.

Pag. 158, L'Exemple doit être disposé

Ainsi :



Ton majeur. Ton mineur.

Ibid. Ligne 5, audessous de l'Exemple, *il y a*, ne soit pas observé, *lisez* ne sont pas observez. *Ibid.* Il faut ajoûter à la fin de ce Chapitre les mots suivants. - - - - -

Il y a ici deux choses à remarquer ; la premiere, que comme le mouvement peut changer au milieu d'un Air ; il faut pour lors placer la Note qui doit marquer ce changement, entre deux Parentheses audessus de la Portée ;

La seconde chose à remarquer, est que le peu d'exactitude que l'on observe dans le nombre des ♯ & des ♭ qui se mettent après la Clef pour designer les degrez naturels d'un Mode transposé, fait que souvent l'on est obligé d'appeller *Sol* la Note que l'on devroit appeller *Ut* ; Et *Ré* celle que l'on devroit appeller *La* : De sorte qu'il est à propos de marquer ici toutes ces Transpositions comme elles devroient l'être, & d'expliquer ensuite ce qu'il faut faire, lorsqu'elles ne seront pas marquées de même.

TOURNEZ pour voir l'Exemple de suite, dont voici l'Explication.

EXPLICATION.

De même qu'il n'y a qu'un *Ton majeur* dont la Clef n'est accompagnée d'aucun ♯ ni ♭, de même aussi ne doit-il y avoir qu'un *Ton mineur* de la sorte. Cependant nos François n'en usent pas ainsi ; car dans le Mode mineur ils ne distinguent point le *Ton* de *ré* de celui de *la* : De sorte que pouvant prendre indifferemment l'un de ces deux *Tons* pour modéle, tantôt la Note Tonique y est appellée *ré* & tantôt *la*. Il y a déja du temps que cette erreur est reconnuë sans qu'on ose la corriger, par rapport, apparemment, aux Musiques écrites de cette façon : Monsieur Frere* auroit peut-être réüssi à rendre les Musiciens plus exacts en ce cas, s'il ne fut pas tombé dans une faute pour en vouloir éviter une autre ; car autieu du ♭ que nous mettons après la Clef dans le *Ton mineur* de *ré*, lequel ♭ désigne la Sixte mineure qui doit toûjours être réputée telle dans le *Mode mineur* ; il veut au contraire qu'on ajoûte un ♯ à ceux qui se trouvent ordinairement après la Clef de ces *Tons mineurs* ; Ce ♯ désignant pour lors une Sixte majeure qui détruit l'ordre de la Modulation mineure. Cet Auteur avoit cependant quelques fondemens ; son idée étoit de faire appeller du même nom, parce moyen, chaque Note Tonique du *Mode Mineur transposé*, mais s'il eut eû la même prédilection pour le *la* que pour le *ré*, bien loin de détruire cet ordre naturel, il l'auroit toûjours conservé. Nous lui avons cependant l'obligation d'y avoir pensé. Il vaudroit donc bien mieux (supposé que la chose parut assez de conséquence pour vouloir bien y faire attention) conformer l'ordre de tous les *Tons mineurs transposez* à celui de l'Octave de *la*, & par conséquent appeller *la* chaque Note Tonique de ces *Tons mineurs*, de même qu'on appelle *ut* chaque Note Tonique des *Tons majeurs transposez*.

Il paroîtra dans la suite de cet ouvrage que nous n'avons fait cette reflexion qu'après coup ; puisque nous disons même à la page 158. que la Note Tonique des *Tons mineurs* doit toûjours être appellée *ré* : cependant le veritable sujet de nôtre erreur vient de nôtre premier dessein, qui a été de nous conformer à l'usage autant que nous le pourrions, & de ne nous point donner pour un réformateur ennuyeux dans des choses qui semblent ne décider de rien ; & si nous n'eussions pas remarqué que nôtre régle se trouvoit contredite par la mauvaise habitude où l'on est d'obmettre un ♭ après la Clef de tous les *Tons mineurs* depuis celui de *ré* jusqu'au dernier de ceux qui portent des ♭ nous aurions toûjours gardé le silence là-dessus ; parce que nous sommes déja prévenus que la plûpart des Musiciens n'ont pas beaucoup d'égard aux nouvelles observations qui ne concernent que la maniere de rendre les choses plus simples & plus intelligibles ; & si l'on devoit même en croire ceux qui ne se guident que par leur propre experience (ce n'est pas en excepter beaucoup) tout ce qui n'est pas expliqué de la façon dont ils le pensent, passeroit peut-être pour mauvais, mais ce détail deviendroit trop long ; revenons à nôtre sujet.

