

par le guidon placé sur la Soudominante au-dessous de la Dominante qui la représente dans la Basse fondamentale de l'Exemple XXIX. Au reste, une pareille fuite d'Harmonie ne se pratique guères que dans son Renversement, conformément aux deux B. C. de cet Exemple.

Le goût du Chant d'une B. C. fait quelquefois abuser de cette dernière licence, où pour lors l'Harmonie de la première Dominante n'est pas absolument celle de la Soudominante qu'elle doit y représenter, parce qu'elle peut être, en ce cas, Dominante-tonique : mais cela est si rare, & si peu nécessaire, qu'on ne doit pas y faire grande attention.

Remarquez que dans ces derniers cas la Septième est Sauvée par une autre.

On peut entrelacer les Suspensions de Quarte, & de Neuvième, dont la Basse fondamentale consiste pour lors dans un enchaînement de Dominantes, selon l'Exemple XXX : mais il faut y remarquer d'abord que la nécessité de retrancher, le plus souvent, deux Sons de l'Harmonie qui doit naturellement accompagner la Quarte, selon ce qui en a été dit au Chapitre XV. occasionne ici la même chose, à peu près, dans l'Harmonie de la Neuvième.

me, pour n'emploier de chaque côté que le même nombre de parties ; & que de là suit une autre nécessité, non pas tout-à-fait indispensable, sçavoir, que l'une des Consonnances de l'Accord de la Neuvième ne peut y suivre une route Diatonique ; quoique toutes les parties d'une succession Harmonique régulière puissent toujours marcher de la forte, ou du moins Chromatiquement, c'est-à-dire en général, *par degrés conjoints*, dès qu'elles ne peuvent former Liaison d'ailleurs, en exceptant de ce cas la Basse fondamentale.

Toutes les fois que la Quarte suspend la Tierce d'une Tonique, cette Tierce peut être regardée comme si elle existoit déjà, d'où elle peut être sentée Préparer une Septième, qu'elle formera dès le même instant qu'on y arrivera ; & cela par une marche de la Basse, qui, au lieu de rester sur la Tonique dans le moment qu'elle doit recevoir cette Tierce, descendra pour lors de Quinte, pour former ensuite une imitation de *Cadence Rompue*, Exemple XXXI : ce qui prouve bien que la Suspension n'est qu'un agrément de pure goût, & que par conséquent elle n'a point de Basse fondamentale ; puisque l'Oreille même la reçoit dans ce cas comme si elle étoit effecti-

vement la Consonnance qu'elle suspend.

Il faut retrancher la Note sensible de l'Harmonie d'une Dominante-tonique, dont la Quinte va suspendre l'Octave de la Tonique, en formant la Neuvième au-dessus de cette Tonique; parce que la Note sensible & la Neuvième devant passer chacune à la même Note tonique par leur route Diatonique déterminée, l'effet de l'une détruiroit celui de l'autre: il n'y a que dans le cas de la Supposition où l'on puisse conserver toute l'Harmonie d'une Dominante-tonique au-dessus de la Tonique.

La seule exception à nos Règles générales, exception que Zarlín a toujours condamnée, pour une raison, qui, quoique tirée de la véritable, ne l'est pas cependant en elle-même; c'est de pouvoir faire succéder Diatoniquement plusieurs Toniques de suite, où il ne se trouve pour lors aucune Liaison: aussi cela ne se pratique-t'il jamais que dans son Renversement, en y prenant pour Basse la Tierce de la Fondamentale, rarement la Quinte: ce qui n'a pas besoin d'exemple.

Souvenez-vous d'observer par-tout la Liaison nécessaire d'un Accord à un autre, d'un Mode à un autre, c'est-là le grand

noëud ; & ce seul objet présent à l'esprit doit certainement empêcher de s'égarer.

S'il y a quelques préférences à donner à certains intervalles plutôt qu'à d'autres entre les parties de Musique qu'on veut faire entendre , comme de préférer les Consonnances aux Dissonnances , excepté que le beau Chant n'amène naturellement celles-ci ; cela dépend plus du goût que des règles ; le beau Chant en est généralement l'arbitre.

On peut insérer des Notes pour le goût du Chant entre celles qui dépendent de l'Harmonie fondamentale ; nous en toucherons un mot dans l'Article suivant, aussi-bien que sur ce qui regarde le Dessein, la Fugue.

La Basse fondamentale n'est donnée que pour connoître l'Harmonie & ses routes, nullement pour être entendue au-dessous des autres parties.

Voiez d'ailleurs les Chapitres qui traitent des matieres que nous n'avons touchées que succintement dans cet Article.

Les personnes qui ne se sentent aucun talent pour la Composition , pourront néanmoins y réussir jusqu'au point qu'exige un certain choix, par le seul secours de ces règles ; rien ne leur y échappera, si ce

n'est ce qui peut y dépendre du goût : mais celles qui se sentent déjà du talent pour cet Art, diront peut-être que de pareilles règles leur tiennent le génie dans l'esclavage, qu'elles ne peuvent deviner quel Chant leur fourniront les successions fondamentales qu'elles auront ainsi employées à l'aventure, & qu'elles aimeroient mieux des règles qui leur fissent connoître l'Harmonie nécessaire aux Chants qu'elles auroient déjà imaginés : c'est aussi à quoi nous allons satisfaire : mais il est bon de les avertir en même-tems que tout ce qui a jamais été imaginé en Musique, & que tout ce qu'on pourra imaginer dans la suite, est directement tiré de la Basse fondamentale prescrite dans cet Article, & qu'il est impossible de rien produire de bon ni d'agréable dans cet Art, qui n'en soit une suite nécessaire : quiconque entreprendra de prouver le contraire, y échouera indubitablement ; j'ose l'affurer d'avance : c'est par ce principe que le Musicien se conduit ; sans ce principe qui est en lui, quoiqu'il puisse n'y pas penser, il ne seroit pas Musicien ; & toutes les règles précédentes, tirées de la nature même de la chose, ne font que rendre de point en point le principe qui nous guide tous.

Il fuffit de bien concevoir toutes les routes que nous venons de prefcrire, pour qu'on ne puiſſe jamais s'y tromper ; il faut d'abord commencer par le plus ſimple, & inſenſiblement on parvient à ce qu'il y a de plus compoſé: rien n'eſt plus facile que de ſe former ſoi-même des exemples ſur tout ce qui a été dit ; c'eſt même par ce moien que ſ'acquiert une certaine expérience, ſans laquelle le plus ſçavant Muſicien n'a pas toujours le don de produire des choſes agréables: la pratique d'un Inſtrument, & ſur-tout celle du Clavecin, eſt bien utile en ce cas, parce qu'on y éprouve l'effet de ce qu'on a compoſé, & pendant qu'on y exécute la même Baſſe fondamentale, on cherche toutes les différentes combinaifons des Sons qui peuvent être tirés de ſon Harmonie, ou bien encore on y exécute ces différentes combinaifons, pour en éprouver l'effet, & pour y choiſir celle qui plaît le plus.

A R T I C L E I I.

Trouver la Baſſe fondamentale d'un Chant donné.

Trouver la Baſſe fondamentale d'un Chant donné, c'eſt trouver non-ſeulement toute l'Harmonie dont ce Chant eſt ſuſceptible,

ptible, mais encore le principe qui l'a suggéré : or, avant que de nous mettre en devoir de la chercher, cette Basse fondamentale, voyons ce qui doit nous y engager, & cela par une question toute simple.

Si l'on demandoit à un Musicien, pourquoi, lorsqu'il veut procéder Diatoniquement après un premier Son donné, auquel il a dessein de retourner sur le champ, il entonne le Ton au-dessus, & le Demi-ton au-dessous ? Il seroit peut-être fort embarrassé, lorsque cependant rien n'est plus naturel.

Frappez de l'Harmonie d'un premier Son, sa Quinte nous préoccupe tellement, comme la plus parfaite Consonnance, qu'à son défaut nous entonnons pour lors un de ses Sons Harmoniques, qui, comme on doit le sçavoir à présent, représentent toujours leur Son fondamental, ne font, en un mot, qu'un seul Son avec lui.

Prenons, par exemple, que *ut* soit ce premier Son ; sa Quinte sera *sol*, dont les Sons Harmoniques sont *ré* & *si* : or c'est justement ce *ré* qui fait le Ton au-dessus d'*ut*, & ce *si* qui en fait le Demi-ton au-dessous ; d'où il est évident que le principe de cette succession Diatonique est dans le Son fondamental *sol*, dont nous avons été

frappés en entendant *ut* , que c'est lui seul qui nous guide ici après *ut* , & qu'à son défaut nous y entonnons un de ses Sons Harmoniques : ainsi l'expérience confirme, en ce cas , ce que la raison nous avoit déjà dicté : tâchons donc de profiter d'une correspondance si parfaite ; sans doute que les autres routes du Chant trouveront également leur principe dans une Basse fondamentale , ou pareille à celle ci , ou du moins telle que nous l'avons déjà développée.

Avant que d'établir cette Basse fondamentale relativement à un Chant donné, il falloit en connoître l'Harmonie & les routes ; & c'est justement ce qui a fait le sujet de l'Article précédent, dont le contenu n'est qu'une suite précise de tout ce que le principe proposé dans le premier Chapitre nous a donné successivement par ordre de Génération : rappelez - vous donc bien cette Harmonie & ces routes, pour sçavoir en faire usage relativement au Chant qui va vous conduire ; songez seulement à y préférer les plus parfaites routes aux autres, comme la Quinte à la Tierce , & celle-ci à la Seconde , autant que le Chant & la succession déterminée aux Sons fondamentaux le pourront permettre : si vous

y trouvez plus d'une Basse fondamentale possible, employez-les toutes, c'est pour lors l'expression, l'esprit de la chose, qui en détermine le choix.

Pour qu'un Commençant puisse aisément trouver de lui-même la Basse fondamentale d'un Chant donné, qui doit être naturellement le principal sujet, il faut que ce Chant soit simple, & que chaque Note y soit susceptible de sa Basse fondamentale particulière.

Il ne faut d'abord prendre des Chants que dans un seul Mode, où la Dissonnance mineure, c'est-à-dire, la Septième de la Basse fondamentale, soit évitée; puis on entrelace avec ce premier Mode un ou deux de ses plus relatifs, & insensiblement on passe aux autres, on y joint enfin la Dissonnance: mais tout cela doit se faire par degrés, & l'on ne doit passer à une règle que lorsque la précédente est bien conçue.

Si l'Harmonie de la Basse fondamentale ne consiste que dans la Tierce, la Quinte & l'Octave, par conséquent le Chant donné doit toujours former au-dessus de cette Basse l'une de ces trois Consonnances, qui peuvent d'ailleurs s'y succéder immédiatement, sans qu'on soit obligé de changer la

Note de Basse , excepté que sa succession déterminée n'y contraigne , soit pour arriver à la Tonique ou à sa Dominante , dans le moment du repos sensible qu'exprime le Chant , soit pour y éviter la Syncope.

