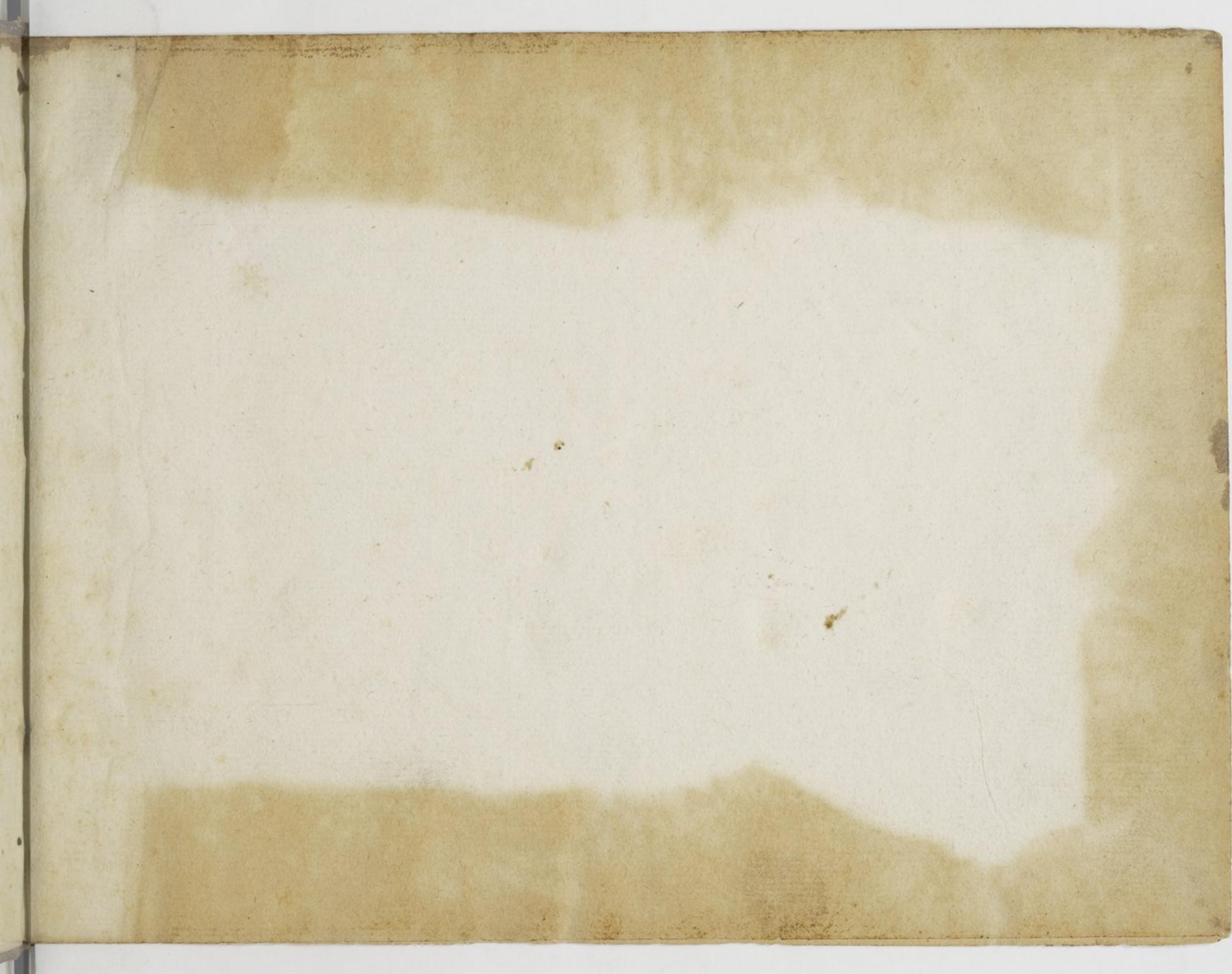