Si les François oublient un ♭ dans les *Tons mineurs transposez*, les Italiens de leur côté oublient presque tous un ♯ dans les *Tons majeurs transposez*, & cela, depuis le *Ton* de *la* jusqu'au dernier de ceux qui portent des ♯.

Voyez la suite de cette Explication après l'Exemple.

* *Transposition de Musique de Monsieur Frere*, p. 35.

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.

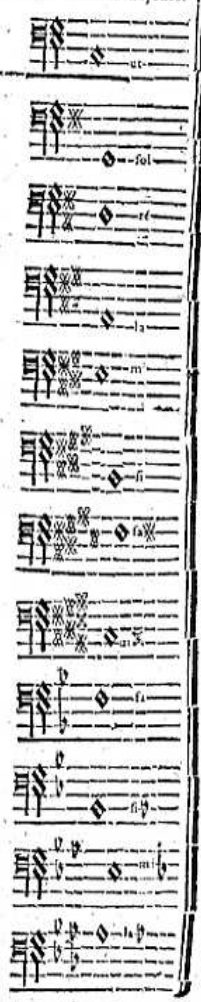
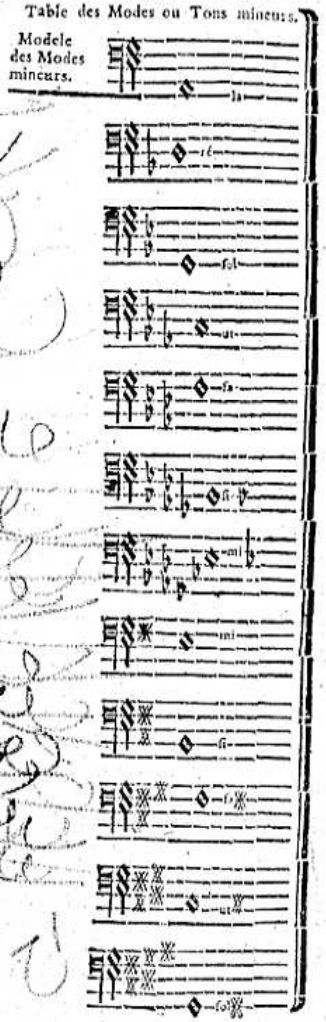


Table des Modes ou Tons mineurs.

Modele des Modes mineurs.

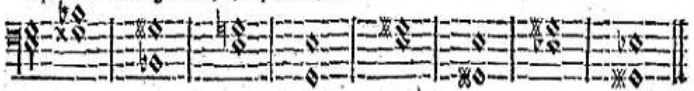


Pour prévenir ces défauts, suppose que l'on veuille se servir de nôtre maniere de Solfier: Il est certain qu'on ne manquera jamais en appellant *Ut* la Notte Tonique de tous les Tons majeurs, & *La* celle de tous les Tons mineurs, dont la Clef sera accompagnée d'un nombre de ♯ ou de ♭ pareil à celui que nous venons d'observer dans l'ordre précedent: mais si par hazard l'un de ces ♯ se trouvoit oublié dans les Tons majeurs, il faudroit pour lors en appeller la Notte Tonique *Sol*; de même que si l'un de ces ♭ se trouvoit oublié dans les Tons mineurs, il faudroit en appeller la Notte Tonique *Re*. 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 ♯, & *Fa* le dernier ♭; quoique cela ne laisse pas que d'être encore embarrassant, lorsque l'un de ces ♯ ou de ces ♭ manque, outre la petite difficulté qu'il y a à trouver le dernier ♯ ou ♭: mais du moins l'on y trouvera mieux son compte, dès que l'ordre des ♯ & 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 fréquente repetition. *Ibid.* ligne 8. *il y a*, dépendent, *liſez*, dépendant. *Ibid.* ligne pénultiéme avant le Chap. XXIX. *il y a*, ſuit, *liſez*, ſuis.

