

LA VERITABLE MANIERE  
D'APPRENDRE A JOUER

EN PERFECTION.

DU HAUT-BOIS, DE LA FLUTE ET DU FLAGEOLET.

AVEC LES PRINCIPES DE LA MUSIQUE  
POUR LA VOIX ET POUR TOUTES SORTES D'INSTRUMENS.



A PARIS,

Chez JACQUES COLLOMBAT, rue S. Jacques, proche la fontaine S. Severin, au Pelican.

---

M. D. C. C.

AVEC PRIVILEGE DU ROY.

1911  
F 8  
2000

1911  
F 8  
2000

1911



A M O N S E I G N E U R  
M O N S E I G N E U R  
D E B E R U L L E,  
C H E V A L I E R , V I C O M T E D E G U Y A N C O U R T ,

Conseiller du Roy en tous ses Conseils, Premier President au Parlement du Dauphiné,  
& Commandant en ladite Province.



M O N S E I G N E U R ,

*On sera peut-être surpris de la liberté que je prens de vous dedier un Ouvrage qui peut*

## ÉPISTRE.

ne paroître pas assez digne de la gravité d'un grand Magistrat. Mais on doit faire réflexion que de tous les divertissemens nécessaires pour relâcher de temps en temps l'esprit parmy les plus importantes occupations, il n'y en a aucun qui ait été si communément goûté des grands Hommes, que la Musique. Ce juste discernement avec lequel vous jugez des beautés de chaque art, aussi bien que de la force des Loix, fait sans doute que vous êtes sensible des charmes de celui-cy. D'ailleurs, MONSEIGNEUR, je ne croirois pas pouvoir être blâmé, quand je n'aurois en veüe que de prendre icy l'occasion de vous témoigner mon admiration pour tant de belles qualitez qui relevent en vous l'éclat d'une illustre naissance. Comme j'ay eu l'honneur d'en être témoin de fort près pendant plusieurs années, c'est avec justice que je leur rendrois l'hommage que je leur dois. Et certainement si je n'avois remarqué que votre modestie égale vos autres vertus, je ne pourrois m'empêcher de parler avec liberté de cette sagesse qui regle vos desseins & qui guide tous vos pas, de cette droiture d'esprit & de cœur, qui a porté le plus grand Roy du monde à vous confier les Emplois importants d'Intendant dans les Provinces de l'Auvergne & du Lyonnais, & de premier Président dans un des premiers Parlemens du Royaume; de cette fermeté inébranlable à rendre la justice, qui fait triompher le bon droit, de ce zele enfin pour le bien des peuples, qui leur a procuré les soulagemens nécessaires dans les temps malheureux. Mais une raison qui me regarde particulièrement doit encore excuser la temerité que je fais paroître aujourd'huy. C'est à votre protection, MONSEIGNEUR, que je dois toute ma capacité. Il est donc bien juste que je vous offre le premier fruit d'un travail que vos bontés ont animé. Si j'ose me vanter d'avoir acquis quelques lumieres & quelque habileté dans ma profession, ce n'est que pour mieux faire valoir les obli-

## EPISTRE.

*gations particulieres que je vous ay. Elles sont toujours presentes à mon esprit, & j'espere que ma reconnoissance vous engagera à m'accorder pour l'avenir la même protection dont vous m'avez honoré iusques icy. Cette grace que je vous demande instamment, fera le bonheur de celuy qui est avec un tres-profond respect,*

MONSEIGNEUR,

Votre tres-humble & tres-obéissant serviteur  
FREILLON PONCEIN.



## P R E F A C E.

**C**OMME j'ay remarqué que la plûpart de ceux qui ont entrepris jusques icy de donner des preceptes de Musique n'ont pas founy toutes les connoissances necessaires pour la bien executer avec la voix & les Instrumens, principalement avec le Haut-bois, la Flûte & le Flageolet, j'ay crû qu'on me sçauroit bon gré d'avoir suppléé à ce qu'ils ont en cela de défectueux. J'ay renfermé dans ce petit Traité tout ce qui m'a paru utile pour l'instruction de ceux qui ne sont pas ou en lieu ou en état d'avoir les plus habiles Maîtres; & je puis les assurer qu'ils trouveront chaque chose disposée dans un ordre qui les conduira aisément à une parfaite execution de toutes sortes de pieces en quelque transposition que ce puisse estre, pour peu qu'il ait de genie & d'inclination. à l'apprendre.

J'ay d'abord commencé par marquer la Gamme, qui est comme l'alphabet & l'ouverture de la Musique, les trois clefs & la conduite qu'elles font tenir aux sept notes, l'explication des tons, des sons, des môdes, & de leurs trois principales cordes; on trouvera ensuite un exemple de l'étendue du Haut-bois, de la Flûte & du Flageolet; on apprendra comment on les doit tenir pour faire les sons tant naturels que diezez

## P R E F A C E.

& bemolisez, pour marquer les coups de langue en toute sorte de temps & de mesures, à sçavoir les ports & descentes de voix ou de sons, les accens, les battemens ou pincez, & pour faire les cadences de toutes les façons. Tout cela est suivi de la methode qu'il faut garder pour battre la mesure de chaque mouvement, & d'un recueil de Preludes pour les sept Modes majeurs & pour les sept mineurs sur les finales naturelles que j'ay composez conformement à l'étenduë du Haut-bois & à celle de la Flûte. J'y ay ajouté la maniere de tirer les tremblemens des cordes cadencieres, qui sont conjointes dessus & dessous les finales naturelles, diezée & bemolifiée, une instruction pour apprendre à composer quelque piece par mouvement & mesure réglée, & à y faire une partie, soit un second dessus, soit une basse, suivant les regles & l'usage des plus habiles Compositeurs. C'est ce qui est éclairci par les exemples necessaires. J'enseigne ensuite comment il faut pratiquer la Musique pour la voix, les différentes positions des trois clefs, & la transposition du naturel au b mol ou au b carre ou dieze des sept Modes majeurs & des sept Modes mineurs. Je n'ay rien omis de tout ce que peuvent désirer ceux qui font profession de la Musique, soit vocale ou instrumentale. Je finis ce Traitté par quelque symphonie dont j'espere que le dessein & le chant ne paroîtront pas desagreables.

Voila l'ordre & la suite de cet Ouvrage. J'ay lieu de croire qu'il n'aura pas un mauvais sort, puis qu'il a déjà eu l'approbation de plusieurs personnes tres-habiles & d'assez bon goût. Je me trouveray bien recompensé de mon travail si je voy que leur suffrage soit suivi de ceux des connoisseurs qui prendront la peine de le lire. C'est tout le fruit que je me suis proposé de mes soins. Peut-être ne me le refusera-t-on pas, si l'on

## P R E F A C E.

me juge avec un peu d'équité. Je demande au reste quelque indulgence pour la manière dont je me suis exprimé. Outre que je ne me pique pas d'avoir un grand usage de la langue, on sçait assez que chaque Art a ses façons de parler, desquelles il n'est pas permis de s'éloigner si l'on veut se rendre intelligible. Comme je n'ay point d'autre étude que celle de la Musique, où mon inclination m'à toujours porté, on voudra bien me pardonner les fautes qui ne regardent pas ma profession, & même les Graveurs & Imprimeurs qui peut-être n'auront pas eu toute l'exactitude nécessaire pour ce qui dépend de leurs Arts.

J'espère donner dans quelques mois un recueil de plusieurs sortes de pieces à deux & à trois partis pour les Violons, Haut-bois, Flûtes & pour les Trompettes.



# T A B L E .

## DU CONTENU EN CE LIVRE.

<b>D</b> es Principes de la Musique.	page 1	& transposez sur le Flageolet,	16
La Gamme & la situation des trois Clefs, & des sept Notes principales avec l'explication de leurs usages,	2	Exemples des Coups de Langues & de la maniere dont il faut les marquer,	16
Des Notes principales, des Tons ou Modes,	3	Exemples pour donner les Coups de Langues sur les Notes contonées ou syncopées,	17
Exemples des Cadences des sept Modes,	5	Exemples pour les ponts de voix ou de sons,	18
Exemples des trois Cordes principales des Modes majeurs & mineurs tant naturels que transposez,	6	Exemples pour les descentes de voix ou de sons,	19
		Exemples pour les Accents,	19. & 20
		Exemples pour les Pincez ou Battemens,	20. & 21
<b>POUR LE HAUT-BOIS.</b>	7		
Exemples comment on doit faire les sons naturels & transposez du Haut-bois.	11. & suiv.	<b>POUR LES CADENCES.</b>	22
<b>POUR LA FLUTE.</b>	12	Exemples des différentes Cadences,	23
Exemples comment on doit faire les sons naturels & transposez sur la Flûte,	14. & suiv.	De la Mesure, & de la valeur des Notes & Pausés,	24. & suiv.
<b>POUR LE FLAGEOLET.</b>	15	Remarques sur certaines marques dont on se sert dans la Musique,	26
Exemples comment on doit faire les sons naturels		Exemples de toutes sortes de Mesures, & comment elles se doivent battre,	27

## T A B L E

<b>POUR LES PRELUDES.</b>	28	<i>Remarques sur la maniere d'apprendre à solfier, 50</i>
<i>Preludes pour le Haut-bois sur les sept Modes ma-</i>		<i>Exemples des transpositions des trois Clefs, du mar-</i>
<i>jeurs,</i>	29	<i>rel au h. carré &amp; au b. mol 51. &amp; suiv.</i>
<i>Preludes pour les Modes mineurs,</i>	31	<i>Pour apprendre à composer toutes sortes de pieces par</i>
<i>Preludes pour la Flûte sur les sept Modes ma-</i>		<i>movimens &amp; par mesures réglées. 54</i>
<i>jeurs,</i>	33	<i>Pour les Ouvertures. là-même</i>
<i>Preludes pour les Modes mineurs,</i>	35	<i>Pour les Gignes, Canaries &amp; Chaconnes. 55</i>
<i>Autres Preludes pour ceux qui commencent,</i>	37	<i>Pour les Passacailles, Sarabandes, Menuets &amp;</i>
<i>Comment il faut trembler avec le Haut-bois sur les</i>		<i>Passiez. 56</i>
<i>Cordes cadencieres de dessus les finales des Md-</i>		<i>Pour les Rigaudons, Bourrées, Gavotes &amp;</i>
<i>des majeurs,</i>	39	<i>Courantes. 57</i>
<i>Pour les Modes mineurs,</i>	40	<i>Pour les Folies d'Espagne. 58</i>
<i>Pour trembler sur les Cordes cadencieres de dessus</i>		<i>Pour apprendre à faire une partie à un sujet, soit</i>
<i>les finales avec le Haut-bois. là-même</i>		<i>un second Dessus ou une Basse. là-même</i>
<i>Comment il faut trembler avec la Flûte sur les</i>		<i>Exemples des Intervalles. 59</i>
<i>Cordes cadencieres des finales des Modes ma-</i>		<i>Pour faire un second Dessus en tierce &amp; en sixte. là-</i>
<i>jeurs,</i>	42	<i>même</i>
<i>Pour les Modes mineurs,</i>	43	<i>Pour la Basse. 60</i>
<i>Comment il faut trembler avec le Flageolet sur les</i>		<i>Exemples des seconds Dessus, Basses &amp; Fugues. 61</i>
<i>Cordes cadencieres des finales des Modes ma-</i>		<i>Pour les cadences sur la Basse. 62</i>
<i>jeurs,</i>	45	<i>Exemples des demy tons Majeurs &amp; Mineurs. 63</i>
<i>Pour les Modes mineurs,</i>	46	<i>Exemples pour faire les cadences sur la Basse. 64</i>
<b>POUR LA VOIX.</b>	48	<i>Avs sur quelques pieces de Musique qui sont à</i>
<i>Exemples des Positions des trois Clefs pour la Voix,</i>		<i>la fin. 65</i>

FIN DE LA TABLE.



# LA VERITABLE MANIERE

D'APPRENDRE A JOUER EN PERFECTION

DU HAUT-BOIS, DE LA FLUTE ET DU FLAGEOLET.

---

*DES PRINCIPES DE LA MUSIQUE.*

A premiere chose necessaire pour apprendre la Musique, est de sçavoir la Gamme par cœur. La seconde, la connoissance des noms & des dispositions differentes des trois clefs dont on se sert dans la Musique, principalement de la clef de G, ré, sol, comme étant celle qui est la plus en usage pour ces trois instrumens. La troisieme, est le nom & la valeur des notes avec leur intonation, qui se fait en montant & en descendant par degrez conjoints ou par degrez disjoints.



Le premier Dessus est la partie la plus haute ; le second Dessus & la Haute-Contre sont la deuxième partie ; la Taille est la troisième ; la Quinte la quatrième ; & la Basse est par-dessous toutes les autres, qui fait la cinquième partie.

La Clef de G, re, sol, se met sur la première & seconde ligne d'en bas ; mais sur laquelle des deux qu'elle soit, toutes les notes qui sont sur la même ligne portent son nom, & se nomment *sol* ; ce qui sert de règle pour toutes les autres notes. On se sert de cette Clef pour les premier & second dessus.

La Clef de C, sol, ut, se met sur les premières lignes d'en bas, & donne le nom d'*ut* à toutes les notes qui se rencontrent sur la ligne où elle est posée. On se sert de cette Clef sur la première ligne d'en bas pour les Haute-Contres ou Bas-Dessus, sur la seconde ligne pour la Taille, & sur la troisième ligne pour la Quinte.