Il ne faut s'attacher à changer une Note fondamentale que d'une Mesure à l'autre , excepté qu'on n'y soit forcé , ou par le Chant qui ne sera plus dans son Harmonie , ou par les raisons déjà alléguées.

Si le Mode change , c'est toujours après la Tonique , ou après sa Dominante sentée pour lors Tonique à la faveur d'un repos qui y sera forcé ; de sorte que cette Tonique , ou cette Dominante prend sur le champ la qualité qui lui convient dans le nouveau Mode , ou bien elle passe à la nouvelle Tonique , ou bien encore elle prend l'une des autres routes fixées à la Basse fondamentale ; le tout relativement aux Notes du Chant contenues dans l'Harmonie de celles qu'on peut emploier dans la Basse fondamentale.

Comme la même Note du Chant peut également faire la Tierce d'une Note de la Basse , la Quinte d'une autre , ou l'Octave d'une autre , même la Septième d'une autre encore ; on ne peut emploier pour cette Basse , que la Note dont la succession

déterminée pourra conduire jusqu'à la Tonique, toujours par les successions déterminées, auxquelles le Chant ne manquera pas d'être assujetti ; & cette Tonique se reconnoîtra par le moïen d'un repos pratiqué dans le Chant, ou, au défaut du repos, par sa Note sensible, même par sa Tierce, l'une devant avoir naturellement pour Basse fondamentale la Dominante tonique, l'autre la Tonique, sur-tout quand le Chant y tombe dans le premier moment de la Mesure, en descendant de Tierce.

Quand le Chant marche par Quintes ou Quartes, l'une des deux Notes, au moins, est toujours l'une des fondamentales du Mode qui existe ; elles pourroient cependant bien n'en former que la Tierce, mais cela est rare, & pour lors les Diézes ou Bémols contenus dans ce Chant empêchent de s'y tromper.

Il faut avoir égard aux Diézes & aux Bémols du Chant, selon ce qui en a été dit dans le précédent Article, ils indiquent certainement le Mode qui existe ; excepté que la Note sensible du majeur peut bien quelquefois appartenir à son Mode relatif mineur, comme Seconde de la Tonique ; par exemple, cette suite du Chant, *mi. ré. mi. fa, mi. ré. ut. si. ut*, peut aussi-bien ap-

partenir au Mode mineur de *la*, qu'au majeur d'*ut*; le *si* reconnu pour Note sensible d'*ut* peut y être également Seconde de *la*; si j'y vois *sol* ou *solx*, dès-lors je sçais à quoi m'en tenir, *sol* exclut *la* comme Tonique, & *solx* au contraire le décide comme tel : mais dans de pareils cas, dont il faut s'assurer relativement aux Notes sensibles des Modes majeurs, le choix du Mode incertain dépend de son rapport avec celui qui le précède, & sur-tout avec ce celui qui le suit : par exemple, si je vois avant ce Mode incertain, & sur-tout après, celui de *fa* ou de *sol*, ce sont des Quintes d'*ut*, qui pour lors me déterminent absolument en sa faveur ; au lieu que celui de *ré* ou de *mi*, qui sont des Quintes de *la*, m'auroit déterminé pour ce Mode de *la* ; excepté cependant que le même Mode que j'aurois dû choisir ne vînt incontinent après, & que le goût de variété ne pût m'engager pour lors à y préférer le moins relatif, sur-tout si la phrase y est courte ; mais remarquez-bien que cette dernière préférence ne doit avoir lieu qu'entre-deux Modes à une Seconde l'un de l'autre, lesquels seront également relatifs au premier donné.

Si l'est question de la Dissonnance, qui

ne consiste que dans la Septième d'une Dominante, laissant à part, pour un moment, la Sixte majeure d'une Soudominante; il ne faut jamais employer une Note du Chant comme Septième qu'elle n'y soit Préparée, excepté au-dessus d'une Dominante-tonique, ou encore excepté qu'ayant déjà employé une Dominante quelconque, la Septième ne se présente ensuite dans le Chant, pendant qu'on pourra conserver cette même Dominante; car, comme telle, la Septième lui étoit déjà avenue de droit.

Sans doute que toute Note du Chant employée pour Septième, sera Sauvée ensuite en descendant Diatoniquement sur la Tierce de la Note fondamentale qui doit suivre naturellement la Dominante accompagnée de cette Septième; excepté qu'il n'y ait, en ce cas, une Cadence Rompue, ou Interrompue, ou simplement une imitation de ces Cadences; de sorte que la Septième, au lieu de se Sauver sur la Tierce, se sauveroit pour lors sur la Quinte, ou sur l'Octave, mais toujours en descendant Diatoniquement.

Au reste, ces deux dernières Cadences ne sont jamais forcées dans la Basse fondamentale d'un Chant simple, & la Parfaite,

dont elles prennent la place dans une Basse continue, en faveur de la variété, peut toujours leur être substituée dans la fondamentale : ce n'est donc, par conséquent, que lorsqu'on compose celle-ci sous une Continue, qu'on est obligé de l'y soumettre : ce qu'il falloit sçavoir, pour que du moins on soit libre d'en user, quand le goût de variété semble pouvoir l'exiger.

Si la Septième ne se Sauve pas immédiatement, & qu'entr'elle & la Note sur laquelle elle doit descendre Diatoniquement il s'en trouve une ou plusieurs autres qui appartiennent à l'Harmonie de la même Dominante accompagnée de cette Septième, il n'y a qu'à conserver cette Dominante jusqu'à ce que la Septième se Sauve, d'autant que celle-ci est sensée subsister toujours jusqu'au moment qu'elle se Sauve.

Quelquefois la Septième, au lieu de descendre Diatoniquement, passe à une autre Note de l'Harmonie appartenant à la Note fondamentale qui doit suivre celle qui a porté cette Septième : mais cela ne se pratique jamais que lorsque cette même Septième forme la Tierce mineure de la Basse continue, qui monte pour lors Diatoniquement sur la Note dont cette Septième doit être Sauvée, en remplaçant ainsi

d'un côté ce qui manque de l'autre ; encore cela ne convient-il qu'à l'Harmonie d'une Dominante-tonique, laquelle Dominante doit être exclue pour lors de sa propre Harmonie. Exemple XXXII.

Dans tout Chromatique les Notes du Chant peuvent former consécutivement la Tierce mineure & la majeure d'une Tonique, même d'une Dominante ; si la Tierce majeure étoit la première, son changement en mineure conviendrait pour lors beaucoup mieux à une Tonique qu'à une Dominante : si le Chromatique procède en montant, la Basse fondamentale y descend généralement de Tierce, & peut néanmoins y monter de même : mais s'il procède en descendant, sa Basse fondamentale la plus ordinaire consiste dans un enchaînement de Dominantes-toniques, où la Note sensible descend Chromatiquement par-tout sur la Septième.

Les différentes Basses fondamentales propres au Chromatique sont toujours subordonnées au Mode reconnu, ou par un repos, ou par son rapport avec ce qui le précède & le suit, mais sur-tout par la dernière Note sensible : si l'arbitraire peut y régner quelquefois, c'est sur le goût de variété, sur l'expression même, qu'il faut en régler le choix.

Nous avons expliqué dans l'Article précédent ce qui regarde l'Accord de la Septième diminuée, à l'occasion de l'Enharmonique : mais si par hazard le Chant se trouvoit effectivement Enharmonique, c'est-à-dire, qu'un Diéze y devînt Bémol, ou qu'un Bémol y devînt Diéze, comme par exemple, que *Sol-Diéze* y devînt *La-Bémol*, &c. ce *sol* qui étoit Basse fondamentale du premier, comme Note sensible, céderoit pour lors sa place à *si*, qui seroit à son tour Note sensible; ainsi du reste à proportion; n'y aiant qu'à remarquer le Mode mineur dans lequel conduit un pareil changement.

A l'égard de la Sixte majeure d'une Soudominante, elle est très-arbitraire, parce qu'il n'y a point de cas où elle ne puisse servir d'abord d'Octave à sa Basse fondamentale, à la faveur du *double emploi*, & ensuite de Quinte à la Dominante-tonique.

Cependant le goût de variété demande qu'on use quelquefois de cette Sixte majeure, sur-tout quand on trouve, par son moïen, celui de former des imitations de Chant en montant de Quinte, ou en descendant de Quarte, conséquemment à la marche naturelle & unique de la Soudominante : or pour en user, il faut d'abord

que la succession fondamentale permette de passer à la Soudominante, & que dans ce moment, même lorsque cette Soudominante existe déjà, le Chant donne la Sixte majeure suivie Diatoniquement en montant; & supposé que cette Sixte majeure descendît Diatoniquement, il faudroit sous-entendre pour lors une autre partie, qui ne fût cependant pas la Basse continue, laquelle pût monter Diatoniquement après cette même Sixte majeure; sinon une pareille Sixte seroit mal imaginée.

Ceci n'est rien encore; les Suspensions du Chant peuvent souvent dérouter quiconque n'en seroit pas averti; mais remarquez-bien qu'il n'y en a jamais que lorsqu'on se voit forcé de faire Syncoper une Dominante, ou du moins une Tonique qui montera ensuite de Quinte; les autres cas de Suspension sont des Suppositions qui n'innovent rien dans la Basse fondamentale, excepté que si on vouloit la composer sous une Basse continue, il faudroit en avoir en même-tems le Dessus sous les yeux, pour y reconnoître les cas de Supposition, où pour lors les Notes de cette Basse continue sont des hors-d'œuvre, comme n'étant nullement comprises dans l'Harmonie.

Reste à sçavoir distinguer dans un Chant figuré les Notes de goût de celles de l'Harmonie ; connoissance qui dépend uniquement de celle de la Basse fondamentale.

Tant que les Notes du Chant ne marchent point Diatoniquement , elles sont toutes comprises dans l'Harmonie : ainsi les Notes de goût n'y sont autres que celles qui y procèdent Diatoniquement ; encore faut-il en excepter les Notes, qui, dans ce cas, peuvent faire la Septième d'une Dominante déjà placée dans la Basse fondamentale.