Pag. 165. l'Exemple doit être ainſi:



Tierce diminuée. | Sixte superflue. | Tierce mineure. | Sixte majeure. | Tierce majeure. | Sixte mineure. | Tierce superfl. | Sixte diminuée.

Pag. 167. l'Exemple doit être ainſi. . . .

FIN DU SECOND LIVRE.

LIVRE TROISIE'ME.

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 Intervales 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 penultiéme Portée, *il y a*, une Ronde ou deux Blanches, &c. *liſez ſeulement*, idem.

Pag. 182, ligne 1, *il y a*, le Mis, *liſez*, le ♯ Mis. *Ibid.* Penultiéme Alinea, ligne 1, *il y a*, ſe diſtinguant, *liſez*, ſe diſtinguent. *Ibid.* dernier Alinea, ligne 1, *il y a*, pour revenir au ♯ & aux ♯, *liſez*, pour revenir aux ♯ & aux ♭.

Pag. 183, ſecond Alinea, ligne 1, *il y a*, lorſque ia, le ♮, *liſez*, lorſque le ♯, le ♮.

Pag. 185, ſecond Alinea, ligne, 7 *il y a*, nous ſous-entendons, *liſez*, nous ſous-entendrons.

Pag. 186, ligne derniere avant le Chap. IV. *il y a*, de la Fondamentale, *liſez*, de la Taille.

Pag. 187, troiſiéme Alinea, ligne 3, *il y a*, qui eſt la Baſſe, *liſez*, qui eſt dans la Baſſe.

Pag. 191, dernier Alinea, ligne 2, *il y a*, être préparée & ſauvée, *liſez*, être preparé & ſauvé.

Pag. 193, premiere Portée de l'Exemple, le Gnidon 𝄇 au-deſſous de la lettre B, doit être ſur le milieu marquant la Notte *Ut*, & non pas ſur la Ligne.

Pag. 198, ligne 10, *il y a*, de la Tierce, *liſez*, de la Seconde.

Pag. 201, premier Alinea qui ſuit le dénombrement des Accords, ligne 2, *il y a*, ſa Médiante ſe porte, *liſez*, ſa Médiante le porte. *Ibid.* ligne 23, *il y a*, devoit, *liſez*, doit.

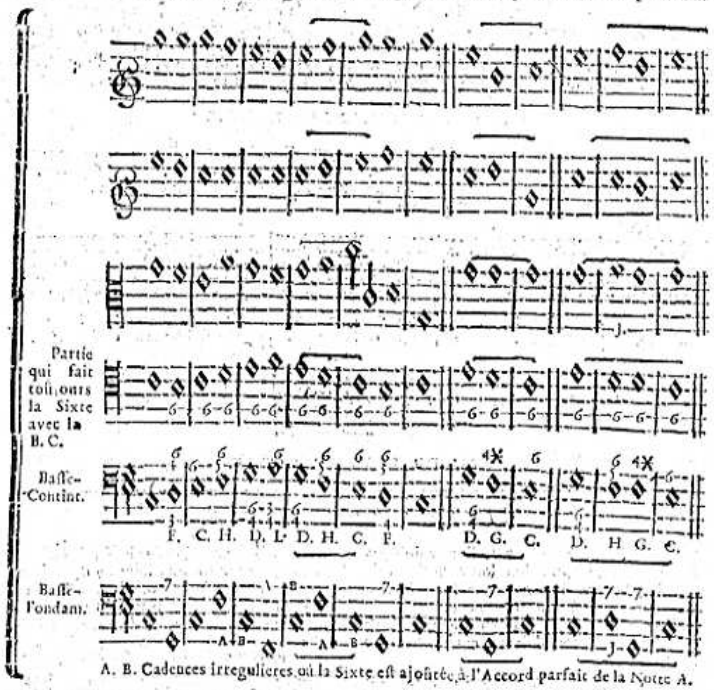
Pag. 209, pénultieme Alinea, ligne 1, *il y a*, l'on ne peut faire ſey la, &c. *liſez*, l'on ne

peut faire icy la difference d'une seconde Notte à une sixiéme Notte, ni celle d'une Notte Tonique à une Dominante, parce que &c.

Pag. 214, dernier Alinea, ligne 5 & 6, *il y a*, la Septiéme se trouvant, *lisez*, la Septiéme 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 caractere, *il y a*, remontoit, *lisez*, rencontroit.