La Clef d'F, ut, fa, se met sur la quatrième ligne d'en haut & sur celle du milieu, mais sur laquelle des deux lignes qu'elle soit, elle donne le nom de *Fa* à toutes les notes où elle est posée. Cette Clef n'est d'usage que pour les Basses.

On peut voir les Exemples de leurs différentes positions cy à côté.

---

### *Des Notes principales, des Tons ou Modes.*

**I**L y a sept Notes principales que l'on nomme C, sol, ut, *ut*, D, la, re, *re*, E, si, mi, *mi*, F, ut, fa, *fa*, G, re, sol, *sol*, A, mi, la, *la*, B, fa, si, *si*, ou proprement *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*. Lors qu'il y en a davantage, ce ne sont que les mêmes Notes, parce que l'on recommence par ut, & l'on continué de même sur les autres comme auparavant, soit en montant, ou en descendant. Par le moyen de leurs répliques on peut faire des Airs qui monteront ou descendront autant que l'on voudra faire étendre la voix ou les Instruments, par des chants tous différens ; c'est de là que l'on dit que la Musique n'a point de fin.

Ces sept Notes que l'on appelle son, en execution, composent cinq tons & demy, à sçavoir

de l'ut au re, un ton ; du re, au mi un ton ; du mi, au fa un demy-ton ; du fa, au sol un ton ; du sol au la un ton ; du la au si, un ton ; & de même aux repliques, observant que du si à l'ut il n'y a qu'un demy ton.

Le Ton est l'intervalle d'un son à l'autre, de sorte qu'il faut deux sons pour faire un Ton, ou un demy Ton. On fait des Airs qui finissent sur chaque son, & pour lors on traite cela de Modes.

Chaque M<sup>o</sup>de a trois cordes principales par où doit rouler l'Air ou le chant que l'on y compose. La premiere se nomme la Finale, la seconde la Mediante, & la troisi<sup>e</sup>me la Dominante; la Finale est celle où se doit terminer l'air, la Mediante est posée sur la deuxi<sup>e</sup>me corde d'au dessus, la Dominante sur la deuxi<sup>e</sup>me corde d'au dessus la Mediante. J'ay déjà dit que le mot de Cordes s'entend pour les lignes & pour les espaces entre les lignes où l'on doit mettre chaque note, par exemple, le *sol* sur la premiere ligne d'en bas, le *la* sur le premier espace, le *si* sur la seconde ligne, l'*ut* sur le second espace, le *re* sur la troisi<sup>e</sup>me ligne, le *mi* sur le troisi<sup>e</sup>me espace, le *fa* sur la quatri<sup>e</sup>me ligne, & la Replique du *sol* sur le quatri<sup>e</sup>me espace, celle du *la* sur la cinqui<sup>e</sup>me ligne, & ainsi continuant de même pour les autres.

Il y a deux M<sup>o</sup>des principaux d'où dépendent tous les autres, qui sont le M<sup>o</sup>de de C, sol, ut, sans b. mols ny dieses, & celui de D, la, re, de même. On traite celui de C, sol, ut, de Majeur, parce que de la finale, qui est l'ut jusqu'au mi, qui est la mediante, il y a deux tons, & de la mediante jusqu'au sol, qui est la Dominante un ton & demy. Celui de D la re est mineur, parce que du re, qui est la finale, jusqu'au fa qui est la mediante, il n'y a qu'un ton & demy, & du fa au la, qui est la dominante, il y a deux tons.

Les M<sup>o</sup>des Majeurs se connoissent quand de la Finale à la Mediante il y a deux Tons, à sçavoir, celui de C sol ut sans b. mols ny dieses, celui de D la re avec des dieses sur les ut & sur les fa, celui d'E si mi avec des dieses sur les fa, les sol, les ut, & sur les ré, celui d'F ut fa, avec des b. mols sur les si, celui de G re sol avec des dieses sur les fa, celui d'A mi la avec des dieses sur les fa les sol & sur les ut, celui de B fa si avec des dieses sur les fa, les sol, les la, les ut & sur les ré.

5

On connoît les M<sup>o</sup>des Mineurs quand de la Finale à la Mediante il n'y a qu'un Ton & demy , à ſçavoir C ſol ut avec des b. mols ſur les ſi & ſur les mi ; celui de D la re ſans b. mols ny dieſes , celui d'E ſi mi avec des dieſes ſur les fa & ſur les ut , celui d'F ut fa avec des B mols ſur les la , les ſi , les ré & ſur les mi , celui de G re ſol avec des B mols ſur les ſi & ſur les mi , celui de A mi la ſans B mols ny dieſes , celui de B fa ſi avec des dieſes ſur les fa & ſur les ut.

De tous les M<sup>o</sup>des il n'y a que ceux de C ſol ut & d'F ut fa où il ne faille point ajoûter des dieſes à la corde qui eſt conjointe au-deſſous de la Finale , parce que du ſol au fa il y a un ton , & du mi au re un ton , du re à l'ut un ton , du ſi au la un ton , & du la au ſol un ton. Il faut cependant tant aux M<sup>o</sup>des ou Tons Majeurs qu'aux Mineurs , qu'il n'y ait qu'un demy ton de la Finale à la corde d'en bas qui la touche , lorſque l'on y veut cadencer pour finir l'Air qui en dépend.

### EXEMPLES DES CADENCES DES SEPT MODES.

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



Afin de ne point embarrasſer la memoire par des longues explications , j'ay crû qu'il eſtoit plus à propos , pour abreger , de donner des exemples de tout ce qui ſe peut faire tant à l'égard des Instrumens , que des principes de la Musique. C'eſt ce que l'on verra dans les exemples ſuivans des M<sup>o</sup>des ou Tons Majeurs ou Mineurs. Il faut remarquer que l'**F**, ſignifie la Finale , l'**M**, la Mediante , & le **D**, la Dominante.

Exemples des trois Cordes principales des modes majeurs sur leurs finales naturelles. 6

Musical notation for major modes on natural finals. Includes notes for D la re, E ri mi, F ut fa, G re sol, A mi la, B fa si. Chord symbols f m d are present below the notes.

Exemples des mineures

Musical notation for minor modes on natural finals. Includes notes for D la re, E ri mi, F ut fa, G re sol, A mi la, B fa si. Chord symbols f m d are present below the notes.

Exemples des cordes et modes majeurs transposees par 6. quarre

Musical notation for major modes transposed by a sixth. Includes notes for D la re, E ri mi, F ut fa, G re sol, A mi la, B fa si. Chord symbols f m d are present below the notes.

Exemples des mineurs

Musical notation for minor modes transposed by a sixth. Includes notes for D la re, E ri mi, F ut fa, G re sol, A mi la, B fa si. Chord symbols f m d are present below the notes.

Exemples des cordes transposees par b mol des modes majeurs.

Musical notation for major modes transposed by a flat. Includes notes for D la re, E ri mi, F ut fa, G re sol, A mi la, B fa si. Chord symbols f m d are present below the notes.

Exemples des mineurs

Musical notation for minor modes transposed by a flat. Includes notes for D la re, E ri mi, F ut fa, G re sol, A mi la, B fa si. Chord symbols f m d are present below the notes.

On appelle *Môde diefé* lors qu'il y a des *B carres* ou des *diefes* sur quelque corde que ce soit, excepté sur la corde finale. Le *B carre* en general prend le son du *B mol* de la note qui est sur la corde conjointe d'au-dessus, de même que le *B mol* prend le son du *B carre* de celle qui est au dessous, sans parler des *demi-tons Majeurs* ni *Mineurs*, celui de *B fa si B mol*, est le même d'*Amila B carre*, & celui d'*Amila B mol* est aussi le même *G re sol B carre*, & ainsi à l'égard des autres.

Après toutes ces observations faites on pourra jouer toute sorte de composition, soit sur le naturel ou sur le transposé; il faut cependant un peu d'oreille, car sans cela il est impossible d'entonner avec justesse.

Il faut remarquer qu'aux endroits où il y a double *B mol* sur la même ligne, il faut baisser le son d'un ton entier, & quand il y a double *diefe*, il faut le hausser pareillement d'un ton entier; par exemple, pour les deux *diefes* qui sont sur le *fa*, il y faut faire le *sol naturel*; sur le *la*, le *si naturel*; & de même sur tous les autres, pour les doubles *B mols* qui sont sur les *si*, il y faut faire les *la naturels*, au *la* le *sol naturel*, au *sol* le *fa naturel*, & de même pour les autres.

On appelle *Môdes B molifez* lors qu'il y a des *B mols* sur quelque corde que ce soit, à l'exception de la corde finale.

Quoyqu'on ne trouve pas des pieces où il y ait de semblables choses, il est bon néanmoins de les sçavoir, parce qu'il se peut rencontrer quelques personnes exercées sur ces tons-là, lesquelles pourroient embarrasser le plus habile executeur de tous les autres Tons.

### POUR LE HAUT-BOIS.

**I**L faut premièrement mettre la main droite en bas en tenant le Haut-bois, & prendre la moitié de la canne dont l'anche est faite avec les deux levres, & la tenir dans le milieu avec force, serrant à mesure que l'on monte, & donnant de plus en plus du vent, & que ce soit sans faire aucunes grimaces ny agitations d'aucune partie du corps. Je dis cela, parce que souvent

sans y songer l'on tombe dans certaines habitudes & contorsions, qu'il est presque impossible de reformer, ce qui paroîtroit tres-désagréable aux personnes devant qui l'on joueroit.

Le Haut-bois commence son premier son sur le C sol ut d'en bas, qui se fait sous les sept trous bouchés, & continué par degrez conjoints jusqu'au troisiéme r, qui font deux octaves & un son d'un ton. On appelle Octave l'intervale d'un *ut* à l'autre, ou de quelques-unes des autres notes. c'est à dire la premiere replique.

Quoique le Haut-bois n'a que sept trous servans aux sons naturels, cependant par le ménagement du vent que l'on luy donne, on luy fait faire non seulement les seize sons naturels, mais encore quinze sons bemolitez & quinze Diezés.

Le B mol baisse le son du naturel d'un demy ton, & le B carre ou Dieze le hausse d'autant: de sorte que le naturel est entre les deux d'un demy ton. On appelle une piece par B mol lors qu'il y a des B mols sur la corde finale, & par B carre quand il y a des Diezes, & non pas, comme la plupart disent, que lors qu'il y a des Diezes ou des B mols après la Clef au commencement d'une piece, tout le reste l'est aussi.

Il faut remarquer que le B carre & le Dieze signifie la même chose.

### EXEMPLES DES SEIZE SONS NATURELS.



Les seize sons naturels commencent, comme j'ay déjà dit son premier son sur l'ut d'en bas, qui se fait sous les sept trous étans bouchés, & continué par degrez conjoints jusqu'au troisiéme re, qui font deux octaves & un son d'un ton.

EXEMPLES

EXEMPLES DES QUINZE SONS BEMOLISEZ.



re mi fa sol la si ut re mi fa sol la si ut re ut si la sol fa mi re ut si la sol fa mi re

Les quinze sons bemolisez commencent sur l'ut de la Clef à moitié bouchée, & continué jusqu'au troisième ré, qui font deux octaves.

EXEMPLES DES QUINZE SONS DIEZEZ.



ut re mi fa sol la si ut re mi fa sol la si ut si la sol fa mi re ut si la sol fa mi re ut

Les quinze Sons Diezez commencent par le C sol ut d'en bas, la Clef à demy bouchée, & continué jusqu'au troisième ut qui font deux Octaves. On peut faire le si d'en bas sous la Clef toute bouchée.

Quoique des airs dans ces sons transposez paroissent fort difficiles à executer, on peut cependant avec un peu d'habitude & d'application, les jouer fort aisément, en observant toujours que le B mol baisse d'un demy ton, & que le Dieze hausse d'autant.