C'est sur la route déterminée à la Basse fondamentale que l'on distingue les Notes d'Harmonie de celles de goût dans une succession Diatonique du Chant : par exemple, si je pars d'une Dominante, ou d'une Soudominante, sa route déterminée me dit que parmi telles & telles Notes du Chant ce sont-là les seules qui appartiennent à l'Harmonie, parce qu'effectivement ce sont-là les seules qui soient contenues dans l'Harmonie de la Note fondamentale qui doit suivre cette Dominante, ou cette Soudominante : si je pars d'une Tonique, sa route arbitraire peut me laisser de l'incertitude ; mais comme je sçais que je ne puis prendre une telle Note fondamentale

après cette Tonique, qu'aux conditions qu'elle passera à une telle autre, dès ce moment je vois clair, d'autant que le Chant n'indiquera peu après un repos, une Note sensible, ou cessera d'être figuré, & me fera connoître par ce moïen où je dois arriver; connoissance qui m'indiquera pour lors la Note qui doit suivre la Tonique, pour arriver par les routes prescrites à celle dont je viens de m'assurer; par exemple, si je vois dans un seul Tems d'une Mesure très-vive, cette suite de Notes *sol. fa. mi. ré. ut. ré*, du Mode majeur d'*ut*, où il est supposé que *ut* commence d'un côté un nouveau Tems de la Mesure, & que le dernier *ré* le commence de l'autre; je dis que si c'est *ut*, il doit avoir le même *ut* pour Basse fondamentale, qu'ainsi sa Dominante *sol* doit le précéder sous les Notes *sol. fa. mi. ré*; au lieu que si c'est le dernier *ré*, il doit avoir la Dominante *sol* pour Basse fondamentale, qu'ainsi il doit être précédé de sa Tonique *ut* sous les Notes *sol. fa. mi. ré. ut*; de sorte que toutes ces Notes étant supposées de valeur égale, excepté *ré* & *ut* qu'on y doublera lorsque le dernier *ré* viendra ensuite, on ne peut pas dire, selon les Musiciens, que ce soit la première du Tems, plutôt que la deuxième, qui

porte Harmonie ; *sol* & *mi* seront par-tout les premières , pendant que d'un côté elles appartiendront à *sol* , & de l'autre à *ut* , quand même elles seroient pointées. Il y a mille autres cas semblables , où si le Musicien n'a pas assez d'Oreille , il est toujours prêt à s'égarer : d'ailleurs il est souvent très-à-propos de prendre ainsi pour le goût , des Notes auxquelles on pourroit faire porter Harmonie , pour éviter de faire entendre dans le milieu d'une Mesure , ou à la fin , le même esprit de Cadence , qui doit regner dans le premier moment de la Mesure qui suit celle-là ; moment le plus sensible de tous , & dont on détruiroit tout l'agrément , si l'on prévenoit immédiatement auparavant l'Oreille sur ce qu'elle doit y éprouver de nouveau ; & c'est encore pour cette raison que la Basse fondamentale , c'est-à-dire , la même Harmonie ne doit jamais Syncoper , si ce n'est dans le cas de la Suspension.

Si l'on étoit obligé de chercher dans le Chant une Note connue , ainsi que nous venons de le dire , pour en distinguer les Notes de goût de celles de l'Harmonie , ou encore parce qu'on ne seroit pas assez initié dans les routes fondamentales pour sçavoir précisément quelle Note y em-

ploier après une Tonique ; il y a un moyen de composer la Basse fondamentale, en rétrogradant depuis la première Note connue du Chant jusqu'à cette Tonique où l'on se feroit arrêté.

Les Notes connues dans le Chant, sont, comme nous l'avons déjà dit page 197, celles qui terminent une Cadence, la Tierce de la Tonique, la Note sensible, ou l'une de celles qui marchent par Quinte, ou Quarte ; & pour ne pas se tromper à l'égard des Notes sur lesquelles le Chant descend de Tierce, il n'y a qu'à voir si les Dièzes, ou les Bémols, qu'exige le Mode dans lequel on voudroit comprendre ces mêmes Notes, se trouvent effectivement dans le Chant depuis la Tonique où l'on se fera arrêté jusqu'à cet endroit.

La Note connue du Chant ne pouvant m'indiquer pour sa Basse fondamentale, que la Tonique, ou la Dominante-tonique ; je dis, si c'est une Tonique, elle doit être précédée de sa Dominante, sinon de sa Soudominante ; & si c'est une Dominante, elle doit être précédée de la sienne, sinon de la Tonique, soit du Mode qui existe avec cette Dominante, soit de celui qui existoit immédiatement avant que d'arriver à cette même Dominante ;

& procédant toujours ainsi jusqu'à la Tonique où l'on s'étoit arrêté, on ne manquera jamais de rencontrer juste ; bien entendu que le Chant conduira la marche fondamentale, en contenant toujours une des Notes de son Harmonie : on sçait, au reste, que toute Soudominante doit être précédée de sa Tonique.

A l'égard des petites licences proposées dans l'Article précédent, elles n'ont jamais lieu dans un Chant seul, & l'on ne peut les trouver qu'entre la B. C. & une autre partie, auxquelles on conforme pour lors la Basse fondamentale, de même que dans ce qui regarde les Cadences Rompues, & Interrompues, & la Supposition.

Souvenez-vous qu'une Note de la Basse fondamentale n'est forcée de changer que d'une Mesure à l'autre, quoiqu'elle puisse néanmoins changer d'un Demi-tems à un autre, selon la tournüre du Chant, & selon encore la vîtesse ou la lenteur du mouvement : ce qui donne toutes les facilitez nécessaires pour distinguer les Notes d'Harmonie de celles de goût ; car on est libre de n'employer qu'une seule Note fondamentale pour chaque Tems, même pour toute la Mesure, toujours à proportion de la vîtesse ou de la lenteur du mouvement.

Il y a certains cas où l'on est obligé de partager une Note du Chant en deux parties égales, pour pouvoir y suivre les routes fondamentales, en lui donnant pour lors deux Notes différentes pour Basse; mais cela est rare.

Quand la Basse fondamentale est composée, il y a un moïen d'en confronter la succession avec celle du Chant, pour voir si l'on y aura suivi les mêmes Cadences dans les mêmes Modes.

Par exemple, si après la Tonique je passe à une autre Tonique, je sçai que celle-ci peut encore passer où je veux; si au contraire je passe à une Soudominante, je sçais que celle-ci doit retourner à sa Tonique; mais enfin si je passe à une Dominante, je dis, cette Note est Dominante de celle qui la suit, & ainsi de l'une à l'autre, jusqu'à ce qu'en aiant trouvé une qui n'est plus Dominante de celle qui la suit, je dis pour lors qu'elle est Tonique: or c'est en ce cas que je confronte cette Tonique avec le Chant, pour voir si ce Chant forme un repos possible en cet endroit, ou si du moins le Mode dans lequel il existe appartient à la Tonique ainsi connue: si cela n'étoit pas, ce seroit signe que je me serois trompé; je retournerois pour lors sur mes

pas jusqu'à une Tonique certaine, je m'apercevrois sans doute qu'après celle-là je n'avois pas pris la véritable route qu'exigeoit le nouveau Mode, & je ne manquerois pas d'y remédier.

Il faut chiffrer la Basse fondamentale avec un 6. pour les Soudominantes, un 7. pour les Dominantes, & rien pour les Toniques, si ce n'est un Diéze, ou un Bémol pour en marquer la Tierce majeure ou mineure accidentelle ; ce qu'il faut également observer à l'égard des Dominantes en pareil cas.

Le Mode dans lequel roule quelque Phrase que ce soit du Chant sera toujours connu, soit par les Sons qui doivent appartenir à l'Harmonie de chacun de ses Sons fondamentaux, soit par la Note sensible, soit par la Tierce de la Tonique, selon ce qui en a déjà été dit, soit par une marche de Quinte, ou de Quarte, soit enfin par tous les repos possibles dans ce Chant, qui doivent y paroître généralement de 2. en 2. Mesures, du moins de 4. en 4, & dont nous pouvons trouver de nous-mêmes la Basse fondamentale, selon encore ce qui en a été dit dans l'Article précédent.

Si le nombre fixé des Mesures n'est pas observé dans une Phrase, il y sera pour lors

si sensible qu'on ne pourra s'y tromper, surtout s'il y a des Paroles.

Ces deux Articles doivent se prêter mutuellement du secours, il faut tirer de l'un ce qui convient à l'autre, & c'est à nous d'en sçavoir profiter : si notre imagination s'égaré, les routes connues de la Basse fondamentale, & le rapport des Modes lui feront pour lors d'un grand secours pour la conduire.

A l'égard du Dessein, de l'Imitation, & de la Fugue, nous pouvions en parler dès l'Article précédent ; mais comme l'idée en peut naître après avoir imaginé un Chant, comme avant que de l'imaginer, nous sommes toujours à tems d'en prescrire les loix.

Le Dessein, l'Imitation, & la Fugue dépendent autant de la Basse fondamentale que de l'imagination ; il suffit d'en avoir l'idée pour que cette Basse procure les moïens d'en faire usage à propos.

Le Dessein qui consiste dans l'arondissement d'un Chant, & de ses Phrases, aussi bien que dans l'Imitation, & dans la Fugue, prend sa source dans la Basse fondamentale, dont la longueur des Phrases est déterminée par le Son fondamental qu'on choisit après une Tonique, & dont la rou-

te doit toujours être la même toutes les fois qu'on veut répéter le même Chant, en quoi consistent l'Imitation & la Fugue.

Il est vrai que le même Chant est quelquefois susceptible de différentes Basses fondamentales ; mais c'est à nous de les trouver, elles ne peuvent subsister d'ailleurs que conséquemment aux routes déterminées ; plus elles peuvent être variées, plus elles fournissent de nouveaux Chants, avec lesquels on peut accompagner celui qu'on veut imiter, lorsqu'on compose à plusieurs parties : au reste, l'esprit de la chose, l'expression en dicte le choix, outre que tel Chant qui se trouve dans un même Mode, peut aussi se former en passant d'un Mode à un autre, en quel cas la Basse fondamentale pourra en être différente de droit.

Rien n'est plus simple que ce moien à l'égard de l'Imitation, où il ne tiendra qu'à vous de la faire naître tant qu'il vous plaira, en amenant dans votre Basse fondamentale les mêmes routes sur lesquelles le Chant que vous voulez imiter a été bâti : mais à l'égard de la Fugue, il y a des règles plus précises, dont on peut s'instruire dans le Chapitre LIV. du troisième livre de mon Traité de l'Harmonie, page 332 ; on

y trouvera pareillement , dans les Chapitres qui précèdent celui-ci , ce qui regarde la Composition à plusieurs parties.