Pag. 222. l'Exemple doit être disposé ainsi.

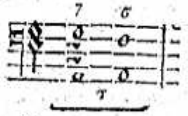


A. B. Cadences irregulieres où la Sixte est ajoûtée à l'Accord parfait de la Notte A.

Pag. 227. le chiffre 5. 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 troisiéme 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.

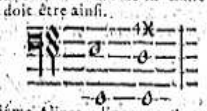
Pag. 231. ligne 2. *il y a*, P. *lisez*, D. *Ibid.* second Alinea, ligne 2. la lettre G. doit commencer un nouvel Alinea. *Ibid.* la dernière Mesure de l'Exemple doit être ainsi dans la Basse-Continuë.



Pag. 232. troisiéme Alinea, *il y a*, comme N. *lisez*, comme à J.

Pag. 233. Chap. 19. ligne 8. *il y a*, v. le second Livre, Chap. XVI. *lisez*, v. le second Livre, Chap. XIII.

Pag. 234. la penultiéme Mesure de la Basse-Fondamentale doit être ainsi.



Pag. 239. cinquiéme Alinea, ligne 4. *il y a*, Basse précede, *lisez*, Basse procede.

Pag. 240. il manque un point au côté droit de la Notte *Ut*, par où commence chaque Portée de l'Exemple.

Pag. 245. second Alinea, ligne 5. troisiéme, & quatriéme 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 Quintes, par Quartes.

Pag. 252. le premier G. du l'Exemple doit être retranché. *Ibid.* le Dieze qui se trouve au-dessous de la Notte *Mi* désigné par la lettre G. doit être associé au chiffre 6. qui est au-dessus de cette même Notte. *Ibid.* ligne 2. *il y a*, chiffrez, *lisez*, chiffrée. *Ibid.* ligne 3. *il y a*, qui y fait entendre une Médiante, *lisez*, qui s'y fait entendre, n'éxige absolument que l'Accord Parfait.

Les mots suivans doivent commencer un nouvel Alinea. . . Une Médiante, &c.

Pag. 256. derniere ligne avant l'Alinea, *il y a*, de *Quarte Dieze*, *lisez*, du *Tri-Ton*.

Pag. 259. dernier Alinea, ligne 8, *il y a*, peuvent nous marquer; le rapport, &c. *lisez*, peuvent nous marquer, a le rapport, &c.

Pag. 260. Il faut joindre un ♯ à la Notte *Mi* désignée par la lettre F.

Pag. 261. ligne derniere avant l'Exemple, *il y a*, on n'en put faire ainsi, *lisez*, on n'eût pû faire ainsi.

Pag. 262. ligne 2. *il y a*, Sixte dièze, *lisez*, Sixte majeure. *Ibid.* dernier Alinea, ligne 4. cette lettre, & doit être retranchée.

Pag. 266. la lettre C. doit être mise au-dessous de la premiere Notte de la Mesure où elle se trouve, & non pas au-dessous de la seconde Notte.

Pag. 269. Il doit se trouver un A. au-dessous du premier *Ré* dans l'Exemple.

Pag. 268. ligne derniere avant l'Alinea, *il y a*, Chap. XX. des Licences, *lisez*, Chap. XVII. du second Livre.

Pag. 269. ligne 1. en remontant, *il y a*, ne diminuent rien, *lisez*, ne dominent rien.

Pag. 276. ligne 2. *il y a*, Quintes dieze, *lisez*, Quintes superflues.

Pag. 277. dernier Alinea, lignes 4. &5. *il faut retrancher ces mots*, bien que la Septiéme ne convienne que dans la préparation de la Onziéme hétéroclite.

Pag. 278. il faut mettre la lettre A au-dessus de la premiere Notte de la penultiéme Mesure dans l'Exemple de la Basse-Continuë.

Pag. 281. dans le premier Exemple, il faut un ♯ au côté gauche de la Notte *Ut*, & un autre au côté droit du mot *Ut*; & dans le second Exemple, il faut retrancher le ♯ associé au chiffre 7.

Pag. 282. ligne 2. *il y a*, Deuxiéme, *lisez*, Seconde. *Ibid. il y a*, Cinquiéme, *lisez*, Quinte.