Je ne parle point icy de la difference qu'il y a des demy tons majeurs ou mineurs, parce que aux Instrumens où l'oreille conduit les sons, on peut les faire tous égaux; ainsi la transposition

sur toute sorte de demy ton se peut executer avec autant de justesse que sur le naturel,

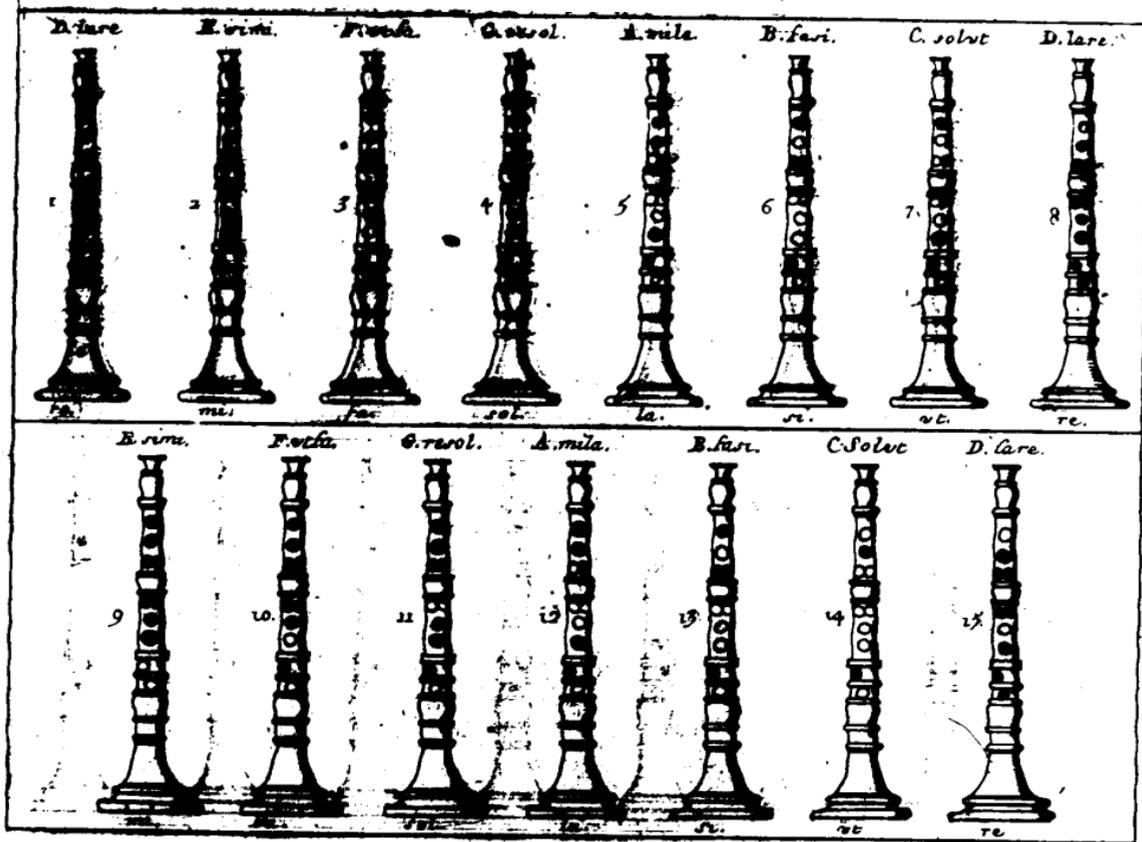
Pour amplifier les exemples marquez dans ce Livre, j'ay crû devoir faire observer toute la propriété tant pour les personnes que pour les Instrumens, par la seule raison qu'il y a beaucoup de ceux qui se mêlent d'enseigner, lesquels atachez à leurs interêts, ou par ignorance, n'instruisent qu'impartialement leurs Ecoliers.

Vous verrez par les exemples suivans comment on doit faire tous ces 7. sons tant naturels que bemolisez ou dièzez dans toute l'estenduë du Haut-bois.

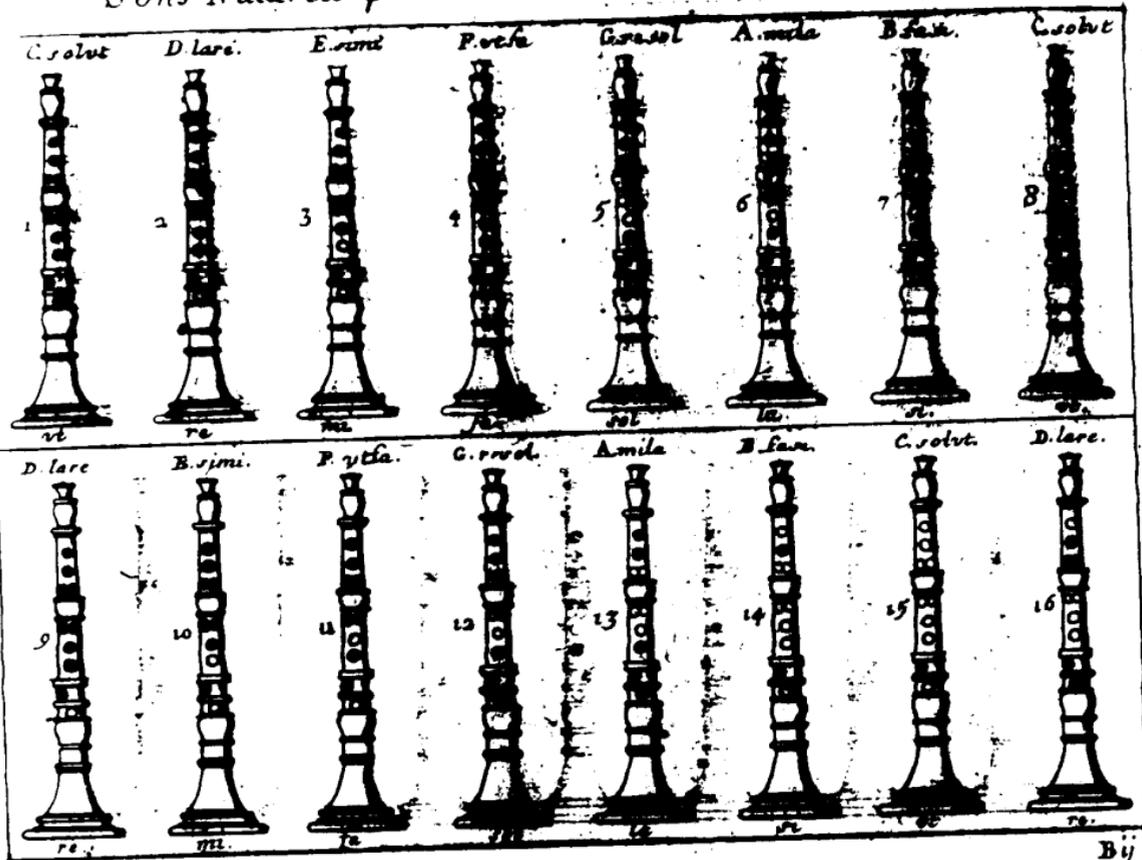
Vous remarquerez que les trous noirs doivent être bouchés par les doigts.



Sons Benoités pour toute l'étendue du Haut-bois.



*Sons Naturels pour toute l'etendue du Haut-Bois:*



## Sons Diessa pour toute l'etendue du Haut-bow

C. solvt.



vt

D. lare



re

B. simi.



mi

F. utfa.



fa

G. resol.



sol

A. mila.



la

B. fari.



si

C. solvt.



vt.

D. lare.



re.

E. simi.



mi.

F. utfa.



fa

G. resol.



sol.

A. mila.



la.

B. fari.



si

C. solvt.



vt.

POUR LA FLÛTE.

**L**A Flûte se tient comme le Haut-bois, c'est à dire la main droite en bas. Il faut tenir le bec au milieu des lèvres avec négligence, & prendre garde sur tout de ne faire aucunes grimaces ny contorsions du corps; ce qui seroit difficile à reformer, si l'on en avoit une fois pris l'habitude.

La Flûte a huit trous, lesquels par le ménagement du vent que l'on leur donne font non seulement seize sons naturels, mais encore quatorze diezez & quatorze bemolisez.

Les seize sons naturels commencent sur l'F ut fa d'en bas qui se fait sous les huit trous étant bouchés, & continué jusqu'au troisième G re sol. On peut, quand on veut forcer, en faire dix-neuf par le troisième A mi la, B fa si, & C sol ut, mais cela n'est pas beaucoup usité; ainsi je ne la donne pas pour une règle qu'on doive suivre.

EXEMPLES DES SEIZE SONS NATURELS.]



fa sol la si ut re mi fa sol la si ut re mi fa sol fa mi re ut si la sol fa

Les quatorze sons diezez commencent, le premier sur l'F ut fa, le huitième trou d'en bas à moitié bouché, jusqu'au deuxième E si mi.

13

**EXEMPLES DES QUATORZE SONS DIEZES.**



fa sol la si ut re mi fa sol la si ut re mi re ut si la sol fa mi re ut si la sol fa

Les quatorze sons bémolisez commencent le premier par le G re sol, sous le même trou d'F ut fa diezè jusqu'au deuxième F ut fa.

**EXEMPLE DES QUATORZE SONS BEMOLISEZ.**



sol la si ut re mi fa sol la si ut re mi fa mi re ut si la sol fa mi re ut si la sol

La Flûte demande beaucoup de douceur à l'égard du vent que l'on luy donne & une grande égalité, étant l'instrument qui convient le mieux aux Accompagnemens des voix, particulièrement pour les hauts-dessus.

On verra dans les figures suivantes de quelle maniere on doit disposer les doigts pour faire tout ces differens sons, observant que les trous noirs doivent estre bouchez par les doigts.

Sons naturels pour toute l'étendue de la Flutte

*F. utfa.*  
  
*fa*

*G. resol.*  
  
*sol*

*A. mila.*  
  
*la*

*B. fari.*  
  
*si*

*C. robor.*  
  
*ut*

*D. lare.*  
  
*re*

*E. rimi.*  
  
*mi*

*F. utfa.*  
  
*fa*

*G. resol.*  
  
*sol.*

*A. mila.*  
  
*la*

*B. fari.*  
  
*si*

*C. robor.*  
  
*ut.*

*D. lare.*  
  
*re*

*E. rimi.*  
  
*mi*

*F. utfa.*  
  
*fa*

*G. resol.*  
  
*sol.*

Sons Démolisez, pour toute l'étendue de la Flute.

G. recd	A. alla	B. alla	C. alla	D. alla	E. alla	F. alla
G. recd	A. alla.	B. alla.	C. alla.	D. alla.	E. alla.	F. alla.

Sous Diezes, pour toute latitude de la latitude ?

F. v. fa.	G. rasol.	Amala.	A. h. ri.	G. colot.	B. less.	B. remp.

## POUR LE FLAGEOLET.

**L**E Flageolet se tient avec la main droite en bas entre les deux doigts du milieu, de manière qu'il faut que le pouce de la main gauche bouché le premier trou de dessous, & les trois premiers doigts de la même main doivent boucher les trois premiers trous de dessus : de sorte que la main droite n'a que deux trous à boucher, sçavoir celui de dessous avec le pouce, & le dernier trou de dessous avec le premier doigt de la même main.

Le Flageolet n'a que six trous, sçavoir deux dessous & quatre dessus, lesquels par le ménagement du vent qu'on leur donne font quatorze sons naturels, treize diezes & treize bemolisez.

Les quatorze sons naturels commencent, le premier par le D la re, tous les six trous étant bouchés, & continue jusqu'au deuxième C sol ut. On peut, si l'on veut forcer, aller jusqu'au quinzième son, qui est le troisième D la re.

Les treize sons diezes commencent, le premier par le même D la re, qui se fait sous le premier trou d'en bas à demy bouché, jusqu'au deuxième B fa si.

Les treize sons bemolisez commencent, le premier sous le même trou de D la ré à demy bouché pour le E si mi bemolisé jusqu'au deuxième C sol ut.

Exemple des sons naturels.

Exemple des sons diezez.

Exemple des sons bemolisez.



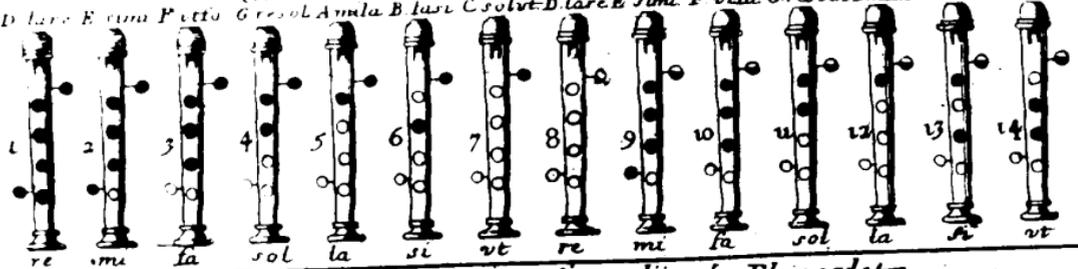
re mi fa sol la si ut re mi fa sol la si ut re mi fa sol la si.

mi fa sol la si ut re mi fa sol la si ut.

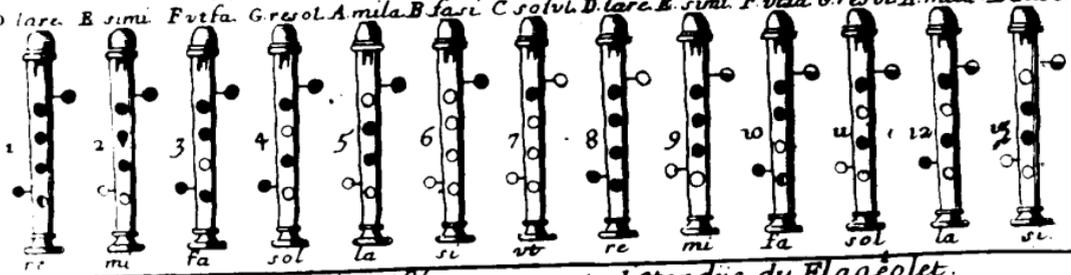
Le Flageolet est tres-propre pour jouer des airs gais, comme ceux du Mode de C sol ut, comme étant les plus éclatans & les plus naturels.

On verra dans les figures suivantes de quelle manière on doit poser les doigts pour ces différens sons, observans toujours que les trous noirs doivent être bouchés.

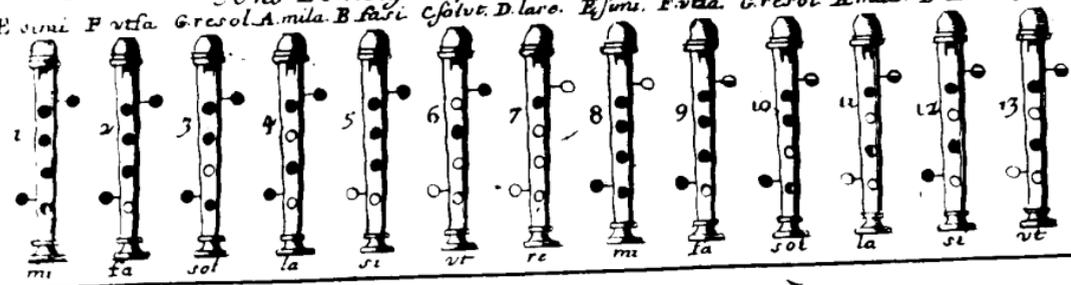
*Noms Naturels pour toute l'etendue du Flageolet.*  
D.lare. E.simi. F.vifa. G.resol. A.mila. B.fasi. C.solv.