C'est ici où les exemples seroient effectivement nécessaires , nous sentons qu'ils abrégeroient beaucoup de difficultez aux personnes qui auront quelque confiance au principe proposé : mais si nous avons pû le trouver de nous-même , ce principe , & si nous avons pû le porter jusqu'au point où nous le présentons , qui est-ce qui ne trouvera pas de lui-même le peu qui y manque pour le mettre dans toute son évidence ? Il n'y manque rien d'ailleurs que ces exemples : mais , outre qu'ils exigeroient de grands détails , c'est qu'il est nécessaire , pour en tirer tous les avantages dont on a besoin , qu'on se les forme soi-même : on est obligé , par-là , de se représenter souvent les mêmes choses , & de se les inculquer souvent dans l'esprit ; de sorte qu'elles nous deviennent propres à la fin , nous les possédons d'autant mieux que nous en sommes , en partie , les Créateurs ; & flattés d'un premier succès , nous en sommes d'autant plus curieux pour ce qui reste à découvrir.

Pour composer un Chant dans un même Mode , il n'y a qu'à le composer dans

le Mode d'*ut*, où il ne doit entrer ni Diézes ni Bémols, & où l'on ne terminera de repos que sur la Tonique ou sur sa Tierce; pour n'y point employer de Diffonnances, il n'y a qu'à n'y jamais faire Syncoper de Notes qui soient forcées de descendre ensuite Diatoniquement; & pour changer de Mode, il n'y a qu'à suivre son goût naturel; plus on a d'expérience, plus on trouve de Chants susceptibles de ce changement; on s'en apperçoit par les nouveaux Diézes ou Bémols qu'on est obligé d'y inférer, & par les Repos ou Cadences; à l'égard des Diffonnances, le hazard, le goût les amènent, sans qu'il faille s'en occuper: prenez d'ailleurs un Maître de l'Art, dont la spéculation réponde à sa pratique.

Ce n'est ici qu'un abrégé, qui cependant pourroit bien passer pour une Méthode complète auprès des personnes capables d'application, & que les premières difficultés ne rebutent point: nous serons d'ailleurs trop satisfaits, si l'on en peut tirer quelques inductions favorables: tout ce que nous demandons seulement, c'est de bien examiner avant que de conclure: souvent nous attribuons à la chose un défaut qui ne vient que de notre peu de pénétration, ou du moins de notre négligence;

nous nous lassons de chercher, & ce que nous n'avons pû trouver, nous nous imaginons qu'il n'existe pas.

Voiez ma Dissertation sur les différentes Méthodes d'Accompagnement, vous y retrouverez tout ce qui vient d'être annoncé; la succession obligée des Accords conséquemment à la longueur des Phrases, vous y rappellera justement la succession fondamentale qui la détermine; le double emploi s'y découvre aisément, en ce que l'Accord de la Seconde du Ton y appartient pour lors à la Soudominante, dès qu'il passe à celui de la Tonique, sinon il appartient à la Dissonnance ajoutée à l'Harmonie de cette Soudominante, Dissonnance qui est, elle-même, la Seconde au-dessus de la Tonique, qui devient pour lors Dominante, & qui doit marcher ensuite de Dominante en Dominante jusqu'à la Tonique: par la comparaison que vous pourrez faire des règles qui y sont contenues avec celles de la Basse fondamentale, vous reconnoîtrez que les unes sont tirées des autres, & que leur différence ne consiste que dans la différence des deux objets auxquels on les applique pour lors: là, ces règles sont relatives à la Méchanique des Doigts dans l'exécution d'u-

ne Musique déjà composée, ici elles le font au fondement de toute cette Musique; & rien n'en prouve mieux la certitude, puisqu'elles sont données pour y suivre son imagination, aussi-bien que celle des autres, qui s'y trouve nécessairement soumise.

Trouver une Méthode pour guider l'imagination, c'est déjà beaucoup; mais en trouver une sur laquelle les choses imaginées sont nécessairement établies, & par laquelle le fond de toutes ces choses se rend de point en point dans l'ordre où elles ont été dictées, je crois que c'est-là le grand nœud: rappelez-vous le principe de la Liaison, la possibilité de faire marcher Diatoniquement tous les Sons Harmoniques, & la succession obligée des Dissonnances, vous y reconnoîtrez bientôt le principe de la Méchanique des Doigts dans l'Accompagnement du Clavecin.



CHAPITRE XIX.

*Réflexions sur les différens Systèmes de Musique,
& sur les Méthodes en conséquence.*

IL ne faut qu'examiner le principe d'où sont partis tous les Musiciens, tant Anciens que Modernes, pour juger sur le champ de la validité de leurs Systèmes, & de leurs Méthodes.

Tous sont partis, non pas simplement d'une seconde conséquence, mais seulement de l'une des combinaisons de cette seconde conséquence, en un mot, du Système Diatonique tiré de la succession fondamentale par Quintes; succession qui, de son côté, prend sa source dans la résonance d'un Corps sonore, & dans la puissance réciproque des Vibrations plus lentes & plus promptes les unes sur les autres.

Pithagore, selon le rapport unanime, après avoir tiré la Quinte & la Quarte de la division de l'Octave, trouva le Ton dans la différence de cette Quinte avec cette Quarte, puis ajoutant ce Ton à un autre pareil, dont il forma l'intervale appelé *Diton*, il chercha la différence de ce *Diton*

avec la Quarte, & du tout forma le Tétracorde Diatonique, dont l'addition à lui-même donne le Système complet.

On pourroit dire aussi, comme nous l'avons annoncé dans le Chapitre IV, que cet Auteur a tiré son Système de la Progression triple, l'un n'est pas plus certain que l'autre : mais à cela près, tous les Anciens étant partis de là, toutes leurs conséquences étant directement tirées des genres Diatoniques, Chromatiques, & Enharmoniques, dont ils n'ont puisé la source que dans des Hypothèses, dans des Suppositions, chacun aiant même donné tels rapports qu'il a voulu aux intervalles dont se forment ces genres* ; on n'en peut conclure autre chose, sinon que tous leurs raisonnemens, tous leurs calculs n'aboutissent à rien dans la Musique ; sans leur disputer néanmoins la gloire d'avoir fait à cet égard des découvertes au-delà de ce qu'on pouvoit attendre d'un principe aussi imparfait que celui qui les y a guidés.

Ignorer, d'ailleurs, l'Harmonie, qui est le principe du principe de tous ces genres, car c'est l'ignorer que d'en parler comme les Anciens, il ne faut que les voir tous s'accorder sur la Tierce, à laquelle ils re-

* Voyez Ptolémée.

furent le titre de Consonnance, pour juger de leurs connoissances sur cet article ; je ne dis pas même, ignorer la succession fondamentale, ce seroit leur trop demander : ignorer tout cela, c'est bien ignorer la Musique.

J'appelle ignorance, toute connoissance qui ne vient que d'une expérience simplement formée par le sentiment ; cette connoissance n'en est pas une, à proprement parler, c'est seulement une réminiscence d'un effet éprouvé à l'occasion d'un certain arrangement entre les parties, dont on ignore la cause.

Les Grecs peuvent avoir éprouvé des effets surprénans de leur Musique, on ne leur dispute rien là-dessus, ils en ont cherché la cause dans tout ce que leur expérience a pû leur suggérer ; mais si l'on s'en rapporte aux Ecrits qui nous en restent, ils ne nous ont donné que des raisonnemens & des calculs, qui, pour n'être pas fondés sur le véritable principe, sont non-seulement vagues & de peu d'utilité par rapport à l'objet, mais souvent faux, quoiqu'ils trouvent encore des partisans.

Quoiqu'Aristoxene eût trouvé le véritable Tempéramment dans la proportion Géométrique, il fut néanmoins blâmé de

tous ses Contemporains, parce qu'effectivement il ne l'avoit pas sçû fonder; Zarlin y a plus mal réuſſi encore en prenant une autre route; & l'usage, tout mauvais qu'il est, a toujours prévalu.

On peut admirer un Auteur dans ce qu'il a d'admirable, mais où le principe manque, tout manque.

Quoique nos Musiciens d'aujourd'hui pratiquent leur Art avec beaucoup de succès, ils n'en sçavent pas, pour cela, plus que leurs Maîtres, & ces Maîtres n'en ont guères sçû davantage que les Grecs, à quelques petites nouveautez près que l'expérience leur a suggérées, pendant que, d'un autre côté, ils n'ont pas sçû profiter de tous les avantages qu'ils auroient pû tirer de ces mêmes Grecs.

Zarlin, par exemple, prend pour principe la Proportion Harmonique; mais il n'entre pas plutôt dans la carrière, qu'il en abandonne ce qu'elle a de plus précieux; l'Harmonie inséparable de cette Proportion n'y est plus son objet principal, tout Son n'en est pas moins sensé unique pour lui, toute succession lui est égale, & les accidens du Diatonique, du Chromatique, & de l'Enharmonique y deviennent ses principes immédiats.

Je veux bien qu'à la faveur de son expérience cet Auteur nous en ait beaucoup plus appris que les Grecs, sur-tout pour ce qui regarde l'Harmonie ; mais la faire dépendre de la Mélodie, c'est absolument changer l'ordre de la nature, c'est en ignorer les voies ; aussi tout est il vague chez lui, & parmi quelques vérités, car enfin, une longue expérience peut bien en laisser entrevoir quelques-unes, on y trouve une infinité d'erreurs, soit pour la succession de l'Harmonie, soit pour les Modes, soit pour le Tempéramment ; telle règle bonne en certains cas n'y vaut rien dans d'autres, & cela pour l'avoir mal définie ; parce qu'en effet, il est presque impossible d'en trouver la juste définition, dès qu'on ne connoît pas le principe qui la donne ; celle, par exemple, qui regarde les Octaves, Quintes, & Tierces majeures consécutives, y est si mal expliquée, qu'on en a fait jusqu'à présent un abus ; le Musicien ne sçait presque encore que cela, & le sçait mal, parce qu'il l'applique à tout, lorsque le défaut de Liaison en est l'unique objet.

Ce n'est pas comme Octave, ni comme Quinte que deux de suite peuvent déplaire, ces Consonnances sont trop agréables par elles-mêmes pour cela ; mais c'est com-

me pouvant représenter une succession fondamentale sans Liaison : examinons la chose de près, & nous verrons bien-tôt que c'est dans un cas pareil, comme dans la succession fondamentale d'*ut* à *ré*, que Zarlino a puisé la règle en question, où la Tierce majeure doit être aussi comprise : ainsi quand on observe la Liaison, on doit peu s'embarrasser du reste.

Il est vrai que préférer une deuxième Octave, ou Quinte, à une autre Consonnance possible, c'est pécher contre la variété, mais jamais contre l'Harmonie ; & excepté que le beau Chant, ou même le Dessein n'en ordonnent autrement, il faut toujours avoir égard à cette variété : l'Harmonie marche la première, ensuite, le beau Chant, le Dessein, & enfin la Variété.