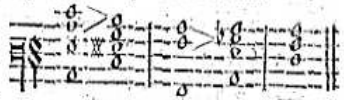
Pag. 284. à la fin du troisiéme Alinea, *il y a*, Basse, il faut seulement la lettre B.

Pag. 287. il faut un ♯ au lieu d'un ♮ à côté de la deuxiéme Notte de la premiere Portée de l'Exemple, & le ♯ doit être mis à côté de l'autre Notte 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 retranchez, & il faut mettre à leur place: Pour achever de se convaincre sur la verité des Regles contenuës 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 Septiéme d'une autre Dominante en descendant d'un semi-Ton; ou bien faisant monter d'un semi-Ton la quatriéme Notte sur la Notte sensible d'un nouveau Ton. . .

Pag. 291. l'Exemple doit être Ainsi.



Pag. 294. sixiéme Alinea, *il y a*, la Cinquiéme, *lisez*, la Quinte. *Ibid.* les mots suivans doivent être ajoutez par un nouvel Alinea, immédiatement avant l'Article IV. . .

Quelquefois le *Tri-Ton* se trouve sur une autre Notte que sur la *Quatriéme*; & la *fausse-Quinte* sur une autre que sur la *Sensible*. mais pour lors ces Intervales 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 Septiémes que nous venons de voir, il s'en trouve d'alterées, 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 degrez sur

ceſſifs de la voix naturelle contenus dans l'étenduë 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 derniere 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. penultiéme 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 Notte *Sol* dans la ſeconde Meſure de la Baſſe figurée, doit être retranché 5 & le chiffre 6. qui eſt au-deſſous de la Notte *La* dans la penultiéme 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*, Deuxiéme, *liſez*, Seconde. *Ibid.* ſecond Alinea, ligne derniere, *il y a*, Ton, *liſez*, Temps.

Pag. 317. ligne derniere, *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 QUATRIEME.

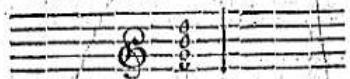
Page 366. ſeptiéme Alinea, *il y a*, il ne faut s'attacher à preſent qu'à diſtinguer les Tierces des Sixtes, les Majeurs des Mineurs, &c. *liſez*, il ne faut s'attacher à preſent qu'à diſtinguer les Tierces majeures des mineures, & les Sixtes majeures des mineures, &c. *Ibid.* ligne 5. du petit caractere en remontant, *il y a*, la Septiéme diminuée de 4. Tons & demi d'*Ut* à *Si* ♭, de *Sol* à *Fa liſez*, la Septiéme diminuée de 4. Tons & demi, comme d'*Ut* X à *Si* ♭, de *Sol* X à *Fa*, &c.

Pag. 367. ces mots . . Tierces mineures, doivent être mis au-deſſus de la ſeconde Portée de l'Exemple.

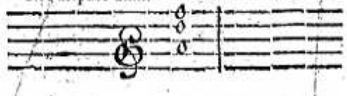
Pag. 368. il faut retrancher le X qui eſt à côté de la Notte *Ré* dans la quatriéme Meſure de l'Exemple des Sixtes majeures.

Pag. 369. ligne 6. en remontant, *il y a*, Seconde dieze, & Tierce ♭ mol, *liſez*, Seconde ſuperflue & Tierce mineure.

Pag. 382. quatriéme Portée en remontant, dans la cinquiéme Meſure, le chiffre 3. doit remplacer le chiffre 4. & dans la penultiéme Meſure de la même Portée, il faut ajoûter la Notte *Fa*, ainſi.



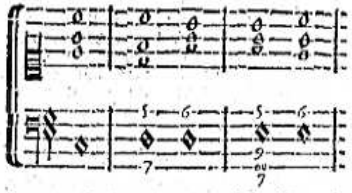
Pag. 383. dans la ſquatriéme Portée en remontant, l'Accord de la cinquiéme Meſure doit être diſpoſé ainſi.



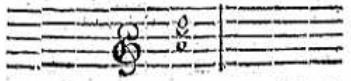
Ibid. Il manque quelques chiffres dans les Exemples, tant pour marquer les Accords, que pour l'arrangement des doigts : mais le Lecteur y pourra ſuppléer facilement, en ſe conformant ſur le commencement, qui eſt correct : cependant il faut prendre garde que le chiffre 3. par où commence la ſeconde Portée 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 premiere ligne, au lieu de celle de *Sol* ; & les trois premieres Meſures en doivent être diſpoſées ainſi.