*Sous Dièze pour toute l'etendue du Flageolet.*  
D.lare. E.simi. F.vifa. G.resol. A.mila. B.fasi. C.solv. D.lare. E.simi. F.vifa. G.resol. A.mila. B.fasi. C.solv.



*Sous Bémolées pour toute l'etendue du Flageolet.*  
E.simi. F.vifa. G.resol. A.mila. B.fasi. C.solv. D.lare. E.simi. F.vifa. G.resol. A.mila. B.fasi. C.solv.







*Des coups de langue, & de la maniere dont il faut les marquer.*

**I**L faut remarquer que generalement dans toutes les mesures où il y a trois, quatre noires ou croches, il faut marquer *tu* sur la premiere, *u* sur la seconde, & *tu* sur les autres, en passant la derniere, un peu plus vite que les autres, après avoir demeuré sur la precedente, sur tout lors qu'elle est blanche ou d'égale valeur. *Exempl. A.*

Lorsque c'est a trois temps, il faut faire la blanche longue & la marquer *tu*, & passer la seconde legerement en la marquant *tu*. *Exemple B.*

Aux mesures de 4 & 6, de 8 & 6, de 3 & 9, de 8 & 9, de 4 & 12, & de 8 & 12, on marquera la seconde de chaque temps *tu*, & les autres *u*. *Exemple C.*

Aux blanches, aux noires & au croches pointées, de toutes sortes de mesures, il faut en user autrement car après fait *tu* sur la premiere & sur la croché qui la suit, il faut faire *tu* sur la troisieme, & *tu* sur la quatrieme. *Exemple D.*

Les croches simples, doubles & triples, lorsque le nombre est pair, c'est à dire lors qu'il n'y a point de noires pointées, ou de demy soupir auparavant, on doit les marquer *tu, tu, tu, tu, tu* jusqu'à la fin; & quand le nombre est impair, *tu tu, tu tu*, & continuer de même, & que celle où l'on finira soit marquée *tu*, quand même elle seroit blanche. *Exemple E.*

Les doubles croches des mesures du 2, du C barré, du 4 & 8, du 3 & 8, & les croche & double croche du 4 & 6, du 8 & 6, comme elle se passent vite lors qu'il y en a 8, au plus on les doit marquer *tu tu, tu tu*, jusqu'à la fin, comme on le peut voir aux *Exemple F.* & de même à l'égard des autres mesures qui doivent aller vite pour avoir plus de liberté de la langue, & pour les passer plus legerement.

Pour le Menuet, lors qu'il n'y a que quatre croches suivies d'une noire, on marquera *tu, tu, tu, tu*; & quand il y en a plus, on observera la même regle qu'aux mesures precedentes, c'est à dire qu'à toutes sortes de mesures où il y a quatre croches suivies d'une noire, il faut les mar-



## E X E M P L E .

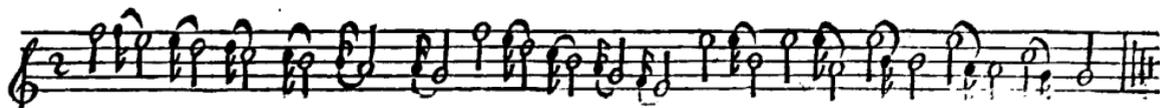


tu tu

*Pour les descentes de voix ou de son.*

Les descentes de voix ou de son se font lorsque l'on donne un coup de langue sur un son & que l'on tombe aussi-tôt du même vent sur un autre son, on l'exprime *tu*.

## E X E M P L E .



tu tu

## P O U R L E S A C C E N S .

Les Accens se font quand on a demeuré long-temps sur un son & que l'on veut passer à un autre son sur la même corde. Il faut pour cela en supposer un au-dessus, & du même coup retomber tres-vîte pour entonner le second, afin d'aller sur le troisième.

Aux Mômes Majeurs quand on fait un accent sur la corde d'au-dessus de la dominante par degrez conjoints, il faut qu'il soit tiré du B mol, comme on peut le voir dans l'exemple suivant.

*Exemple des M<sup>o</sup>des majeurs.*



## POUR LES CADENCES.

Il y a de trois sortes de Cadences, d'où dépendent toutes les autres, que l'on nomme *Parfaite*, *imparfaite*, & *rompuë*.

Les Cadences parfaites sont celles qui après avoir battu d'une corde à l'autre tombe sur la troisième qui doit être la finale, la médiate ou la dominante de quelques Modes. *Exemple A.*

On peut faire les Cadences parfaites sur le demy ton de la corde qui est au-dessous de la finale, de même que sur celles de dessus.

Les Cadences imparfaites demeurent sur leur battement ou roulement. *Exemple B.*

Les Cadences rompuës sont celles qui montent ou descendent de la médiate ou de la dominante sur la finale. *Exemple C.*

Il y a encore des Cadences qu'on appelle dépendantes ou passageres qui se font en tout temps, & par tout suivant la volonté.

Ce que j'ay dit de toutes ces différentes Cadences s'entend pour les Modes majeurs & mineurs.

Il faut en user de même aux Modes transposez, en observant que pour les parfaites & imparfaites on doit tenir la moitié de la valeur du son que l'on veut cadencer sur celui qui est au-dessus & battre l'autre au commencement à grands coups en adoucissant pour tomber sur la finale, & en pressant les coups de plus en plus jusqu'à la fin. La même règle doit servir pour toutes les Cadences passageres, à l'exception de celles qui montent comme d'*ut* à *re*, d'*ut* à *mi*, de *la* à *si*, & de toutes les intervalles de seconde & de tierce, lesquelles doivent être battues d'abord à grands coups, particulièrement celle qui tombent sur les demy tons, comme du *fa* au *mi* & de *l'ut* au *si*; & quand les Cadences imparfaites sont longues, on ne les doit tenir sur le son d'où on les tire, que la valeur d'une noire. *Exemple D.*

Cadances, ou Tremblement sur les <sup>23</sup> trois Cordes des modes Majeurs,  
 Mode de C sol ut par la tierce Majeure.

Parfaite. *A.* *A.* *A.* *A.* *A.* *A.*  
 Finale. *A.* *A.* *A.* *A.* *A.* *A.*  
 Melante. Dominante. autre. autre.

Imperfecte. *B.* *B.* *B.* *B.* *B.* *B.*  
 quelle roulle ou non cest  
 toujours de mesme.

Rompie. *C.* *C.* *C.* *C.* *C.* *C.*  
 autre. autre. autre.

Mode de D la ré par la tierce Mineure.

Parfaite. *A.* *A.* *A.* *A.* *A.* *A.*  
*A.* *A.* *A.* *A.* *A.* *A.*

Imperfecte. *B.* *B.* *B.* *B.* *B.* *B.*  
*B.* *B.* *B.* *B.* *B.* *B.*

Rompie. *C.* *C.* *C.* *C.* *C.* *C.*  
*C.* *C.* *C.* *C.* *C.* *C.*

*D.* *D.* *D.* *D.* *D.* *D.*  
*D.* *D.* *D.* *D.* *D.* *D.*  
 Il faut en user de  
 mesme par tout.

## POUR LA MESURE.

**L**A Mesure est ce que nous avons de plus beau dans la Musique, ou plutôt la Musique n'est rien sans la Mesure: car c'est par elle que l'on peut conduire quatre, cinq & six parties à cent exécuteurs chacune, sans que les uns arrivent plutôt à la fin que les autres. Elle est assez difficile à bien battre, & bien souvent c'est la voix qui la conduit pour satisfaire à l'oreille, & non à la règle. Il faut cependant faire tout le contraire; l'oreille & la voix doivent suivre & se régler sur la Mesure, & l'on doit établir pour principe qu'elle est le fondement & l'esprit de la Musique.

Mais pour bien posséder cette Mesure il est absolument nécessaire de bien sçavoir la valeur de toutes les Nôtes & de toutes les Poses & autres marques dont on se sert dans la Musique.

Pour les Nôtes il faut sçavoir qu'une *ronde* vaut deux *blanches*, une *blanche* vaut deux *noires*, une *noire* vaut deux *croches*, une *croche* vaut deux *doubles-croches*, & une *double-croche* vaut deux *triples-croches*.

Je ne parle point des Notes anciennes qui valent plusieurs Mesures, parce qu'elles ne sont plus gueres en usage dans la Musique.

Le point que l'on met après une Note luy donne le nom de *Note pointée*, & l'augmente de la moitié de sa valeur, sçavoir une *ronde pointée* vaut trois *blanches*, une *blanche pointée* vaut trois *noires*, une *noire pointée* vaut trois *croches*, une *croche pointée* vaut trois *doubles croches*, & une *double croche pointée* vaut trois *triples croches*.

À l'égard des Poses, elles se comptent sans chanter, & se battent de même que les Notes suivent leurs justes valeurs.

Un *bâton* vaut quatre *Mesures*, un *demy bâton* vaut deux *mesures*, une *pause* vaut une *ronde*, ou une *Mesure*, une *demy pause* vaut une *blanche* ou une *demy mesure*, un *soupir* vaut une *noire* ou un quart de mesure, un *demy soupir* vaut une *croche* ou un demy quart de mesure, un *quart de soupir*

*soupir* vaut une *double croche* ou un demy quart de mesure, & un *demy quart de soupir* vaut une *triple croche* ou moitié de demy quart de mesure. J'entens pour les mesures de quatre noires chacune. Lorsque l'on observera bien la valeur des Notes & de toutes les pauses, il est impossible que la mesure ne soit tres-bonne, & que la Musique ne soit bien executée.

Tous les mouvemens differens de la mesure se reconnoissent par une marque que l'on met après la clef, que l'on appelle *signe*; le majeur se marque par un C. & se bat à 4. temps graves, sçavoir un temps chaque noire ou valeur fort doucement, dont le premier se bat sur la premiere en tombant, le second sur la seconde à gauche, le troisieme à droit, & le quatrieme en haut, ayant toujours exactement égard à la juste valeur des Notes ou des Pausés.

Le *signe Binaire* est la mesure la plus aisée à battre, elle se marque par un 2. on la bat à deux temps graves, à sçavoir deux noires ou valeur pour chaque temps, dont le premier se fait en tombant sur la premiere note ou pause, & le second en levant sur la troisieme.

Le *signe mineur* se marque par un C barré, & se bat aussi à deux temps, mais un peu plus vite que le binaire.

J'entends par ce mot un peu plus vite qu'il faut presser les mouvemens de plus en plus.

Le *signe de 4 & 8*, se bat encore à deux temps plus vite que le *signe mineur*.

Le *signe Trinaire* ou grand triple se marque par un O avec un 3. & se bat à trois temps graves ou fort lentement; l'un se marque sur la premiere note qui doit estre ronde ou valeur, l'autre à droit, & le troisieme en haut.

Le 3 & 1, se bat de même que le trinaire.

Le *Triple double* se marque par un 2. & un 3, & se bat à trois temps, sçavoir deux noires pour chaque temps un peu plus vite que le precedent.

Le 3 & 4, se bat à trois temps encore plus vite que le triple double, sçavoir une noire pour chaque temps.

Le *triple simple* se marque par un 3. tout seul, & se bat encore plus vite que le 3 & 4, on le bat pour les menuets à un temps & demy comme le petit triple ou 3 & 8, qui se bat à un temps & demy un peu plus vite que le menuet, c'est à dire deux notes en bas &

une en haut. La mesure qui se marque par un 6. & un 4. s'apelle le six & quatre, se bat à deux temps graves, trois noires ou valeur pour chaque temps.

Le 6. & 8. se bat à deux temps plus vite, trois croches ou valeur pour chaque temps.

Le 9. & 3. se bat à trois temps graves, trois noires ou valeur pour chaque temps.

Le 9. & 8. se bat à trois temps plus vite, trois croches ou valeur pour chaque temps.

Le 12. & 4. se bat à quatre temps graves, trois noires ou valeur pour chaque temps.

Le 12. & 8. se bat de même à quatre temps plus vite, trois croches ou valeur pour chaque temps.

On pourroit mettre à la mesure des deux temps qui va vite un 4. dessous le 2. & garder le C. barré pour marquer les quatre temps légers, mais ce n'est pas l'usage.

### R E M A R Q U E.

J'ay déjà dit que le b mol que l'on met quelquefois dessus & ordinairement devant une Note, la baisse d'un demi ton. *Exemple A.* & que le b carre ou le dieze que l'on met dessus ou devant la Note, hausse aussi d'un demi ton.

Les cadences & les tremblemens se marquent ordinairement par une petite croix & quelquefois par une espèce d'em, sur tout dans les piéces d'instrumens, *Exemple D.* le commun usage est de les marquer toujours par une croix.

Le guidon que l'on met à la fin de chaque ligne marque le degré où doit estre situé la note de la ligne suivante.

Les marques de separation EE, se mettent ordinairement au milieu d'un chant ou d'un air, elles marquent la fin de la premiere partie, ou plutôt qu'il faut recommencer l'air une seconde fois.

Les reprises ou renvois se marquent toujours dessus ou dessous une note ou un guidon, elles servent à indiquer l'endroit où il faut reprendre l'air ou le chant.

Les tenuës ou liaisons H servent quelquefois pour rouler le chants d'un même coup, & s'observent pour lier plusieurs Notes.