Presque toutes les règles de cet Auteur péchent par le même endroit, c'est-à-dire, par le défaut d'une juste définition ; de sorte que l'Oreille du Musicien qui les lui fait approuver dans certains cas, ne soit pas toujours le redresser à propos dans les cas où elles ne conviennent point ; on y a bien trouvé quelques exceptions par-ci, par-là, mais à ces exceptions il y en a tant d'autres à joindre, que quiconque voudra

approfondir le fait, verra que toutes ces règles demandent une refonte, & qu'on ne peut les tirer que des conséquences mêmes que nous fournit notre principe, pour en extirper toute exception, & pour en avoir une juste définition.

Nous en sommes encore là, les seules règles de Zarlín sont encore celles de tous nos Musiciens, à quelques exceptions près, à quelques amplifications près, qui ne servent qu'à les rendre plus équivoques, parce qu'aucune n'y porte sa juste définition; d'où il suit qu'on n'est jamais certain de les avoir suivies fidèlement, que lorsqu'on a l'Oreille assez formée pour en tirer cette certitude: ce n'est point la règle qui a fait opérer jusqu'ici le Musicien, c'est l'Oreille, excepté dans des cas si simples par eux-mêmes, qu'il n'y a pas moyen de s'y tromper: j'ai senti, par exemple, dès l'âge de 7. ou 8. ans, que le Triton devoit être Sauvé de la Sixte, & je m'en suis fait une règle; ainsi de quelques autres qui ne mènent pas bien loin.

Le grand détail où ces règles nous jettent est une première preuve de leur insuffisance, parce qu'il est presque impossible que tout y soit compris; il y échappe toujours quelque chose, malgré qu'on en ait;

la seule expérience ne peut mettre sous les yeux toutes les différentes combinaisons d'un objet composé de plusieurs parties, sur-tout dans l'entrelacement de ces parties avec d'autres : n'a-t'on pas confondu, jusqu'à présent, la Supposition, la Suspension, & l'Harmonie renversée avec la Fondamentale ?

Le Musicien commence à goûter la Basse fondamentale, mais je ne crois pas qu'il en conçoive bien encore la succession, sur-tout dans les différentes combinaisons qui en dépendent ; la préoccupation où son Oreille le retient, l'empêche le plus souvent d'y faire usage de sa judiciaire ; j'en ai fait quelquefois l'expérience.

Il n'est pas assez en garde contre son Oreille ; il ne songe pas qu'elle ne peut l'instruire que sur la partie qui lui est sensible dans le moment, au lieu qu'en faisant abstraction de ce sentiment, la raison embrasse le tout, & peut ensuite en faire part à l'Oreille dans chacune de ses parties ; sinon tout ce qu'il croira sçavoir, il ne fera simplement que le sentir, & ne le sentira que par détail ; détail qui produit la confusion dans l'esprit, qui fait que souvent on applique à une règle ce qui convient à l'autre, & qu'on n'en connoît pas tous les défauts,

fauts, le véritable sens, la juste définition : mais à qui parle-t'il, ce Musicien ? toujours à des gens qui en sçavent moins que lui. Et c'est ce qui lui fait tort ; on se contente de ses raisons, d'où il conclud qu'elles sont bonnes.

Ce qu'il y a de particulier en ceci, c'est que le simple Musicien de pratique a toujours méprisé la source de la science dont il veut se parer ; comment cela peut-il s'accorder ? A quoi servent tous ces calculs, dit-il, à quoi bon ces *Comma*, &c. lorsque je fais de la bonne Musique sans cela ? Il voit à présent à quoi cela sert ; sans ce secours je ne serois jamais parvenu à démontrer la vérité d'un principe aussi simple, aussi naturel que celui de la Basse fondamentale, je n'en aurois jamais sçû tirer toutes les conséquences nécessaires pour parvenir à la véritable connoissance des règles de l'Art, & pour pouvoir en donner ensuite des Méthodes simples & abrégées.

Il est vrai que la maniere, dont on avoit faisi la Musique dans les Mathématiques, étoit d'autant plus rebutante, qu'après en avoir essuié toutes les difficultez, on n'en étoit pas plus avancé dans la pratique ; les Ouvrages des simples Mathématiciens, sur ce sujet, prouvent effectivement qu'ils y

étoient très-bornés dans leurs connoissances : mais les épines en sont à présent arrachées, il n'y reste que les roses, les routes en sont si simples & si bien fraiées, qu'il n'y a plus moien de s'égarer en les suivant.

Ne croions pas que le principe de la Basse fondamentale se borne à ce que nous en avons déjà tiré ; il s'étend jusques sur le goût, & sur quantité de moiens de varier l'Harmonie, le Chant, le Dessen, & le Rapport des différentes parties de la Musique ; ceux qui sont capables de réflexion, n'auront pas de peine à l'entrevoir.

Cette Basse fondamentale doit même fournir les moiens de trouver les rapports de Modes les plus conséquens aux rapports des Phrases qui se succèdent dans le discours ; enfin elle peut conduire jusqu'à faire connoître les differens intervalles les plus propres aux différentes expressions, & de quelle Harmonie, aussi-bien que de quels Modes ils doivent pour lors dépendre. Je serois trop riche si je possédois cette matiere, j'avoue que je cherche encore, j'entrevois l'objet de trop loin, je n'y puis atteindre sans le secours d'un habile Philosophe qui me mettroit au fait de la juste difference entre les rapports des sentimens, sur laquelle difference je pourrois peut-être en

découvrir quelques-unes d'Analogues entre les Modes, & entre les différentes manières de passer de l'un à l'autre.

On peut juger, sur l'exposé du Chapitre précédent, combien il est facile de donner une Méthode simple, précise, & abrégée de la Composition, & du peu de tems qu'il faut pour en tirer toutes les connoissances nécessaires dans la pratique.

Fin de l'Ouvrage.



T A B L E

DES MATIERES.

- CHAP. I. **O** *Rigine de l'Harmonie.* Pag. 1.
Ce Chapitre contient plusieurs Propositions, 1^o. & 2^o. Sur la maniere dont le rapport des Sons peut nous être connu; 3^o. Sur la division de l'Air en une infinité de Particules; 4^o. Sur l'action des Corps sonores sur l'Air, & sur la réaction de cet Air sur ces mêmes Corps, &c. en outre, plusieurs Expériences qui confirment ces mêmes Propositions, qui prouvent que le Son appréciable est Harmonieux de sa nature, & en quoi consiste son Harmonie.
- CHAP. II. *Des différens objets de la Musique.* 30
- CHAP. III. *Origine des bornes de l'Harmonie, de sa Succession, de sa Réduction à ses moindres degrés, & de son Renversement.* 33
- CHAP. IV. *Origine des Successions fondamentales & Harmoniques, d'où l'on tire des Progressions Géométriques, &c.* 38
- CHAP. V. *Origine des Consonnances, & des Dissonnances.* 50
- CHAP. VI. *Origine du genre Diatonique, des Tétracordes & Systèmes tant anciens que modernes, de la Mélodie, des rapports naturels entre les Sons de la Trompette, & des Tymbales, du*

TABLE DES MATIERES.

<i>Mode naturel , de la Liaison , des Cadences , & de la Note sensible ; origine qui consiste dans la</i>	
<i>Quinte.</i>	57
CHAP. VII. <i>Origine du Tempéramment , sa Théorie , & sa Pratique.</i>	75
<i>Ce Chapitre contient plusieurs Expériences , qui prouvent que la Voix tempérée d'elle-même , & que l'Oreille qui la conduit n'y a d'autre guide que la Succession , ou Basse , fondamentale.</i>	
CHAP. VIII. <i>Origine sensible des Progressions & Proportions.</i>	105
CHAP. IX. <i>Origine de la Dissonance , & de son double emploi.</i>	107
CHAP. X. <i>Origine de la succession déterminée aux Dissonances , sous les titres de Préparer , & Sauver.</i>	119
CHAP. XI. <i>De l'extension de l'ordre Diatonique jusqu'à l'Octave dans le Mode naturel.</i>	129
CHAP. XII. <i>Origine du Mode mineur , où il est démontré qu'il n'y a que deux Modes , le majeur , & le mineur.</i>	132
CHAP. XIII. <i>Origine du Rapport des Modes.</i>	137
CHAP. XIV. <i>Origine du Genre Chromatique , & de l'Enharmonique.</i>	145
CHAP. XV. <i>Origine des Cadences Rompues , & Interrompues.</i>	156
CHAP. XVI. <i>Origine de la Supposition , & de la Suspension.</i>	158
CHAP. XVII. <i>Récapitulation.</i>	162
CHAP. XVIII. <i>De la Modulation en général.</i>	169

TABLE DES MATIERES.

Ce Chapitre contient les règles de la Composition, & la maniere de trouver la Basse fondamentale sous un Chant donné.

CHAP. XIX. *Réflexions sur les différens Systèmes de Musique, & sur les Méthodes en conséquence.*

217

Il est prouvé dans ce Chapitre, que les Anciens n'avoient d'autre connoissance de la Musique que celle qu'on en peut tirer par la seule expérience, qu'il en est de même encore des Modernes, d'où leurs règles sont presque toutes fausses.

Fin de la Table des Matieres.

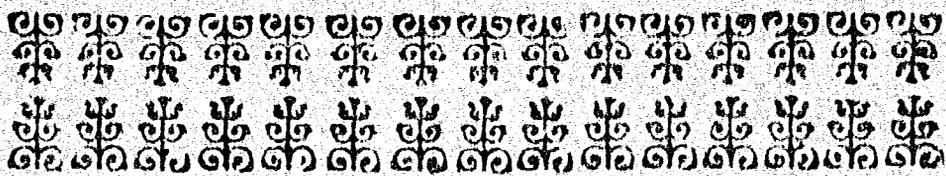


TABLE ALPHABETIQUE DES TERMES.

A.

ACCORD PARFAIT, OU NATUREL. C'est l'assemblage de trois Sons ou Notes à la Tierce l'un de l'autre, *ut. mi. sol*, auquel on ajoute l'Octave d'*ut*, si l'on veut.

ACCORD DISSONNANT. Cet Accord contient une Tierce de plus que le Parfait, du côté que l'on veut.

ACCORD FONDAMENTAL. C'est l'un des deux précédens.

ACCORD RENVERSE'. Voiez Renverser.

ACCORD PAR SUPPOSITION. C'est un Accord Dissonnant disposé par Tierces, & au-dessous duquel on ajoûte une Tierce, ou une Quinte.

AJOUTE'. Ce terme suppose la Note qu'on ajoute au-dessous de l'Accord Parfait, pour en former un Accord Dissonnant.

AIGU, signifie haut, au-dessus. L'Aigu est contenu dans le grave.

ALIQUANTE, PARTIE ALIQUANTE. C'est le double, le triple, le quadruple, &c. selon l'ordre des nombres; ce qui répond aux multiples.