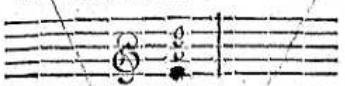


Pag. 400. le cinquiéme Accord de l'Exemple doit être diſpoſé ainſi.



Page 402. ligne 8. après ces mots . . . dans la Baſſe des Secondes, *liſez*, p. 396.

Pag. 403. le ſecond Accord de la quatriéme 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 Notte 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 derniere, *il y a*, précedent, *liſez*, precede.

Pag. 408. ligne 2. *il y a*, devoit, *liſez*, pourroit.

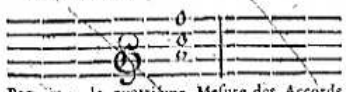
Pag. 409. ligne 6. *il y a*, trouvent, *liſez*, trouve.

Pag. 416. Chap. XVI. ſecond Alinea, ligne 2. *il y a*, Chap. XI. *liſez*, Chap. IX.

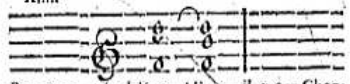
Pag. 419. il faut mettre un ♮ à la place du X qui ſe trouve à côté de la Notte *Fa*, dans le ſecond Accord de la ſixiéme Meſure.

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 ſuperieure, qui contient tous les Accords.

Pag. 423. le cinquiéme Accord de l'Exemple doit être Ainſi.



Pag. 424. la quatriéme Meſure des Accords de l'Exemple en retrogradant, doit être Ainſi.



Pag. 425. penultiéme Alinea, *il y a*, Chap. XIX. *liſez*, Chap. XVII.

Pag. 429. 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*, autre. *Ibid.* il ſe trouve dans l'Exemple un 4. & un 6. dont l'un déſigne le Tri-Ton, & l'autre la petite Sixte, qui devroient être traverſez d'une ligne : Mais l'Auteur n'ayant pas été preſent durant l'impreſſion de ce Livre ; & ces ſortes de caracteres n'étant pas encore en uſage dans l'Imprimerie, on ne les a pas eû 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 pretendent ; Car l'on doit principalement s'attacher à renfermer un Accord complet dans un ſeul chiffres, pour éviter la multiplicité de ces chiffre, qui eſt certainement embarraſſante. De plus, comme il y a quatre Acords differens de Sixte, il faut les faire diſtinguer, autant que cela ſe peut, par des caracteres affectez à chacun de ces Accords. C'eſt de quoi l'on s'eſt peu mis en peine juſqu'à preſent, & l'on n'a eu en vûë 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 toûjours 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 Dieze neceſſaires ne ſe trouvent point à côté de la Clef ; & ſouvent même la petite Sixte ſe trouve mineure. D'ailleurs comme le ſeul uſage autoriſe ces ſortes de Caracteres, le 5 barré ainſi 5̸, 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 ſuperflû. Il vaudroit donc mieux donner la juſte idée d'un Accord complet par ces nouveaux Caracteres, 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 differentes.

Ce que nous diſons dans ce Chapitre ſervira plutôt pour l'avenir que pour le paſſé ; mais en revanche nos Regles pourront ſervir aux défauts du paſſé.

Pag. 430. ligne 11. il faut retrancher la lettre &. *Ibid.* les Parties qui ſont au-deſſus de la Baſſe dans l'Exemple, doivent être réunies dans une ſeule Portée pour pouvoir 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'eſperons 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.

FIN DU SUPPLE'MENT. (C)

CATALOGUE

Des autres Livres de Muſique Théorique, imprimez en France, dont on peut trouver des Exemplaires.

LA 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 Sr L'AFFILLAD, 5e. *Edition*, dédiée à Monſeigneur le Duc de Bourgogne.
——Les mêmes, 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.
Methode facile, dont les Principes ſont fort détaillez, 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 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.