Le point d'orgue II se met dessus ou dessous la Note finale, & la fait valoir ce que l'on veut.

# Valeur des Notes et des Mesures

une mesure. une mesure. une mesure. une mesure. une mesure. une mesure.

Ronde. blanche. noire. croches. double croche. triple croches.

## Valeur des Notes pointées

Ronde pointée. blanche pointée. noire pointée. croche pointée. double croche pointée.

de 2. mesure de 3. mesure. une mes. demy mes. quart de m. demy quart de m. moitié de demy quart. quart de moit de dem. qua

Barre. demy barre. Pause. demy pause. soupir. demy soupir. quart de soupir. demy quart de soupir.

## Valeur de toutes sortes de Mesures. et comment elles se doivent battre

Signe Major. Binaire. Symphonie. le 4. et huit. le trinaire. le grand tripe. le tripe double

à 2. temps graves. à 3. temps graves. à 3. temps plus vite. à 2. plus vite. à 3. temps graves. à trois tel de mens. à 3. tel un peu plus vite

le 3. et quatre. le tripe simple. le six et quatre. le six et huit.

à 3. plus vite. à plus vite ou demy. à un et demy plus vite. à 2. temps graves. à deux temps plus vite.

le neuf et trois. le neuf et huit. le douze et quatre. le douze et huit.

à trois temps graves. à 3. temps plus vite. à quatre temps graves. à quatre temps plus vite.

A. B. C. D. E. E. E. G. H. I.

b. mol. b. quarr. diez. (Cadenca ou tremblemens. guidon. Separation. reprise ou renouv. tenue ou traison. Fin de Orgu.

## POUR LES PRELUDES.

J'ay cru devoir expliquer ce que c'est que Preludes. Ce n'est autre chose qu'une disposition pour prendre le ton du Mode par où l'on veut jouer. Cela se fait ordinairement suivant la force de l'imagination des Joueurs, dans le moment même qu'ils veulent jouer sans les avoir écrit auparavant.

Il n'y a point de regle particuliere pour le mouvement ny pour la longueur des Preludes; on les fait differemment selon la fantaisie, comme tendre, brusque, long, ou court, & à mesure interrompue; on peut même passer sur toute sorte de Modes, pourveu que l'on y entre & que l'on en sorte à propos, c'est à dire d'une maniere que l'oreille n'en souffre point; il faut cependant que chaque Prelude commence sur une des trois cordes principales du Mode par où l'on veut jouer, & qu'il finisse sur l'une des trois indifferemment, cependant il est toujours mieux de s'arrêter sur la finale; mais comme toute sorte de personnes n'ont pas cette facilité, j'ay trouvé à propos d'en mettre icy après sur les sept Modes naturels, majeurs & mineurs, propre pour le Haut-bois & pour la Flute, sur lesquels ceux qui apprehendent pourront s'exercer.

Mon intention n'a pas esté en les composant de les faire bien chanter, mais seulement de les rendre tres-difficiles à executer par les longues & extraordinaires intervalles où je les fais proceder; il y en a un pour chaque Mode, sçavoir un pour celui de *g ré sol*, d'*a mi la*; de *b fa si*, de *c sol ut*, de *d la ré*, de *e si mi*, & pour celui de *f ut fa*, tous par la tierce majeure, & autant pour les Modes de la tierce mineure qui sont composez suivant l'étendue du Haut-bois. Il y en a un pareil nombre pour la Flute qui est dans le même ordre que ceux qui sont faits pour le Haut-bois, lesquels par le moyen de la transposition sur toutes sortes de Modes, on pourra les faire convenir à tous les autres instruments, en les haussant ou les baissant de ce qui sera nécessaire pour les rendre jouables à tels Instrumens que l'on voudra. Ceux qui les executeront bien, trouveront ensuite beaucoup de facilité à jouer les Pieces qui procedent par de petits intervalles, comme celle de seconde, de tierce, de quarte, de quinte & de sixte.

Prelude

# Préludes pour le Haut-Bois, sur Les sept modes majeurs

The image displays a handwritten musical score for Clarinet in B-flat, titled "Préludes pour le Haut-Bois, sur Les sept modes majeurs". The score is organized into seven systems, each representing a different major mode. Each system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The modes are labeled as follows:

- System 1: *En G. ré sol.*
- System 2: *En A. mi la. Goy.*
- System 3: *En B. fa si.*

The score concludes with a double bar line and a fermata on the final note of the seventh system.

*En C sol re*

*En D la re*

*En E si mi*

*En F sol la*

*Fin des Preludes Majeurs*

PRELUDES POUR LES MODÉS MINEURS.

En G. re sol

3

This musical staff features a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in a 2/4 time signature and consists of a series of eighth and sixteenth notes, ending with a triplet of eighth notes. A fermata is placed over the final note. The number '3' is written above the staff at the end.

Autre.

This musical staff continues the melody from the previous staff, maintaining the same key signature and time signature. It concludes with a double bar line and a repeat sign.

En A mi la. Gay

This musical staff begins with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The melody is written in a 2/4 time signature and features a mix of eighth and sixteenth notes. A fermata is placed over the final note.

En B fa ri

This musical staff continues the melody from the previous staff, maintaining the same key signature and time signature. It concludes with a double bar line and a repeat sign.

En B fa ri

This musical staff continues the melody from the previous staff, maintaining the same key signature and time signature. It concludes with a double bar line and a repeat sign.

En B fa ri

This musical staff continues the melody from the previous staff, maintaining the same key signature and time signature. It concludes with a double bar line and a repeat sign.

En B fa ri

This musical staff continues the melody from the previous staff, maintaining the same key signature and time signature. It concludes with a double bar line and a repeat sign.

En B fa ri

This musical staff continues the melody from the previous staff, maintaining the same key signature and time signature. It concludes with a double bar line and a repeat sign.

*In C sol ut*

*In D la te*

*En Es mi*

This page contains ten staves of handwritten musical notation. The first two staves are marked *In C sol ut*. The next two staves are marked *In D la te*. The final two staves are marked *En Es mi*. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *o* and *f*. The handwriting is in black ink on aged paper.

en F. ut la.

Fin des Prelud. pour le Hautbois.

*Preludes pour la Flute sur les sept modes majeurs.*

en G. re sol

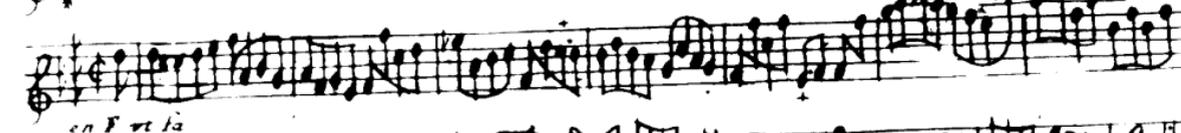
en A. mi la.

en B. si

The page contains eight staves of musical notation. The first staff is in 5/8 time with a treble clef. The second staff is in 3/8 time with a treble clef. The third staff is in 2/8 time with a treble clef. The fourth staff is in 3/4 time with a treble clef. The fifth staff is in 2/4 time with a treble clef. The sixth staff is in 2/4 time with a treble clef. The seventh staff is in 2/4 time with a treble clef. The eighth staff is in 2/4 time with a treble clef. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'p' and 'f'. The music is written in a single system across the eight staves.

35  
L'éludes des <sup>anodes.</sup> Mineurs pour la Flute.

The image shows a page of handwritten musical notation for flute, titled "L'éludes des Mineurs pour la Flute." The page is numbered "35" at the top. The music is written on seven staves, each with a treble clef. The first staff begins with a 3/4 time signature and the instruction "en G. re. sol." below it. The second staff continues the melody. The third staff has a 2/4 time signature and the instruction "en A. mi la." below it. The fourth staff has a 2/4 time signature and the instruction "en B. fa si" below it. The fifth staff continues the melody. The sixth staff continues the melody. The seventh staff continues the melody and ends with a double bar line. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.





*en C. sol ut majeur vite.*

*Autre de mesme.*

*Autre de mesme pour la Flute.*

*en B. fa si bemol vite.*

*Quant la facilité de haüber et baisser tous les Préludes cy devant écrit d'une seconde, tierce, de quart, &c. de plus on pourra les rendre Jouables pour toutes sortes d'Instrumens.*

**POUR TREMBLER SUR LES CORDES CADENCIERES DE DESSUS**  
*es de dessous les finales de toute sorte de Modes.*

J'ay déjà dit que chaque finale a deux cordes Cadencieres, qui lui sont conjointes, l'une dessus & l'autre dessous, ainsi pour les trembler ou battre il faut donner le coup sur la corde ou note qui est conjointe au dessus de la Cadenciere.

Quand c'est par un Mode majeur de la corde Cadenciere de dessus la finale, à celle d'où l'on doit tirer le tremblement, l'intervale doit estre d'un ton entier, comme du *re* au *mi* ou de quelque autre de pareille sorte; si c'est par un Mode mineur, l'intervale ne doit estre que d'un demy ton, comme du *mi* au *fa*, ou de quelque autre de même espee.

**COMME IL FAUT TREMBLER AVEC LE HAUTOIS**  
*sur les cordes cadencieres de dessus les finales naturelles des Modes majeurs.*

En G *re* *sol*, ayant donné le coup sur le *si*, il faut trembler le second doigt de la main d'en haut.

En A *mi* *la*, ayant donné le coup sur l'*ut* diezé, il faut trembler le second & le troisiéme doigt de la main d'en haut.

En B *fa* *si*, ayant donné le coup sur le *re* diezé qui se fait alors sous la grande clef bouchée, & sous le troisiéme doigt de la main d'en bas levé, il faut trembler le même doigt qui est levé, & tenir la grande clef bouchée jusques à la fin du tremblement.

En C *sol* *ut*, ayant donné le coup sur le *mi*, il faut trembler le troisiéme doigt de la main d'en bas.

En D *la* *re*, ayant donné le coup sur le *fa* diezé, il faut trembler le premier doigt de la main d'en bas, après avoir levé le troisiéme de la même main.

En E *si* *mi*, ayant donné le coup sur le *sol* diezé, qui se fait alors sous le troisiéme doigt de la main d'en haut & sous le premier de celle d'en bas levé; & le petit baissé, il faut trembler le troisiéme doigt de la main d'en haut qui est levé, & tenir les deux autres baissés jusqu'à la fin du tremblement.

40

En F ut fa, ayant donné le coup sur le la il faut trembler le troisiéme doigt de la main d'en haut.

### POUR LES MODES MINEURS.

En G re sol, ayant donné le coup sur le si bemolisé, il faut trembler le second doigt de la main d'en haut en levant le troisiéme.

En à mi la, ayant donné le coup sur l'ut, il faut trembler le premier doigt de la main d'en haut, en levant le second.

En B fa si, ayant donné le coup sur le ré, il faut trembler le petit doigt de la main d'en bas sur la grande clef.

En C sol ut, ayant donné le coup sur le mi bemolisé, après avoir levé le petit doigt qui est sur la clef, il faut trembler le troisiéme doigt de la même main.

En D la ré, ayant donné le coup sur le fa, après avoir levé le troisiéme doigt de la main d'en bas, il faut trembler le second.

En E si mi, ayant donné la coup sur le sol, il faut trembler le second doigt de la main d'en bas.

En F ut fa, ayant donné le coup sur le la bemolisé, il faut trembler le troisiéme doigt de la main d'en haut sur les deux trous.

### COMME IL FAUT TREMBLER AVEC LE HAUT-BOIS *sur les cordes cadencieres de dessus les finales diezées & bemolisées des Modes majeurs.*

En G ré sol diezé & en A mi la bemolisé, ayant donné le coup sur l'ut naturel, il faut trembler le premier doigt de la main d'en haut après avoir baissé le troisiéme & levé le second.

En A mi la diezé & en B fa si bemolisé, ayant donné le coup sur le ré naturel, après avoir levé le premier doigt de la main d'en haut, il faut trembler le troisiéme.

En B fa si diezé, comme en C sol ut naturel & en C sol ut bemolisé, comme en B fa si naturel.

En C sol ut diezè & en D la ré bemolisé, ayant donné le coup sur le fa naturel, après avoir baissé le petit doigt sur la petite clef, il faut trembler le second doigt de la main d'en haut.

En D la ré diezè & en E si mi bemolisé, ayant donné le coup sur le sol naturel, il faut trembler le premier doigt de la main d'en bas.

En E si mi diezè comme en F ut fa naturel, & en F ut fa bemolisé comme en E si mi naturel.

En F ut fa diezè & en G re sol bemolisé, ayant donné le coup sur le la naturel, après avoir posé le doigt sur un des petits trous qui font le la naturel, il faut trembler le second doigt de la main d'en haut.

### POUR LES MÔDES MINEURS.

En G re sol diezè & en A mi la bemolisé, ayant donné le coup sur le si naturel, il faut trembler le troisième doigt de la main d'en haut.

En A mi la diezè & en B fa si bemolisé, ayant donné le coup sur l'ut diezè, après avoir levé le petit doigt qui le fait & le premier doigt de la main d'en haut, il faut trembler le troisième de la même main.

En B fa si diezè comme en C sol ut naturel, & en C sol ut bemolisé comme en B fa si naturel.

En C sol ut diezè & en D la ré bemolisé, ayant donné le coup sur le mi naturel, après avoir posé le petit doigt sur la petite clef, il faut trembler le troisième doigt de la même main.

En D la ré diezè & en E si mi bemolisé, ayant donné le coup sur le fa diezè, après avoir levé le second doigt de la main d'en bas, il faut trembler le premier de la même main.