TABLE ALPHABETIQUE

ALIQUOTE, PARTIE ALIQUOTE. C'est une partie d'un tout qui suit l'ordre des nombres, comme, un demi, un tiers, un quart, &c. & qui se marque ainsi $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{4}$, &c. le chiffre d'en haut en est le Dénominateur qui dit toujours un, & celui d'en-bas en est le Numérateur qui dit demi, tiers, quart, &c. ce qui répond aux Soumultiples.

APPRETIER UN SON. Cela signifie, sentir le degré d'un Ton de ce Son, de manière qu'on puisse en entonner de soi-même l'Unisson, ou l'Octave.

B.

BASSE FONDAMENTALE, OU SON FONDAMENTAL. C'est le Son de la totalité d'un Corps sonore, avec lequel résonnent naturellement ses parties aliquotes $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{5}$, & qui composent avec lui l'Accord parfait, dont il est toujours, par conséquent, le Son le plus grave, lors même qu'on y ajoute la Dissonance.

BEMOL. C'est un signe fait ainsi b, & qui diminue un Son d'un Demi ton mineur, sans qu'il change de nom; par exemple, *si*b signifie un *si* qui est un Demi-ton mineur plus bas, plus grave que le *si* connu.

C.

CADENCE. Voyez l'Article VII. du Chapitre VI.

COMMA. C'est un très-petit intervalle qui naît de la différence des premières différences, il y en a trois différens; l'un dont le rapport est

DES TERMES.

de 80. à 81. fait la différence du Ton majeur au mineur ; l'autre dont le rapport est de 2025. à 2048. compose avec le précédent le quart de Ton, dont différent entr'eux le Demi-ton majeur, & le mineur ; le dernier est celui qu'on attribue à Pithagore, & dont le rapport qui est de 524288. à 531441. sert au Tempéramment. Voiez Tempéramment.

COMMENSURABLE. Ce terme signifie tout ce qui peut se mesurer comme nombre à nombre, le demi, le tiers, le quart, &c. ou le double, le triple, le quadruple, &c. sont commensurables.

COMMUNE MESURE. C'est la Mesure qui peut mesurer deux ou plusieurs grandeurs. La plus grande commune Mesure est celle qui seule peut mesurer deux ou plusieurs grandeurs en moins de fois ; par exemple, si 1. & 2. peuvent également mesurer 4. & 6, 2. en est seul la plus grande commune Mesure.

CORPS SONORE. C'est tout Corps qui rend un Son, comme la Voix, la Corde, le Tuyau, &c.

D.

DEGRE'. C'est la distance d'un Son à un autre, cela s'appelle plus proprement *Intervale*.

LE MOINDRE DEGRE'. C'est celui qui est formé de deux Sons, entre lesquels l'Octave de l'un ni de l'autre ne puisse être contenue ; par exemple, 2. 8. ne sont pas les moindres degrés, puisque l'Octave aiguë de 2, ou la grave

TABLE ALPHABETIQUE

de 8 , qui est 4 , peut y être contenue.

Les moindres Degrés naturels sont ceux entre lesquels nous ne sentons pas qu'on puisse naturellement en insérer un autre.

DEMI-TON. Il y en a un Majeur , & un Mineur , le premier est naturel , & s'appelle *Diatonique* ; le dernier n'est pas si naturel , & s'appelle *Chromatique* , il fait la différence de la Tierce majeure à la mineure.

DIATONIQUE. Ce terme s'applique à tous les moindres degrés , ou intervalles que nous entendons naturellement. Voiez Genre.

DIEZE. C'est un signe fait ainsi  , ou ainsi  x , qui élève un Son d'un Demi-ton mineur sans lui faire changer de nom ; par exemple , *fix* signifie *fi* qui a un Demi-ton mineur de plus que le *fi* connu.

DIRECTE, INTERVALLE DIRECTE. C'est un intervalle dont le Son aigu est toujours comparé au fondamental. Voiez Basse fondamentale.

DIX-SEPTIÈME. C'est la Tierce de la double Octave : on ne cite pas ordinairement cet intervalle dans la pratique , non plus que tous ceux qui excèdent de même l'étendue d'une Octave , parce qu'on les y réduit tous naturellement à leurs moindres degrés.

DOMINANTE. C'est la Quinte d'un Son quelconque.

DOUZIÈME. C'est la Quinte de l'Octave. Voiez Dix-septième.

D E S T E R M E S.

E.

E GAL. Ce terme se marque ainsi $=$, pour dire qu'un rapport, ou qu'une proportion est égale à une autre.

F.

F ONDAMENTAL, SON FONDAMENTAL. C'est celui qui domine dans les Corps sonores, qu'on croit y distinguer seul, celui dont on sent d'abord l'Unisson ou l'Octave, le plus grave, le plus bas de tous dans l'Accord fondamental. Voiez Basse fondamentale.

SUCCESSION FONDAMENTALE. C'est une succession de Sons fondamentaux.

G.

G ENRE. Il y a deux sortes de Genres en Harmonie, d'abord ceux du majeur & du mineur, auxquels la différence de la Tierce majeure à la mineure sert d'origine; ensuite les Genres Diatonique, Chromatique, & Enharmonique, qui ont chacun leur origine particulière; le premier dans le Chapitre VI. & les deux derniers dans le XIV.

GRAVE signifie bas, au-dessous.

H.

H A R M O N I E. C'est l'union agréable de plusieurs Sons.

HARMONIQUE. Proportion Harmonique; cette Proportion est renversée de celle de l'A-

TABLE ALPHABETIQUE.

arithmétique, elle est toujours continue, c'est-à-dire, composée seulement de trois termes, comme $1. \frac{1}{3} \frac{1}{5}$, au lieu que celle de l'Arithmétique est $1. 3. 5$.

SON HARMONIQUE. C'est un Son compris dans l'Harmonie du fondamental, comme la Tierce, la Quinte, ou son Octave, même la Septième, & la Sixte majeure, lorsqu'il s'agit des Dissonances.

I.

INTERVALE. Voiez Degré, Directe, Dix-septième.

M.

MELODIE. C'est le Chant d'une seule partie.

MONOCORDE. C'est un Instrument où il n'y a qu'une Corde, mais où cependant on en peut insérer plusieurs; on marque au-dessous de cette Corde toutes les divisions possibles, du moins celles dont on a besoin, & avec un Chevalet mobile qu'on applique sous cette Corde, on la partage à telle division que l'on veut, pour en éprouver l'effet.

MULTIPLE. Voiez Aliquante.

N.

NEUVIÈME. Voiez Onzième.

NOTE-TONIQUE. Ce terme répond dans la pratique à celui de Son principal. Voiez Principal.

DES TERMES.

O.

ONZIÈME. C'est la Quarte de l'Octave, & c'est improprement qu'on l'appelle toujours Quarte dans la pratique, puisque celle-ci y est Consonnante, au lieu que la Onzième y est Dissonnante. On n'en a pas fait de même de la Neuvième qui est la Seconde de l'Octave, ou les y distingue l'une de l'autre, quoique cependant toutes deux Dissonnantes, mais dérivant d'un principe différent; la Seconde naît du Renversement de la Septième, & la Neuvième de la Supposition. Voiez le Chapitre XVI.

P.

PARTIE. Voiez Aliquote.

PARTITION. Ce terme dont on se sert dans la Musique pour dire que toutes les parties y sont pour lors exposées ensemble, signifie d'ailleurs, sur-tout à l'égard de l'Orgue & du Clavecin, la maniere dont les Sons doivent y être accordés entr'eux.

PRINCIPAL. Son principal. Ce Son est le fondamental sur lequel roule tout le Mode, toute la Modulation, il est toujours le terme moien d'une Proportion triple; il est le seul dont l'Harmonie parfaite, c'est-à-dire, l'Accord parfait, ne puisse être altéré par l'addition d'une Dissonnance. On l'appelle *Note du Ton*, ou *Note-Tonique* dans la pratique.

PROGRESSION. C'est-à-dire, succession; mais c'est le terme propre en Géométrie, pour

TABLE ALPHABETIQUE

exprimer une suite de termes qui sont toujours de l'un à l'autre en même proportion, comme 1. 2. 4. 8. &c. 1. 3. 9. 27. &c. 1. 5. 25. 125. &c.

PROPORTION. Voiez Harmonique.

PUISSANCE. Ce terme signifie d'abord le pouvoir qu'une chose a sur l'autre, comme, par exemple, le plus fort sur le plus foible, le plus grand sur le plus petit : leur puissance est quelquefois réciproque, mais toujours proportionnée à leur plus de force, ou de grandeur. Il s'applique aussi aux nombres d'une Progression, ou autant de nombres après l'unité, autant de Puissances, le premier nombre est la première Puissance, le second la seconde Puissance, ainsi des autres.

R.

RAPPORT. C'est ce qui résulte de la comparaison de deux termes, de deux Sons; par exemple, *ut* & *sol* sont en rapport de la Quinte, les termes qui marquent cette Quinte sont en rapport de 2. à 5, ou de $\frac{1}{2}$ à $\frac{1}{3}$; ainsi du reste.

Réduire un rapport à ses moindres termes, c'est prendre le moindre nombre possible qui puisse servir de commune Mesure aux deux termes du rapport; de sorte qu'autant de fois qu'il les mesure donnent deux nombres qui en sont justement les moindres termes; par exemple, 20. 25. peuvent se réduire à 4. 5, puisque 20. est mesuré 4. fois par 5, & 25. 5. fois par le même 5.

DES TERMES.

Réduire un rapport à ses moindres degrés, c'est doubler le plus petit terme jusqu'à ce qu'il approche du plus grand autant qu'il est possible, sans qu'il le surpasse; c'est en fait de Sons, porter un Son d'Octave en Octave jusqu'au point déjà cité.

RENVERSER signifie changement d'ordre entre les Sons d'un Rapport, d'une Proportion, d'un Intervale, d'un Accord, de manière que tel Son qui étoit au grave se trouve à l'aigu, ou au milieu.

S.

S O U D O M I N A N T E. C'est la Quinte au-dessous, & par Renversement la Quarte du Son principal, dit Note-Tonique, & qui se trouve immédiatement au-dessous de la Dominante dans l'ordre Diatonique.

SOUMULTIPLE. Voiez Aliquote.

SUCCESSION. Voiez Progression.

SUDOMINANTE. C'est la Note qui est immédiatement au-dessus de la Dominante dans l'ordre Diatonique.

SUTONIQUE. C'est par rapport à la Tonique ce qu'on vient d'expliquer à l'égard de la Sudominante.

T.

T E M P E R A M M E N T. C'est la manière de modifier les rapports naturels des intervalles, pour qu'un même Son puisse en même-tems

TABLE ALPHABETIQUE.

former la Tierce de l'un, & la Quinte de l'autre.