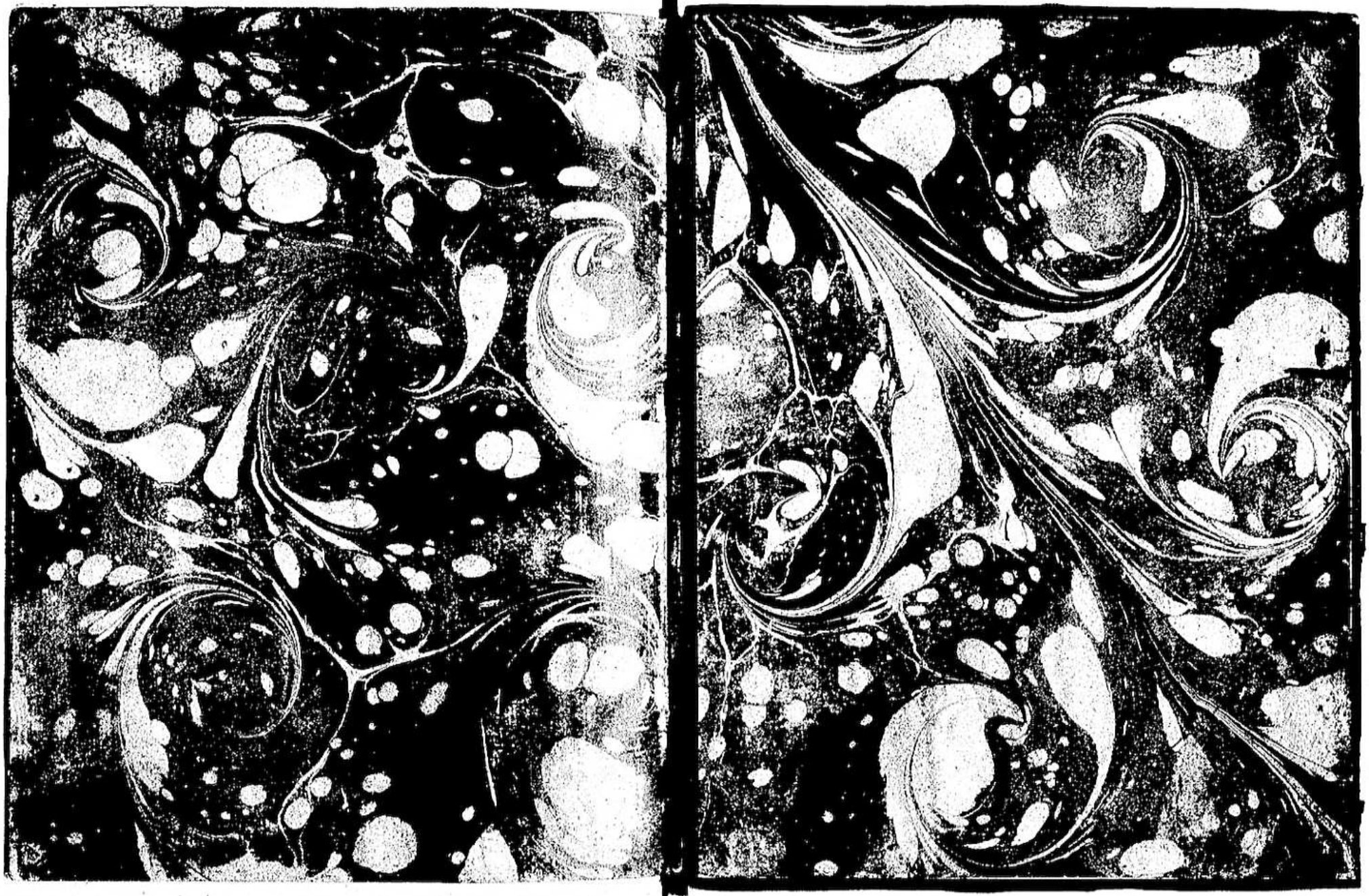
Principes pour le Clavecin, par Mr. DE SAINT-LAMBERT.
——Traité d'Accompagnement pour cet Inſtrument, & pour tous les autres.
Autre Traité d'Accompagnement, par Mr BOYVIN.
Celui de Monſieur Couperin.
Celui de Monſieur Dandrieu.

Principes de 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 Mr Campion.

L'Art de Préluder, par Mr Hotteterre-le-Romain, in-quarto.

Methode de Guittarre, par Mr. DESROSIERS.

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 Mr 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.