En E si mi diezè comme en F ut fa naturel, & en F ut fa bemolisé comme en E si mi naturel.

En F ut fa diezè & en G re sol bemolisé, ayant donné le coup sur le la naturel, il faut trembler le troisième doigt de la main d'en haut sur un des petits trous.

**POUR TREMBLER SUR LES CORDES CADENCIÈRES**  
*de dessous les finales de toutes sortes de Modes.*

Aux Modes majeurs & mineurs, tant naturels que transposez, ayant donné le coup sur la finale, il faut trembler sur un demy ton plus bas; c'est à dire que si la finale est un ut, il faut trembler sur le si, ou autrement si la finale est un fa, il faut trembler sur le mi, & ainsi de même pour toutes les autres, observant que des finales aux cordes cadencières qui sont conjointes dessous, il n'y doit avoir qu'un demy-ton.

**COMME IL FAUT TREMBLER AVEC LA FLUTE**  
*sur les cordes cadencières de dessus les finales naturelles des Modes majeurs.*

En F ut fa premier son, ayant donné le coup sur le la, il faut trembler le troisième doigt de de la main d'en bas.

En G re sol, ayant donné le coup sur le si, après avoir levé le troisième & le petit doigt de la main d'en bas, il faut trembler le premier de la même main.

En A mi la, ayant donné le coup sur l'ut diezé, après avoir levé le premier doigt de la main d'en bas & baissé le petit, il faut trembler le troisième doigt de la main d'en haut.

En B fa si, avant donné le coup sur le ré diezé, après avoir baissé le second doigt de la main d'en bas, & levé le troisième de celle d'en haut, il faut trembler le second de la même main.

En C sol ut, ayant donné le coup sur le mi, il faut trembler le second doigt de la main d'en haut.

En D la ré, ayant donné le coup sur le fa diezé, il faut trembler le pouce de la main d'en haut, en levant le second doigt de la même main.

En E si mi, ayant donné le coup sur le sol diezé, après avoir levé le second doigt de la main d'en

d'en haut, il faut trembler le second & le troisième doigt de la main d'en bas.

### POUR LES MODES MINEURS.

En F ut fa, ayant donné le coup sur le la bemolisé, il faut trembler le troisième doigt de la main d'en bas en levant le petit de la même main.

En G re sol, ayant donné le coup sur le si bemolisé, il faut trembler le second doigt de la main d'en bas, en levant le troisième de la même main.

En A mila, ayant donné le coup sur l'ut, il faut trembler le second doigt de la main d'en bas.

En B fa si, ayant donné le coup sur le ré, il faut trembler le premier & le second doigt de la main d'en bas.

En C sol ut, ayant donné le coup sur le mi bemolisé, après avoir levé le premier doigt de la main d'en bas & le troisième de celle d'en haut, il faut trembler le second doigt de la main d'en haut.

En D la ré, ayant donné le coup sur le fa, après avoir levé le second doigt de la main d'en haut, il faut trembler le premier doigt de la même main.

En E si mi, ayant donné le coup sur le sol, il faut trembler le premier doigt de la main d'en haut, & au deuxième F ut fa, comme il est tres-difficile, ayant donné le coup sur le la bemolisé, après avoir levé le premier & le second doigt de la main d'en haut, il faut trembler le second doigt de la main d'en bas.

### COMMENT IL FAUT TREMBLER AVEC LA FLUTE *sur les cordes cadencieres de dessus les finales diezées & bemolisées des Modes majeurs:*

En F ut fa diezé & en G re sol bemolisé premier son, ayant donné le coup sur le la diezé, après avoir baissé le petit doigt & levé le troisième de la main d'en bas, il faut trembler le second.

En G re sol diezé & en A mi la bemolisé ; ayant donné le coup sur l'ut naturel , il faut trembler le premier doigt de la main d'en bas.

En A mi la diezé & en B fa si bemolisé , ayant donné le coup sur le ré naturel , il faut trembler le troisiéme doigt de la main d'en haut.

En B fa si diezé comme en C sol ut naturel , & en C sol ut bemolisé comme en B fa si naturel.

En C sol ut diezé & en D la ré bemolisé , ayant donné le coup sur le fa naturel , après avoir baissé le premier doigt de la main d'en bas & le troisiéme de celle d'en haut & levé le second, il faut trembler le premier de la main d'en haut.

En D la re diezé & en E si mi bemolisé , ayant donné le coup sur le sol naturel , il faut trembler le premier doigt de la même main.

En E si mi diezé il faut faire comme en Fut fa naturel , & en Fut fa bemolisé comme en E si mi naturel.

#### POUR LES MODES MINEURS.

En Fut fa diezé & en G re sol bemolisé , ayant donné le coup sur le la naturel , il faut trembler le petit doigt de la main d'en bas.

En G re sol diezé & en A mi la bemolisé , ayant donné le coup sur le si naturel , après avoir levé le second doigt, il faut trembler le premier doigt de la main d'en bas.

En A mi la diezé & en B fa si bemolisé , ayant donné le coup sur l'ut diezé , après avoir levé le premier & le second doigt de la main d'en bas, il faut trembler le troisiéme de celle d'en haut.

En B fa si diezé comme en C sol ut naturel , & en C sol bemolisé comme en B fa si naturel.

En C sol ut diezé & en D la re bemolisé , ayant donné le coup sur le mi naturel , après avoir baissé le premier doigt de la main d'en bas , il faut trembler le troisiéme de la main d'en haut.

En D la re diezé & en E si mi bemolisé , ayant donné le coup sur le fa diezé , après avoir levé le premier doigt de la main d'en haut , il faut trembler le pouce de la même main.

En E si mi diezé comme en Fut fa naturel , & en Fut fa bemolisé comme en E si mi naturel.

#5

**POUR TREMBLER SUR LES CORDES CADENCIERES**  
*de dessous les finales de toutes sortes de Modes.*

Aux Modes majeurs & mineurs, tant naturels que transposés, ayant donné le coup sur la finale, il faut trembler sur un demy ton plus bas; c'est à dire que si la finale est un ut, il faut trembler sur le si; ou autrement si la finale est un fa, il faut trembler sur le mi, & ainsi de même sur toutes les autres, observant que des finales aux cordes cadencieres qui sont conjointes dessous il ne doit avoir qu'un demy ton, comme je l'ay déjà expliqué cy-devant, & donné même des exemples.

---

**COMME IL FAUT TREMBLER AVEC LE FLAGEOLET**  
*sur les cordes cadencieres de dessus les finales naturelles des Modes majeurs.*

En G re sol, ayant donné le coup sur le si, après avoir levé le second doigt de la main d'en haut, il faut trembler le premier de la même main.

En A mi la, ayant donné le coup sur l'ue diezé, après avoir baissé le second doigt de la main d'en haut, & levé le premier, il faut trembler le pouce de la même main.

En B fa si, ayant donné le coup sur le ré diezé, il faut trembler le second & le troisième doigt de la main d'en haut.

En C sol ut, ayant donné le coup sur le my, après avoir levé le pouce & le premier doigt de la main d'en haut, il faut trembler le second & le troisième doigt de la même main.

En D la re, ayant donné le coup sur le fa diezé, il faut trembler le troisième doigt de la main d'en haut.

En E si mi, ayant donné le coup sur le sol diezé, après avoir un peu retiré le troisième doigt de la main d'en haut, il faut trembler le second de la même main.

En F ut fa, ayant donné le coup sur le la, il faut trembler le second doigt de la main d'en haut.

**POUR LES MÔDES MINEURS.**

En G re sol, ayant donné le coup sur le si bemolisé, après avoir levé le second & le troisième doigt de la main d'en haut, il faut trembler le premier de la même main.

En A mi la, ayant donné le coup sur l'ut, il faut trembler le second doigt de la main d'en haut.

En B fa si, ayant donné le coup sur le ré, il faut trembler le premier doigt de la main d'en haut.

En C sol ut, ayant donné le coup sur le mi bemolisé, il faut trembler le second & le troisième doigt de la main d'en haut.

En D la ré, ayant donné le coup sur le fa, il faut trembler le pouce de la main d'en bas.

En E si mi, ayant donné le coup sur le sol, il faut trembler le pouce de la main d'en bas.

En F ut fa, ayant donné le coup sur le la bemolisé, après avoir levé le troisième doigt de la main d'en haut, il faut trembler le second de la même main.

**COMME IL FAUT TREMBLER AVEC LE FLAGEOLET**  
*sur les cordes cadencières diezées & bemolisées des Modes majeurs.*

En G re sol diezé & en A mi la bemolisé, ayant donné le coup sur l'ut naturel, il faut trembler le second & le troisième doigt de la main d'en haut.

En A mi la diezé & en B fa si bemolisé, ayant donné le coup sur le ré naturel, il faut trembler le pouce de la main d'en haut.

En B fa si diezé comme en C sol ut naturel, & en C sol ut bemolisé comme en B fa si naturel.

En C sol ut diezé & D la re bemolisé, ayant donné le coup sur le fa naturel, après avoir baissé le pouce & le premier doigt de la main d'en bas, & levé le pouce de la main d'en haut, il faut trembler le troisième doigt de la main d'en haut.

En D la re diezé & en E si mi bemolisé, ayant donné le coup sur le sol naturel, il faut trembler le troisième doigt de la main d'en haut.

47

En E si mi diezé comme en F ut fa naturel, & en F ut fa bemolisé comme en E si mi naturel;

*POUR LES MODES MINEURS.*

En G re sol diezé & en A mi la bemolisé, ayant donné le coup sur le si naturel, il faut trembler le troisième doigt de la main d'en haut.

En A mi la diezé & en B fa si bemolisé, ayant donné le coup sur l'ut diezé, après avoir levé le premier doigt de la main d'en haut, il faut trembler le pouce de la même main.

En B fa si diezé comme en C sol ut naturel, & en C sol ut bemolisé comme en B fa si naturel.

En C sol ut diezé & en D la ré bemolisé, ayant donné le coup sur le mi naturel, il faut trembler le premier doigt de la main d'en bas.

En D la ré diezé & en E si mi bemolisé, ayant donné le coup sur le fa diezé, après avoir levé le pouce de la main d'en bas, il faut trembler le troisième doigt de la main d'en haut.

En E si mi diezé comme en F ut fa naturel, & en F ut fa bemolisé comme en E si mi naturel.

On tremble les cordes cadencieres de dessus les finales avec le Flageolet de même qu'avec la Flûte.

La maniere que j'enseigne icy pour tirer toute sorte de tremblement ou cadence pourroit ne pas convenir à tous les Instrumens de la qualité de ceux dont j'ay parlé dans ce traité, comme n'étant pas également bon; mais la difference n'en scauroit être bien grande, attendu que j'en ay fait la regle autant parfaite que l'oreille me l'a pû permettre sur les Instrumens du plus habiles Maîtres de ce siecle pour les faire & pour les jouer.

## POUR LA VOIX.

Comme la voix n'est pas stable pour les sons comme les Instrumens, il est impossible d'apprendre l'intonation de soy-même, quand même on auroit l'oreille la plus fine; ainsi elle ne sauroit executer les principes que l'on donne par écrit, sans le secours de quelques Maîtres. C'est pourquoy je me contente seulement de donner icy une petite explication de la maniere dont on doit chanter par les Mòdes naturels & transpofez sur les differentes positions des trois clefs. J'entens par le mot de transposé, que c'est par b. mol ou par b. carre.

La Game que j'ay mis au commencement de ce livre pour les Instrumens est la même Game dont on se sert pour la voix, & suivant son ordre il n'y a que deux Mòdes que l'on puisse traiter de b. mol ou de b. carre. Le b. carre est celuy de C sol ut, sans b. mol ny dieze, le b. mol celuy de G re sol avec des b. mols sur les si.

A celuy de C sol ut b. carre, il faut prendre la deuxième voix de la Game, par exemple, de l'F ut fa le fa, de G re sol le sol, d'A mi la le la, de B fa si le si, de C sol ut l'us, de D la ré le ré, & d'E si mi le mi.

A celuy de G re sol b. mol il faut prendre la première voix de la Game qui est de l'F ut fa l'ut, de G re sol le ré, d'A mi la le mi, de B fa si le fa, de C sol ut le sol, de D la ré le la, & d'E si mi le si.

On peut aisément chanter par b. carre le Mòde d'A mi la & de D la ré tierce mineure; mais à l'égard de tous les autres Mòdes ils doivent être transpofez pour la commodité de la voix.

Quoy qu'il en soit, ces deux Mòdes dont je parle, & dont j'ay parlé dans la page 4. cy-devant, ne se doivent chanter qu'en deux manieres, l'une par la tierce majeure, & l'autre par la mineure.

Pour connoître par laquelle des deux un chant procede, il faut d'abord conter combien il y a de tons depuis la finale jusqu'à la mediante. S'il y en a deux, le Mòde ou la tierce est

majeure, & il faut dire *ut* sur la finale, *mi* sur la mediante, & *sol* sur la dominante, & nommer ensuite les autres notes suivant leur ordre. S'il n'y a qu'un ton & demy depuis la finale jusqu'à la mediante, le Mòde ou la tierce est mineure, & il faut dire *re* sur la finale, *fa* sur la mediante, & *la* sur la dominante, & nommer pareillement les autres notes suivant leur ordre. Voilà les manieres dont on doit se servir pour appprendre à transposer, & non pas de celles dont se servent la plupart des Maitres qui enseignent, lesquels pour garder des Ecoliers quelques mois de plus, leur apprennent à connoître le chant par le nombre des diezes ou des b. mols qui sont immediatement après la clef.