TERME signifie en Géométrie les choses que l'on compare entr'elles, soit nombres, soit Corps, soit Sons : 2. 3. 4, &c. sont autant de termes.

Terme moïen, c'est celui du milieu.

Termes extrêmes, ou simplement, les extrêmes, sont le plus petit & le plus grand.

Fin de la Table Alphabétique des Termes.

E X T R A I T

Des Registres de l'Academie Roïale des Sciences.

du 12 Janvier 1734.

MEssieurs de Reaumur, de Mairan, & l'Abbé de Gamaches, qui avoient été nommés pour examiner un *Traité de Musique* de M. Rameau, intitulé *Génération Harmonique*, en aiant fait leur rapport, dans lequel ils ont dit que l'Auteur a fondé son Ouvrage, 1°. Sur une Hypothese Physique de la différente élasticité des parties de l'Air qui les rend propres à produire différens Tons, dont la premiere idée a été rapportée dans l'Histoire de l'Académie de 1720; 2°. Sur une expérience connue, que tout Corps sonore étant frappé fait entendre, outre son Ton principal, la Quinte, la Tierce, &c. de ce Ton, ou leurs Octaves, d'où résulte ce qu'on appelle l'Accord parfait; que de cette Hypothese & de cette Expérience soutenue de quelques autres, & de plusieurs raisonnemens propres au sujet, ainsi que des Proportions & Progressions Arithmétiques, Géométriques, & Harmoniques, il tire ses Accords fondamentaux, leur structure par Tierces, & leurs renversemens par Sixte, Quarte, Seconde, &c. la raison des Tempérammens, de même que la maniere d'introduire, & de sauver les Dissonances.

La Compagnie a jugé que ces vûes, appuyées du grand sçavoir que M. Rameau montre dans son Art, & de ce qu'il a déjà donné dans ses

Ecrits sur l'Harmonie , sont nouvelles & dignes de l'attention du Public , & que par-là l'Art de la Composition sera réduit à des règles moins arbitraires , & plus Mathématiques qu'il ne l'avoit été jusqu'ici. En foi dequoi j'ai signé le présent Certificat , à Paris ce 19 Janvier 1737.

FONTENELLE,
Séc. perp. de l'Ac. Roy. des Sc.

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

J' Ai lû par Ordre de Monseigneur le Garde des Sceaux un manuscrit qui a pour titre : *Génération Harmonique* , & j'ai crû qu'on en pouvoit permettre l'impression. A Paris ce 22 Janvier 1737.

MAUNOIR.

P R I V I L E G E D U R O Y .

L O U I S par la grace de Dieu Roi de France & de Navarre , à nos amez & feaux Conseillers , les Gens tenans nos Cours de Parlement , Maîtres des Requêtes ordinaires de notre Hôtel , Grand Conseil , Prevôt de Paris , Baillifs , Sénéchaux , leurs Lieutenans Civils & autres nos Justiciers qu'il appartiendra , S A L U T . Notre bien amé LAURENT PRAULT fils Libraire à Paris , Nous ayant fait remontrer qu'il auroit été mis en main *La Fille-Arbitre* , Comedie ; *Génération Harmonique du Sr Rameau* , qu'il souhaiteroit faire imprimer & donner au Public , s'il nous plaisoit lui accorder nos Lettres de Privilege sur ce nécessaires ; pñ. ant pour cet effet de les faire imprimer en bon pa-

piet & beaux caracteres , suivant la feuille imprimée & attachée pour modele sous le contre-scel des Présentes. A CES CAUSES voulant traiter favorablement le Sieur Exposant ; Nous lui avons permis & permettons par ces Présentes , de faire imprimer lesdits Livres cy-dessus spécifiés , en un ou plusieurs Volumes conjointement ou séparément , & autant de fois que bon lui semblera sur papier & caracteres conformes à ladite feuille imprimée & attachée sous notredit contre-scel , & de les vendre , faire vendre & débiter par tout notre Royaume pendant le tems de six années consecutives , à compter du jour de la datte desdites Présentes : Faisons défenses à toutes sortes de personnes de quelque qualité & condition qu'elles soient , d'en introduire d'impression étrangère dans aucun lieu de notre obéissance ; comme aussi à tous Libraires & Imprimeurs & autres d'imprimer , faire imprimer , vendre , faire vendre , debiter ni contrefaire lesdits Livres ci-dessus exposés , en tout ni en partie , ni d'en faire aucuns Extraits sous quelque prétexte que ce soit , d'augmentation , correction , changement de titre ou autrement , sans la permission expresse & par écrit dudit Sieur Exposant ou de ceux qui auront droit de lui , à peine de confiscation des Exemplaires contrefaits , de trois mille livres d'amande contre chacun des contrevenans , dont un tiers à Nous , un tiers à l'Hôtel-Dieu de Paris , l'autre tiers audit Sieur Exposant , & de tous dépens , dommages & intérêts. A la Charge que ces Présentes seront enregistrées tout au long sur le Registre de la Communauté des Libraires & Imprimeurs de Paris , & ce dans trois mois de la datte d'icelles : Que l'impression de ces Livres sera faite dans notre Royaume & non ailleurs ; & que l'impétrant se conformera en tout aux Reglemens de la Librairie , & notamment à celui du dix Avril 1725 . & qu'avant que de les exposer en vente , les Manuscrits ou Imprimés qui auront servi de copie à l'impression desdits Livres , seront remis dans le même état où les Approbations y auront été données , ès mains de notre très-cher & feal Chevalier le Sieur Chauvelin , Garde des Sceaux de France , Commandeur de nos Ordres ; & qu'il en sera ensuite remis deux Exemplaires dans notre Bibliotheque publique , un dans celle de notre Château du Louvre , & un dans celle de notre très-cher & feal Chevalier le Sieur Chauvelin Garde des Sceaux de

France, Commandeur de nos Ordres, le tout à peine de nullité des Présentes : Du contenu desquelles vous mandons & enjoignons de faire jouir l'Exposant ou ses ayans cause pleinement & paisiblement, sans souffrir qu'il leur soit fait aucun trouble ou empêchement. Voulons que la copie desdites Présentes, qui sera imprimée tout au long au commencement ou à la fin desdits Livres soit tenue pour dûment signifiée, & qu'aux copies collationnées par l'un de nos amez & feaux Conseillers & Secretaires, foi soit ajoutée comme à l'original. Commandons au premier notre Huissier ou Sergent de faire pour l'exécution d'icelles tous actes requis & nécessaires, sans demander autre permission, & nonobstant clameur de Haro, Charte Normande & Lettres à ce contraires ; Car tel est notre plaisir. Donné à Versailles le premier jour de Fevrier l'an de grace mil sept cens trente-sept, & de notre Regne le vingt-deuxième. Par le Roy en son Conseil.

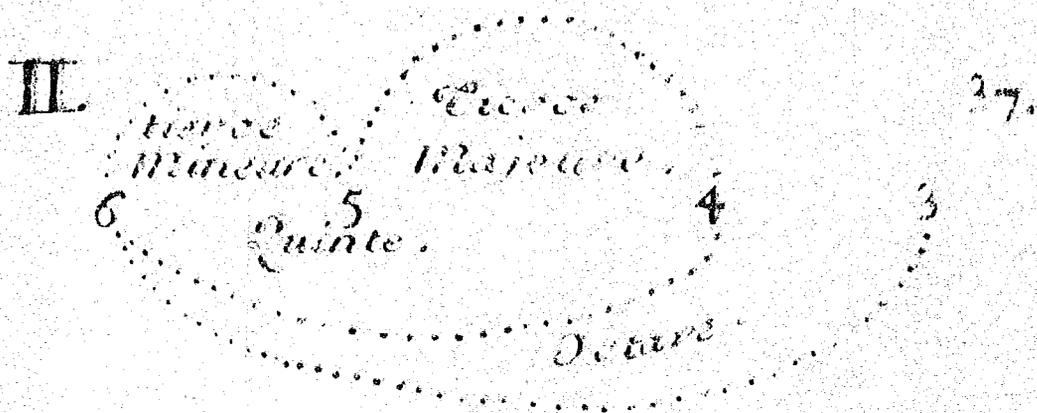
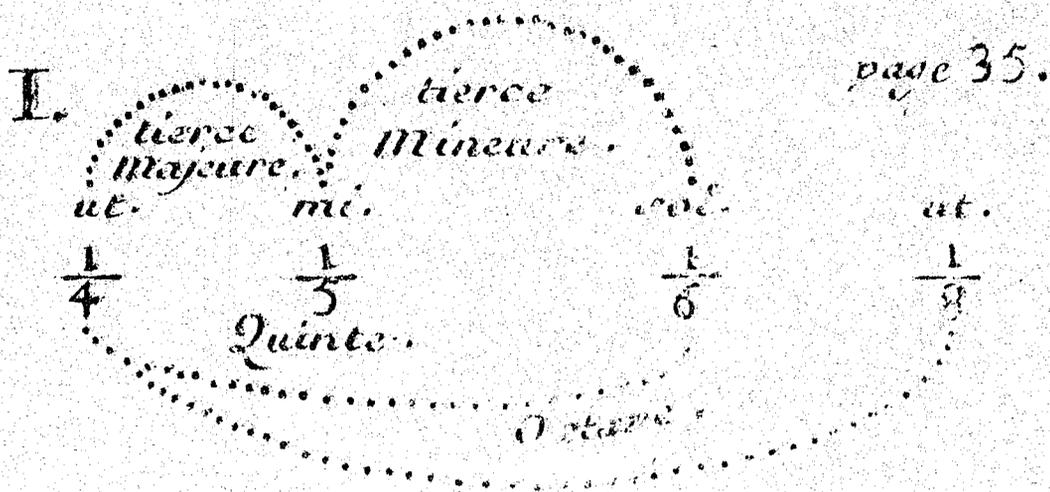
SAINSON.

Registré sur le Registre IX. de la Chambre Royale des Libraires & Imprimeurs de Paris, N. 426. fol. 390. conformément aux anciens Réglemens, confirmés par celui du 28 Février 1723. A Paris ce 18 Février 1737.

G. MARTIN, Syndic.

Planche des Exemples
répandus dans le corps de l'ouvrage,
par ordre Alphabétique.

Gravées par J. T. Renou.



III.

ut 1	mi 5	sol x 25	si x 125
sol 3	si 15	ré x 75	
ré 9	fa x 45	la x 225	
la 27	ut x 135	mi x 675	
mi 81	sol x 405	si x 2025	
si 243	ré x 1215		
fa x 729	la x 3545		
ut x 2187	mi x 10935		
sol x 6561	si x 32805		
ré x 19683			
la x 59049			
mi x 177147			
si x 531441			

p. 5.

Sons Harmoniques en proportion Harmonique.

IV.

57.

Succession fondamentale.