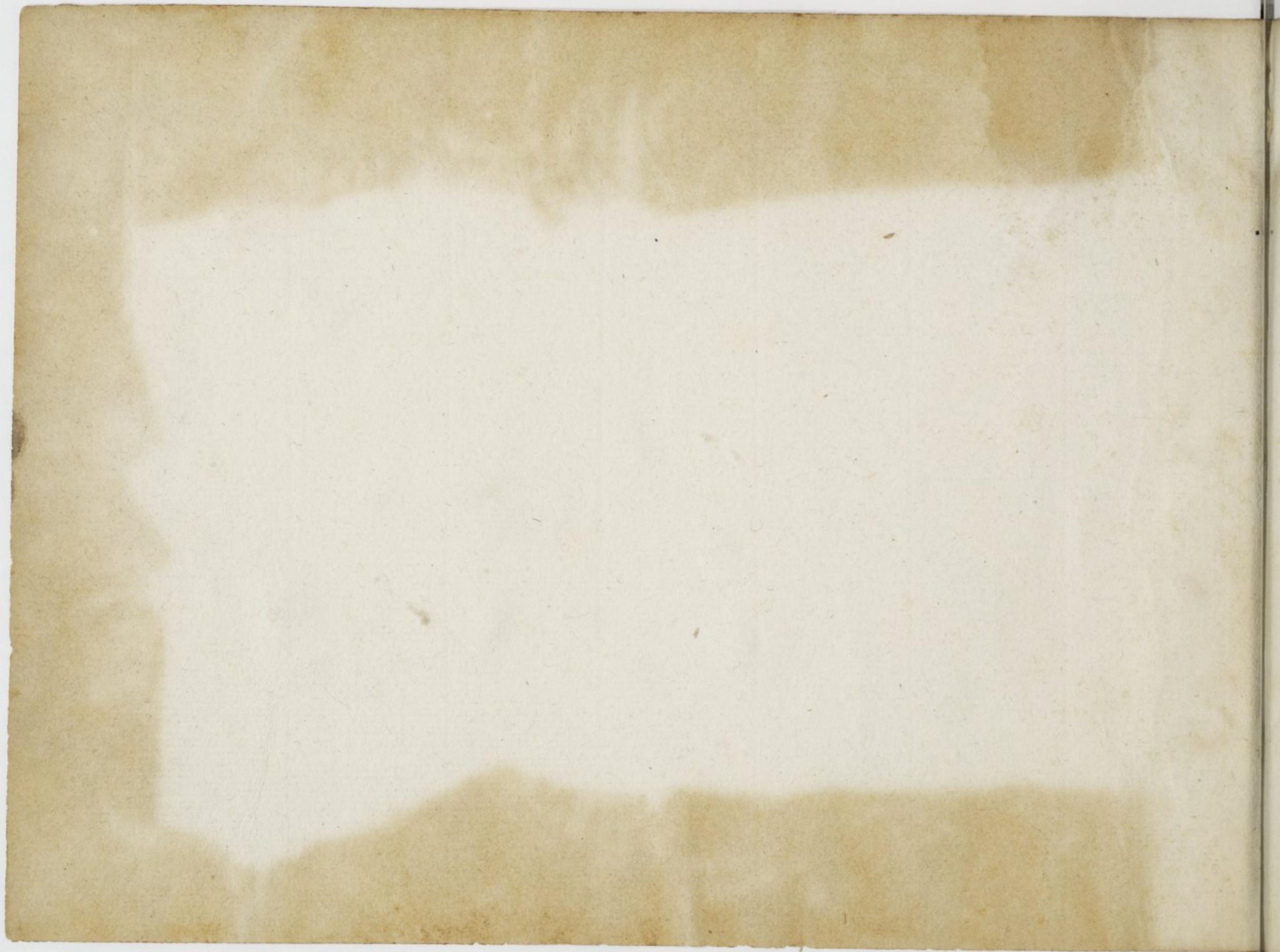