Auparavant que de donner des exemples de toutes sortes de transpositions, j'ay trouvé à propos, ayant donné cy-devant dans la page 2. les differentes positions des trois clefs pour les Instrumens, de donner encore celles de ces mêmes clefs pour la voix.

E X E M P L E S . . .

Premier ou haut dessus.	Second ou bas dessus.	Haute Contre	Haute Taille	Basse Taille.	Basse.
-------------------------	-----------------------	--------------	--------------	---------------	--------



Clef de G ré sol.      Clef de C sol ut.      Clef d'F ut fa.

La Clef de G ré sol se met sur la seconde ligne d'en bas pour les premiers & hauts dessus.  
 Celle de C sol ut se met sur la premiere ligne d'en bas pour les seconds ou bas dessus, sur la troisieme ligne pour la haute Contre, & sur la quatrieme ligne pour la haute Taille.  
 La Clef d'F ut fa se met sur la troisieme ligne pour les basses Tailles, & sur la quatrieme ligne pour les basses.

50

Il faut toujours observer que chaque clef donne son nom aux notes qui sont sur la même ligne où elle est posée, à moins que l'on ne soit obligé de transposer le chant sur l'un des deux Modes dont je viens de parler, pour la facilité de l'intonation.

On ne transpose que pour la facilité des voix ; & lors qu'un air est composé sur un Mode élevé où les voix ne sçauroient aller, il le faut baisser pour avoir l'accompagnement des Instrumens ; ainsi par le moyen des b. mols que l'on met sur chaque corde on descend l'air ou le chant d'un demy ton du naturel, sans sortir du Mode sur lequel il a été composé, & de même pour le hausser d'un demy ton du naturel, on met des diezès sur chaque corde.

Pour donner une entiere connoissance de ce que j'ay dit, on verra dans les trois pages suivantes, les exemples des transpositions du naturel au b carre & au b mol sur toutes les positions différentes des trois Clefs, tant pour la voix, que pour les instrumens.

---

### R E M A R Q U E S.

Ceux qui auront l'occasion d'avoir un Claveffin ou une Epinette, feront tres-bien de chercher le ton de leurs voix sur le clavier, & de s'exercer ensuite sur les sons naturels les suivant de la voix en les touchant par degrez conjoints ou par degrez disjoints, sur toutes les intervalles, tant en montant qu'endescendant ; c'est la meilleure maniere d'apprendre à solphier avec justesse sans le secours d'aucun Maître ; car les instrumens à claviers sont toujours naturellement les plus justes.





Finale Bemolifées des modes Majeurs. 52

Finale Bemolifées des modes Mineurs.

C. solut. D. lare. E. simi. F. utla. G. resol. A. mila. B. fasi. C. solut. D. lare. E. simi. F. utla. G. resol. A. mila. B. fasi.

Fin Natur des mod. Maj.

Fin. Natur. des mod. Min.

C. solut. D. lare. E. simi. F. utla. G. resol. A. mila. B. fasi. C. solut. D. lare. E. simi. F. utla. G. resol. A. mila. B. fasi.

Fin. Diez. des mod. Maj.

Fin. Diez. des mod. Min.

C. solut. D. lare. E. simi. F. utla. G. resol. A. mila. B. fasi. C. solut. D. lare. E. simi. F. utla. G. resol. A. mila. B. fasi.

Fin. Bemol. des mod. Maj.

Fin. Bemol. des mod. Min.

C. solut. D. lare. E. simi. F. utla. G. resol. A. mila. B. fasi. C. solut. D. lare. E. simi. F. utla. G. resol. A. mila. B. fasi.

Fin. Natur. des mod. Maj.

Fin. Natur. des mod. Min.

C. solut. D. lare. E. simi. F. utla. G. resol. A. mila. B. fasi. C. solut. D. lare. E. simi. F. utla. G. resol. A. mila. B. fasi.

Fin. Diez. des mod. Maj.

Fin. Diez. des mod. Min.

C. solut. D. lare. E. simi. F. utla. G. resol. A. mila. B. fasi. C. solut. D. lare. E. simi. F. utla. G. resol. A. mila. B. fasi.

Fin. Bemol. des mod. Maj.

Fin. Bemol. des mod. Min.

C. solut. D. lare. E. simi. F. utla. G. resol. A. mila. B. fasi. C. solut. D. lare. E. simi. F. utla. G. resol. A. mila. B. fasi.

Fin. Natur. des mod. Maj.

Fin. Natur. des mod. Min.

C. solut. D. lare. E. simi. F. utla. G. resol. A. mila. B. fasi. C. solut. D. lare. E. simi. F. utla. G. resol. A. mila. B. fasi.

toute la musique de ce livre est gravez par C. Roussel.



*POUR APPRENDRE A COMPOSER TOUTES SORTES DE PIECES  
par mouvemens & par mesures réglées.*

**Q**Uoyque la composition soit un effet du genie & de l'imagination, on ne sçauroit l'excuter parfaitement sans sçavoir les regles dont se sont servi & dont se servent encore aujourd'huy les plus habiles Compositeurs. Ainsi quand on veut composer un air, il faut d'abord se proposer le M<sup>ode</sup> sur lequel on veut le faire rouler, ensuite l'étenduë qu'on luy peut donner, & qu'il commence sur une des trois cordes principales du M<sup>ode</sup> comme sur la finale, sur la mediantte ou sur la dominante. Il faut, si l'on fait cadencer parfaitement la fin de la premiere reprise de quelque piece, que ce soit sur l'une des trois cordes principales. Si c'est par un M<sup>ode</sup> majeur, on doit faire la cadence parfaite sur la dominante; & si c'est par un M<sup>ode</sup> mineur, on peut la faire indifferemment sur la Mediantte ou sur la Dominante.

*POUR LES OUVERTURES.*

On fait commencer les ouvertures au temps de la mesure que l'on juge à propos; mais il faut que ce soit par une des trois cordes principales du M<sup>ode</sup> que l'on veut traiter, & par un mouvement de deux temps graves ou legers à deux noires ou valeur chacun.

Il est au choix des Compositeurs de donner tels mouvemens qu'ils veulent à la deuxieme reprise, & de sortir du M<sup>ode</sup> pour entrer en quelque autre, pourveu qu'ils y reviennent agreablement.

Quand la seconde reprise est par un mouvement lent, on peut se dispenser de luy donner une petite fin grave & douce; mais si elle est gaye, après l'avoir finie sur la finale par une cadence parfaite, il faut faire quelques mesures d'un mouvement grave, & finir sur la même finale, ou sur l'octave, pour estre plus agreable.

55

Il n'y a point de regles pour la longueur des ouvertures ; cependant il est bon d'imiter celles des Opera.

### *POUR LES GIGUES.*

On commence les Giges par une croche, & par une noire du dernier temps de la mesure, qui se marque par un 4 & un 6 après la clef, & se bat à deux temps graves. Il n'y a point de regle pour la longueur, non plus que pour les ouvertures.

### *POUR LES CANARIES.*

On ne peut commencer les Cannaries que sur le dernier temps de la mesure, qui se marque par un 8 & un 6. Les Canaries sont ordinairement composées de quatre mesures au commencement & , de quatre ou de huit à la fin.

### *POUR LES CHACONNES.*

Les Chaconnes peuvent être aussi longues que l'on veut, suivant la disposition du Compositeur ; mais il faut observer que si le premier couplet commence par une mesure entière, on n'y en peut ajouter que trois après, mais avec cette différence, que si c'est par deux ou par une note noire ou valeur, il doit y avoir quatre couplets.

Chaque couplet est composé de quatre mesures, que l'on doit faire terminer sur la finale, ou demeurer sur une des cordes cadencieres, sur la mediate ou sur la dominante, suivant le goût du Compositeur.

Quand une Chaconne passe trois cent mesures, elle est ennuyeuse à l'oreille, à moins qu'elle ne soit diversifiée par un chant de passacaille, ou de quelque autre procedant par le Mode, auquel la dominante de celui que l'on traite, sert de finale. On marque la mesure par un 3 que l'on bat à trois temps legers, ou à un & demy, lent.

### POUR LES PASSACAILLES.

La maniere de faire les Passacailles suit en tout l'ordre & la longueur que celle des Chaconnes, mais il faut que le chant procede par un M<sup>o</sup>de ou ton mineur. L'on marque la mesure par un trois & un 4 qui se bat à trois temps, un peu plus grave que celle de la Chaconne.

### POUR LES SARABANDES.

Le commencement des Sarabandes est de huit mesures, & la fin est d'autant, ou de huit de plus. La mesure se marque par un 3 & un 4, & se bat à trois temps lents.

### POUR LES MENUETS.

Il est de l'ordre de commencer les Menuets par une mesure entiere, que l'on doit marquer par un 3, & battre à un temps & demy. On fait des Menuets de 12. de 16. de 20. & de 24. mesures qui peuvent être bons à danser. Le commencement ne doit avoir que huit mesures, & la fin à le surplus.

### POUR LES PASSEPIEZ.

Pour réussir aux Passepiez, il les faut composer comme les Menuets quant à la longueur du commencement & de la fin; mais il faut qu'ils commencent par le demy-temps de la mesure, c'est à dire par la dernière des trois notes qui doivent être croches. On marque la mesure avec un 8 & un 3, & on la bat à un temps & demy, un peu plus vite que celle des Menuets.

## POUR LES RIGAUDONS.

Les airs que l'on nomme *Rigaudons* se doivent commencer par le dernier demi-temps de la mesure, qui se marque par un 2 ou un C barré, suivant lequel des deux on la bat. Ces airs sont pour l'ordinaire composez de huit mesures à la premiere reprise, & la derniere peut être de 8. de 12. de 16. de 20. & de 24. mesures au plus.

## POUR LES BOURÉES.

Comme il n'y a de la difference des *Bourées* d'avec les *Rigaudons* que par certaines intermissions, on commence les *Bourées* & on les continuë par les mêmes regles des *Rigaudons*, & la mesure se marque & se bat de même.

## POUR LES GAVOTTES.

Il n'en est pas de même des *Gavottes*. Ce sont des airs plus graves & plus serieux, & dont les expressions sont plus touchantes. Pour y bien réussir, il les faut commencer sur le second temps de la mesure, qui se marque par un 2, & on la doit battre fort lentement. On les fait de quatre mesures la premiere reprise, lors qu'il n'y a point de replique de chant, & la derniere reprise est de 4. de 8. de 12. & de 16. Mais il faut observer qu'à la fin de chaque quatrième mesure il y ait une cadence parfaite, imparfaite ou rompuë.

## POUR LES COURANTES.

On commence les *Courantes* par la derniere croche de la mesure, qui se marque par un 3 & un 3, & se bat à 3. temps fort lents. Les premieres reprises sont ordinairement composees

de 5. de 6. & de 7. mesures, & les dernières reprises d'autant, ou d'une de plus. Il est cependant mieux que les premières & dernières reprises soient de six mesures chacune.

### POUR LES FOLIES D'ESPAGNE.

Si l'on fait quelques couplets des Folies d'Espagne, on ne leur doit donner que 16. mesures, qui se marquent par un 3, & se battent à trois temps légers.

Outre les règles proposées cy-dessus pour les airs, il y en a encore pour quelques autres que je n'ay pas cru devoir rapporter icy, parce qu'ils ne sont gueres en pratique. Tels sont les Pavanes, Sissonnes & autres.

Il y a encore de plusieurs autres sortes d'airs où le Compositeur a la liberté de donner tel mouvement, longueur & changement de mesure qu'il veut.

Chacun des airs peuvent finir leur première reprise sur la dominante par une cadence parfaite, ou dans les autres voisines du Mode, ou sur une des cordes cadencières, & sur la médiate. Il est cependant mieux de finir les premières reprises des petits airs, quand c'est par une cadence parfaite, sur une des cordes du Mode que l'on traite, que sur celle d'un autre Mode. Les grands airs peuvent demeurer sur toutes sortes de cadences imparfaites.

### POUR APPRENDRE A FAIRE UNE PARTIE A VN SVJET soit un Second-dessus, ou une Basse.

**I**L faut s'attacher à bien connoître, quelles sont les bonnes intervalles, & à finement distinguer les accords suivant le bon goût & les règles de la composition. Il y en a de seconde, de tierce, de quarte, de quinte, de sixte, de septième, & de huitième. La neuvième est celle de la seconde; la dixième, de la tierce; l'onzième, de la quarte, & la douzième est celle de la quinte. Les bonnes intervalles sont la tierce, la quinte, la sixte & la huitième qui

est l'octave, & ainsi de leurs repliques. Les mauvaises intervalles sont la seconde, la quarte, la sixième, & leurs repliques. On se sert cependant de toutes, lorsque l'on fait plusieurs parties mais si l'on n'en fait que deux, il ne faut employer que les bonnes intervalles, à moins que les autres ne passent par supposition, c'est à dire quand le sujet, qui est la partie supérieure, fait un son de longue valeur. La seconde partie en peut faire plusieurs tant bons que mauvais, pourvu que le premier & le dernier soient bons.

EXEMPLE DES INTERVALLES.



de 2. de 3. de 4. de 5. de 6. de 7. de 8. de 9. de 10. de 11. de 12.

POUR FAIRE UN SECOND DESSUS EN TIERCE.

Si l'on fait un second dessus, il faut prendre la tierce autant que l'on le peut, & au deffaut de la tierce, la sixte preferablement à la quinte & à l'octave. Quand le premier dessus est fort bas, il est libre de prendre la tierce dessus, jusques à ce que l'on puisse revenir dessous.