Succession des sons Harmoniques dans un ordre Diatonique.

V.

59.

Succession fondamentale.

VII.

Succession Diatonique poussée a l'infini.

Musical notation for the upper voice, showing a diatonic scale ascending and then descending. The notes are: sol, la, si, ut, ré, mi, fa, sol, &c.

sol. la. si. ut. ré. mi. fa. sol &c. 77.

Musical notation for the lower voice, showing a sequence of notes: sol, ré, sol, ut, sol, ut, fa, ut, &c.

sol. ré. sol. ut. sol. ut. fa. ut. &c.
 Succession fondamentale par Quintes qui passent
 d'un Mode a un autre.

VIII.

Exemple du Demiton,

de la Tierce mineure et de la seconde superflue.
 Chant, C. D. E. G. H. J. K. L. M. N. P. Q.

Musical notation for the upper voice (Chant), showing a sequence of notes with accidentals and repeat signs. The notes are: ut, sol, ut, la, ré, la, sol, ut, fa, ut, sol, ut, fa.

82.

ut. sol. ut. la. ré. la. sol. ut. fa. ut. sol. ut. fa.

Musical notation for the lower voice (Basse), showing a sequence of notes with accidentals and repeat signs. The notes are: ut, sol, ut, la, ré, la, sol, ut, fa, ut, sol, ut, fa.

Basse fond^{le} ou succession fond^{le}.

IX.

96.

(ut ut. ré. ré. mi. mix. fa. sol. sol. la. la. si. ut.)

Musical notation for the lower voice, showing a sequence of notes with fingerings indicated by numbers 1-5 above the notes. The notes are: ut, ut, ré, ré, mi, mix, fa, sol, sol, la, la, si, ut.

Sons Harmoniques.

X.

107.

1. Ca. 2. Ca.

9. 3. 9. 3. 1. 3. 9. 3. 9. 3. 9. 3. 9. 27. 9.

Succession fond. le sol. Son princ. pal. Son princ. pal.

XI. 123.

125.

A. B. w

XII.

C. D.

XIII.

F. G. H. J.

Cadence parfaite. Cadence imparfaite.

126.

XIV.

Preparer. 5. 7. 3. 7. 8. 7. 128.

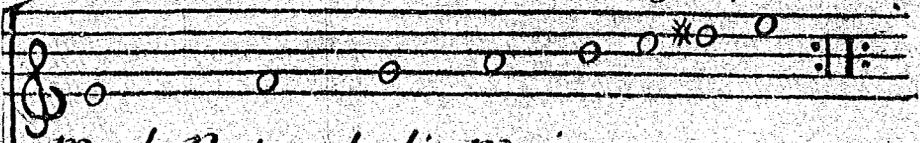
Sauver. 7. 8. 7. 3. 7. 5.

Descendre de Tierce, de Quinte, de Septieme.

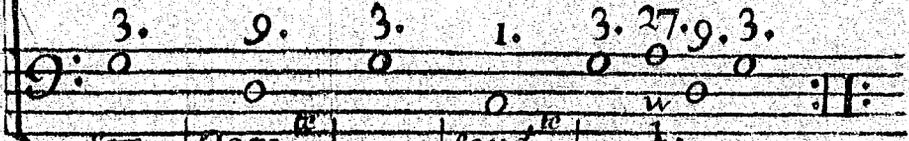
XV.

129.

Sons Harmoniq^{es} en montant Diatoniquement jusqu'à l'Octave.



Mode Naturel, dit, Majeur.

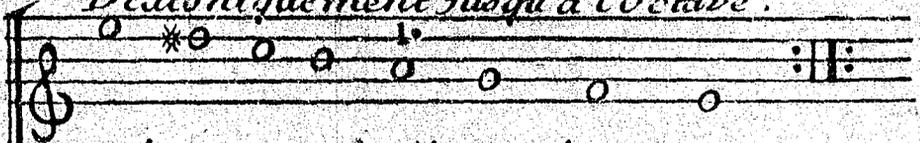


Son princip. | Dom.^{te} | Soud.^{te} | 1.
Succession fondamentale.

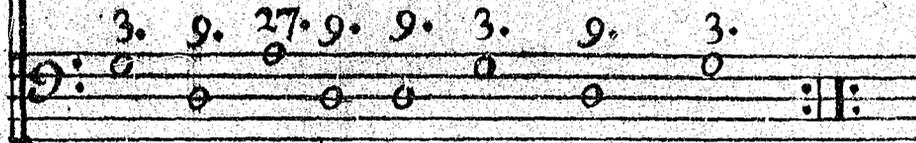
XVI.

132

Sons Harmoniques en descendant Diatoniquement jusqu'à l'Octave.



Mode Naturel, dit Majeur

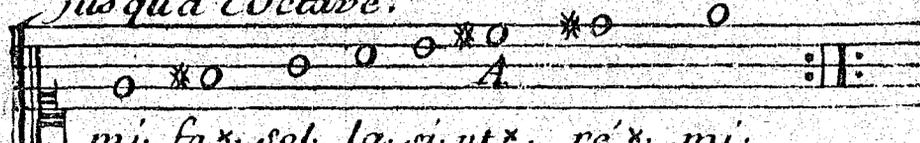


Succession fondamentale.

XVII.

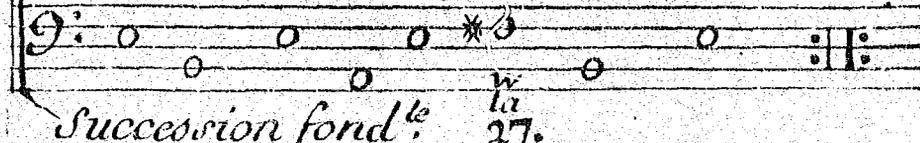
134

Sons Harmoniques en montant Diatoniquement jusqu'à l'Octave.



mi, fa^x, sol, la, si, ut^x, ré^x, mi.
Mode Mineur.

81. 243. 81. 27. 81. 729. 243. 81.
mi, si, mi, la, mi, fa^x, si, mi.



Succession fond^{le} la 27.

XVIII.

135.

Sons Harmoniques en descendant Diatoniquement, jusqu'à l'Octave.

mi. re. ut. si. la. sol. fa. mi.
Mode Mineur. 27.

81. 243. 729. 243. 81. 243. 81.

Succession fond^{le}

XIX.

146.

Chromatique.

5. 3x. 3x. 8. 8. 3x. 3x. 5.

Succession fond^{le} par Tierce.

XX.

diaton Major

diaton Mineur

147.

XXI. 156.

Sons Harmoniques.

8. 7. 5.

A. B.

7. 5.

Cadence Rompue.

XXII. 157.

Sons Harmoniques.

7. 8.

C. D.

7. 8.

Cad^{le} interrompue.

XXIII.

160.

Sans Harmoniq^{es} en Accords complets.

8. 4. 3.

A. B. C. D. H. J. K.
Basse Continué, ou se font les Suppositions, et Suspensions.
Basse fond^{le}

183.

XXIV.

183.

XXV.

B^{se} fond^{le}

184

B. C.
B^{se} f^{le}

XXVI.

à cordo completo.

D.^{te}
 7 N.^{te} b^{te}
 184.

Basse f.^{le}

XXVII.

à cordo completo.

185.

Basse f.^{le}

XXVIII.

Dissonance.

Consonance.

Trio, lent.

7 - 5 7 - 6

B.C. A. B.

186.

B.^{ve} f.^{le}

XXIX.

Accords complets

Musical staff with notes and the text "ou" written above.

Musical staff with notes and fingerings "7" and "5" written above.

B.C.

187.

Musical staff with notes and fingerings "9" and "7" written above.

B.C.

Musical staff with notes and fingerings "7" and "7" written above.

B.C.

Accords complets XXX.

Musical staff with notes and the text "ou" written below.

187.

Musical staff with notes and fingerings "4 3 9 8 0 3 9 8 4 3" written above.

B.C.

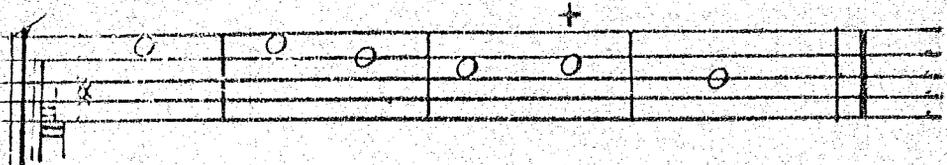
ou

Musical staff with notes and fingerings "7 7 7 7 7 7 7 7" written above.

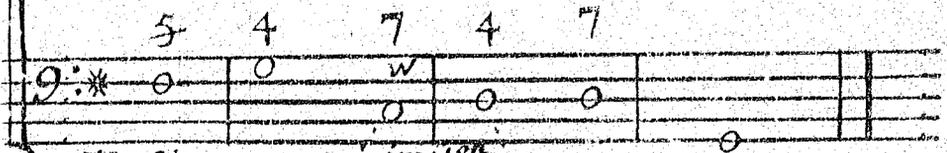
B.C.

Susp'n. forcen

XXXI.



188.

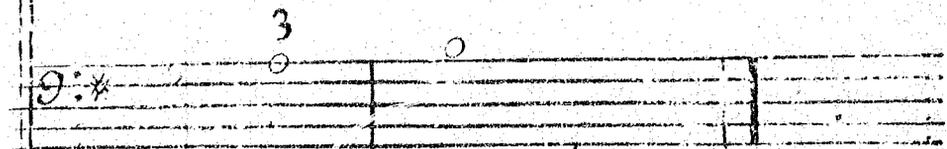
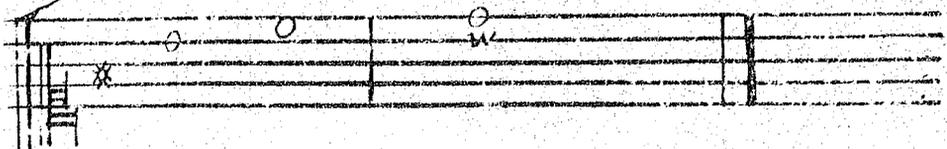


B.C.

*imit. on
de cad.
romp.*

XXXII.

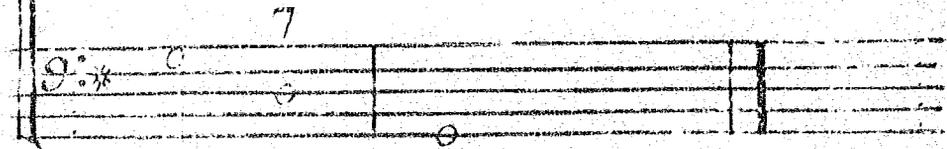
Chant.



B.C.

*Note qui
saure la 7^e.*

201.



B. & Fl.