Les deux parties se doivent trouver sur la finale, après avoir cadencé l'une dessus & l'autre dessous, *Exemple A.*

POUR LE SECOND DESSUS EN SIXTE.

Ayant le choix de faire de Sixtes autant que l'on veut, lorsque l'on en voudra user, il faut imiter l'*Exemple B.*

## POUR LA BASSE.

Le chant de Basse doit proceder par de grandes intervalles, comme par celles de quinte, de sixte mineure & d'octave à l'autre. On prend la tierce, la quinte, la sixte ou l'octave, & quelquefois l'unisson; mais rarement, parce qu'il n'est point considéré comme un accord, étant un son semblable à celui de la partie supérieure, que l'on connoitra à l'Exemple C.

On ne peut faire deux quintes de suite, à moins qu'elles ne soient renversées, Exemple D.

La même règle s'observe pour les octaves. Exemples E.

Après une quinte parfaite on peut en faire une fausse par mouvement semblable & par mouvement contraire. Exemples F.

La simple fugue étant ce que nous avons de plus beau dans la composition, j'ay crû en devoir donner un petit exemple, qui servira à ceux qui voudront la pratiquer. Exemples G.

A moins que la partie basse ne fugue à la supérieure, il la faut commencer sur la finale du Mode que l'on traite, & qu'elle procede plus souvent par tierce & par quinte que par sexte & octave.

Les tierces majeures & les mineures sont beaucoup plus sonnantes que les octaves, & les quintes encore plus que les sixtes.



Premier dessus *Exemple du Second<sup>6</sup> dessus en Tierce.*

Second dessus

Premier dessus *Exemple du Second<sup>6</sup> dessus en Sixte*

Second dessus

C D D E E F F

des quatuors. des quintes renversées. des octaves renversées. des fausses quintes.

de la miéce en fugue.

POUR LES CADENCES.

Il y a de trois sortes de cadences, qui se traitent toutes différemment les unes d'avec les autres, qui sont les parfaites, les imparfaites, & les rompuës.

POUR LES CADENCES PARFAITES.

En toutes sortes de Mòdes, lorsque la partie supérieure descend sur la finale par une cadence parfaite, la basse doit faire la quinte, & monter ou descendre ensuite à l'octave.  
Exem<sup>pl</sup> H.

Quand la partie supérieure monte à la finale de la corde cadencière qui luy est conjointe, la basse doit faire la tierce & descendre plutôt à l'octave, que d'y monter. Exemples I;

Il est toujours mieux de faire aller la basse à la partie supérieure par mouvement contraire, que par mouvement semblable.

POUR LES CADENCES IMPARFAITES.

Si la partie supérieure demeure sur la médiate du Mòde, la basse doit faire comme il est marqué à l'Exemple M. Si elle monte sur la dominante, la basse doit faire comme à l'Exemple N. Si elle demeure sur la corde cadencière de dessus la finale, la Basse doit faire comme à l'exemple O. Si c'est à celle de dessous, la Basse doit faire comme à l'Exemple P. Si elle monte de la finale à la médiate, la Basse doit faire la même chose comme à l'Exemple M.



Pour faire les Cadences sur la basse <sup>6<sup>e</sup></sup> par les modes majeurs.

Parfaite R I H I Imparfaite N M

O P rompie R S T V

Par les modes mineur.

parfaite H I H I imparfaite N M

O P rompie R S T

Autre, ou il faut que la basse descende par une sixte majeure à 10 octave

## A V I S.

ON trouvera un petit recueil de plusieurs sortes de Pièces que j'ay composées avec tant d'application, que j'ose me flatter qu'elles ne seront point désapprouvées de ceux qui les goûteront, puis qu'un des plus habiles Maîtres de ce siècle m'a fait l'honneur de me dire qu'elles étoient fort bonnes. La première qui est intitulée *l'Embarras de Paris*, exprime par ses reprises à six parties le grand bruit & le tumulte qui s'y fait les matins & les après-midy par les différens cris de chaque chose; le contre-passage des personnes qui vont & qui viennent, celuy des carrosses, des charrettes, & autres.

Les reprises qui sont à trois parties expriment la moderation du bruit pendant les heures du diné & de la nuit.

Quoique les six parties soient marquées pour être jouées ensemble, si néanmoins il ne se trouve pas suffisamment de Joueurs pour executer toutes les parties, on pourra prendre les deux premiers de chaque reprise si c'est pour deux dessus d'instrument, & pour la basse, la dernière, continuant ainsi jusqu'au nombre complet.

Le Trio pour les Flûtes est un chant d'imitation qui peut se jouer à deux quand on n'est pas en plus grand nombre.

Le bruit de guerre est un chant qui exprime la vie incertaine de l'armée, c'est à dire les allarmes, les rassurances & les plaisirs que l'on ressent quelquefois l'un après l'autre en moins de deux heures de temps.

On peut executer le commencement avec toutes sortes d'Instrumens, aussi-bien que les reprises particulieres; mais il faut autant que l'on le pourra, que ce soit par ceux qui sont nommez au commencement de chaque reprise, afin que l'exécution de toute la piece soit plus parfaite. Les Trompettes marines au deffaut des autres, pourront jouer les Duaux du bruit de guerre, & accompagner aux autres endroits.

A l'égard de la Passicaille, comme elle est fort tendre, il la faut jouer de même, & à cet effet faire tous les agrémens qui y sont marquez, avec exactitude & application, & les deux Menuets comme tous les autres.

# L'Embarras de Paris

A handwritten musical score for the piece "L'Embarras de Paris". The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation includes treble and bass clefs, a common time signature (C), and various musical symbols such as notes, rests, and slurs. The piece concludes with the word "fin." written at the end of the first staff of each system. The handwriting is in black ink on aged, slightly yellowed paper.

A handwritten musical score consisting of six staves. The first five staves are grouped by a large left-facing curly brace. Each staff begins with a treble clef. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. The sixth staff is positioned below the first five and begins with a bass clef. The music is written in a cursive, historical style.

A handwritten musical score consisting of three staves. The first two staves are grouped by a large left-facing curly brace. The first staff of this section begins with the instruction *a Trois* written in a small, cursive hand. The notation is dense, featuring many sixteenth and thirty-second notes. The third staff begins with a bass clef and contains fewer notes, possibly serving as a bass line or a simplified accompaniment. The notation is consistent with the style of the first section.

Trio pour la Flute

This image shows a handwritten musical score for a Trio for Flute. The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The word "Lento" is written in the first system. The music is written in a style characteristic of 18th or 19th-century manuscript notation. The paper is aged and shows some staining, particularly at the bottom edge.

# Bruits de Guerre pour toutes sortes d'Instrum.<sup>ts</sup>

où il y a des reprises particulières pour les Violons, Hautbois et pour les Trompettes  
la Basse doit estre executée par les Basses, Bassons, Trompettes, et Timbales.

*Goy*

Violon, et Hautbois.

basses, bassons, Trompettes, et Timbales

*fin* *suivent* *douç.* *basses et bassons* *tous*

*fin* *suivent* *entier pour les Hautbois*

bassons

Violons et Hautbois

basse, bassons, Trompettes, et Timbales.

basses et bassons

Trompettes premier dessus.

Trompettes second dessus.

basses et bassons

Trio d'Hautbois

bassons

Violons et Hautbois

basses, bassons, Trompettes et Timbales.

Woodwind section score consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes.

*bâtes et bassons* *tous*

Staff for the first trumpets, in treble clef. The music consists of quarter and eighth notes with some rests.

*Trompettes premier dessus.*

Staff for the second trumpets, in treble clef. The music consists of quarter and eighth notes.

*Trompettes second dessus.*

Staff for violins and oboes, in treble clef. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes.

*Violons, et Haut-bois*

Staff for basses, bassoons, trumpets, and timpani, in bass clef. The music includes quarter notes and dense rhythmic passages.

*Basses, bassons, Trompettes, et Timballes*

Staff for the first trumpet, in treble clef. The music features quarter and eighth notes.

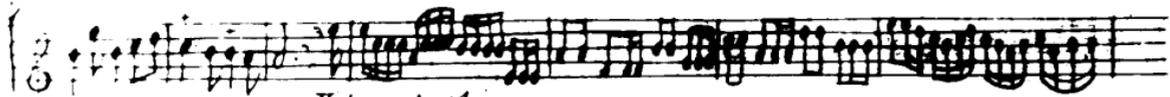
*Trompette premier dessus*

Staff for basses and bassoons, in bass clef. The music consists of quarter and eighth notes.

*basses et bassons*

*tous*

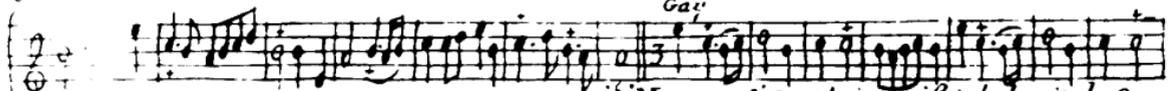
*Trompettes second dessus*



Violons et haut-bois



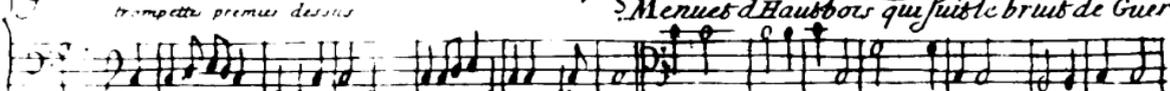
basse et basson.



trompette premier dessus

Gay

5. Menuet d'Hautbois qui suit le bruit de Guerre.

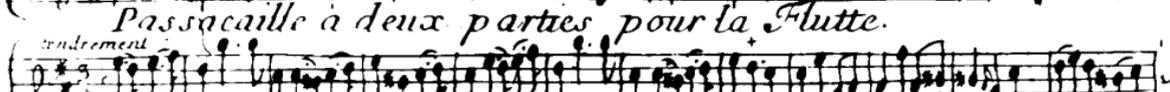


trompette second dessus

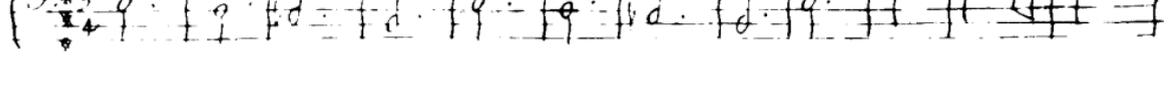
5. basson



Passacaille à deux parties pour la Flute.



Andrément



A handwritten musical score on a page numbered 72. The score consists of eight staves, arranged in four pairs. Each pair is connected by a brace on the left side. The notation is dense and complex, featuring many beamed notes and rests. The first staff of each pair begins with a multi-measure rest symbol, indicating a section where the instrument is silent for a specific duration. The notation is written in black ink on aged, slightly yellowed paper.

Handwritten musical notation for the first system, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is in G major, indicated by one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Handwritten musical notation for the second system, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues in G major. The title "Minuet Gay" is written in the right margin of this system.

Minuet Gay

Handwritten musical notation for the third system, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues in G major. The title "Autre en ronde" is written in the right margin of this system.

Autre en ronde

Handwritten musical notation for the fourth system, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues in G major. The word "Fin" is written in the middle of the lower staff.

Fin

EXTRAIT DU PRIVILEGE DU ROY.

PAR grace & Lettres de Privilege du ROY données à Paris ce 17. Juin, l'an de grace 1699. Signé, par le ROY en son Conseil, BOUCHER, il est permis à JEAN-PIERRE FREILLON PONCEIN de faire imprimer & graver un Livre intitulé *La véritable maniere d'apprendre à jouer en perfection du Haut-bois, de la Flûte & du Flageolet, avec les principes de la Musique pour la Voix & pour toutes sortes d'Instrumens, &c.* comme aussi plusieurs Airs & Pieces de Musique de sa composition, qu'il desire faire imprimer, & les donner au Public, par le Sieur JACQUES COLLOMBAT Libraire à Paris, de les vendre & distribuer par tout Nôtre ROYAUME, Pays, Terres & Seigneuries de Nôtre obeïssance, en autant de Volumes, forme, caractère, & autant de fois que bon luy semblera, pendant le temps & espace de huit années entieres & consecutives à commencer du jour què chaque Volume sera achevé d'imprimer & graver, durant lequel temps Nous faisons tres-expresses ihibitions & deffenses à tous Imprimeurs, Libraires, Graveurs & autres personnes de quelques qualités & conditions qu'elles soyent, d'imprimer ou faire imprimer ou graver, & alterer aucuns des susdits Livres, sous quelque pretexte que ce puisse estre, même d'en vendre des exemplaires contrefaits, alterez ou d'impression étrangere, sans la permission expresse par écrit dudit exposant ou de ses ayant cause, à peine de 3000. livres d'amende, confiscation de tous les exemplaires contrefaits & alterez, planche, & autres utancilles qui auront servi à les imprimer & graver, au profit dudit exposant ou de ses ayant cause, & de tous dépens, dommages & interests, ainsi qu'il est plus amplement porté en l'original desdites Lettres.

Registré sur le Livre de la Communauté des Imprimeurs & Libraires à Paris, ce 21. Juillet 1699. Signé,  
C. BALLARD Syndic.

Achevé d'imprimer pour la premiere fois le 27. Octobre 1699.

En qualité d'Auteur du present traité, je promets à ceux qui me feront connoître les contrevenans au Privilege cy-dessus, le tiers de l'amende qui m'y est accordée. L