IRF

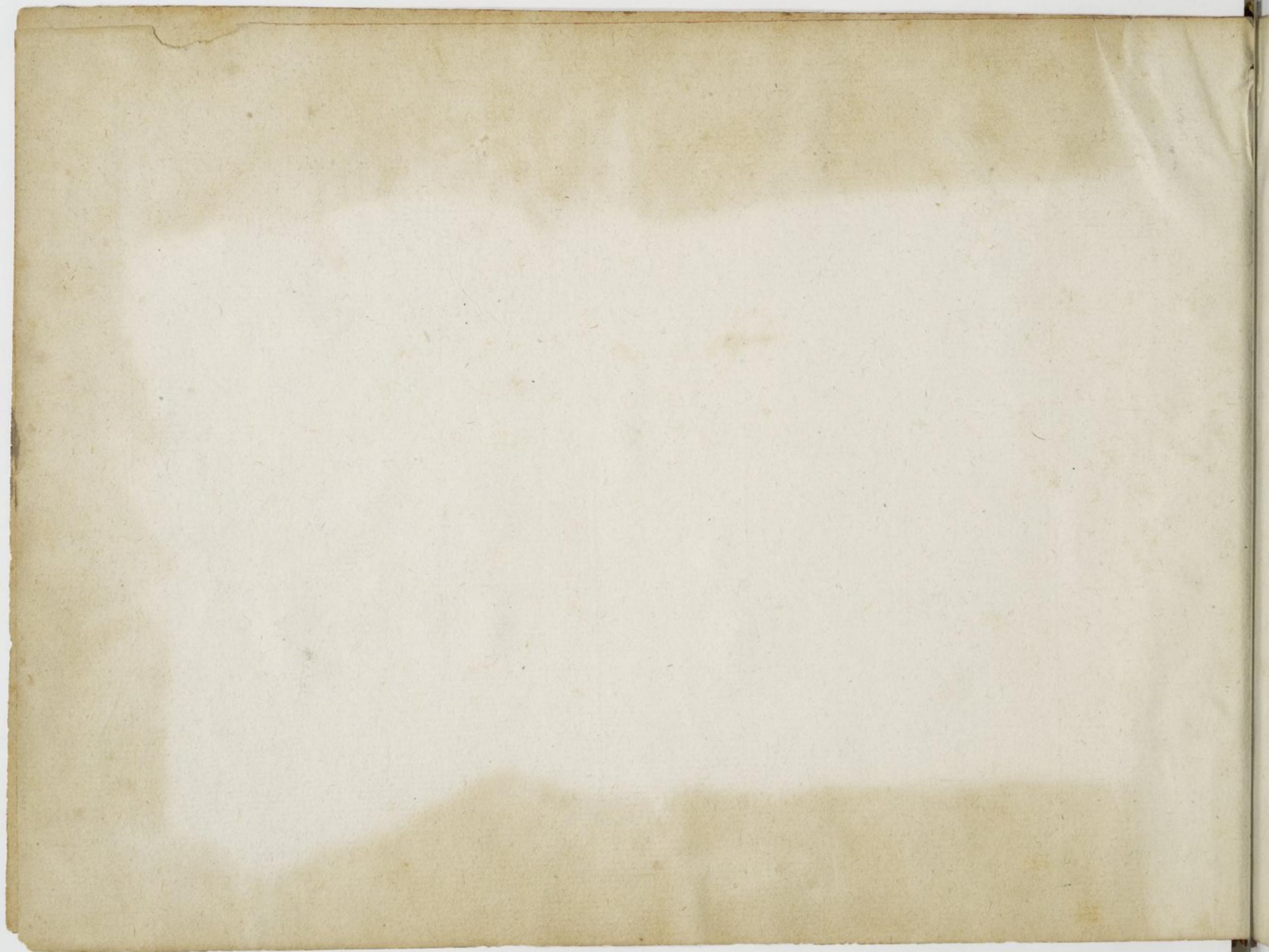












✓ 113.8.21
2.804

V. m. 875
2804.

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'INSTRUMENTS.

par le C. Breillon Soucin



~~V. 1875~~

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

M. D. C. C.

AVEC PRIVILEGE DU ROY.

*[V. 8. 1
m. 4. 1*

LA VÉRITABLE MANIÈRE
D'APPRENDRE A JOUER
EN PERFECTION
DU HAUT-BOIS DE LA FLÛTE ET DU FLAGEOLET,
AVEC LES PRINCIPES DE LA MUSIQUE
POUR LA VOIX ET POUR TOUTES SORTES D'INSTRUMENTS.



v. 1822

A PARIS,

Chez Jacques COLLEMBAT, rue de Jacques, proche la fontaine St. Severin, au Palais.

M. D. C. C.

LES PRINCIPES DE LA MUSIQUE



A MONSEIGNEUR

MONSEIGNEUR

DE BERULLE,

CHEVALIER, VICOMTE DE GUYANCOURT,

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



MONSEIGNEUR,

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

à ij

E P I S T R E.

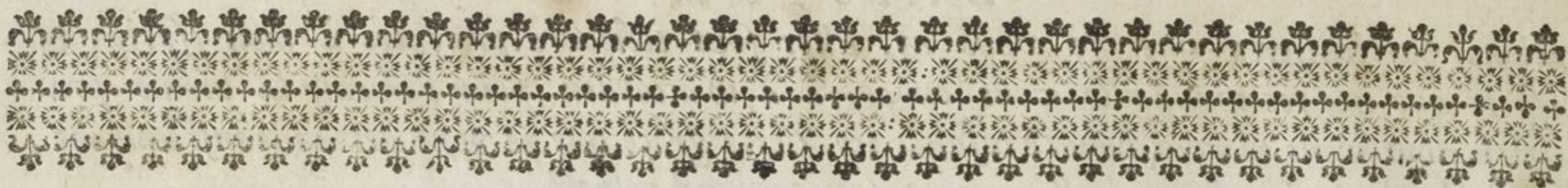
ne paroître pas assez digne de la gravité d'un grand Magistrat. Mais on doit faire réflexion que de tous les divertissemens nécessaires pour relâcher de temps en temps l'esprit parmi les plus importantes occupations, il n'y en a aucun qui ait été si communément goûté des grands Hommes, que la Musique. 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 touché 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 vôtres 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 importans d'Intendant dans les Provinces de l'Auvergne & du Lyonnais, & de premier President 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 vôtres 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 bontez 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 toûjours 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,

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



P R E F A C E.

COMME j'ay remarqué que la plûpart de ceux qui ont entrepris jusques icy de donner des preceptes de Musique n'ont pasourny 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'étenduë 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 Mòdes 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 ajoûté la maniere de tirer les tremblemens des cordes cadencieres, qui sont conjointes dessus & dessous les finales naturelles, diezée & bemolisée, 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 Mòdes majeurs & des sept Mòdes 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'a 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'espere 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.



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 troisiéme, est le nom & la valeur des notes avec leur intonation, qui se fait en montant & en descendant par degrez conjoints ou par degrez disjoints.

A

GAMME.		
E	fi	mi
D	là	re
C	fol	ut
B	fa	si
A	mi	la
C	re	fol
F	ut	fa
	♭	♯
	mol	carre

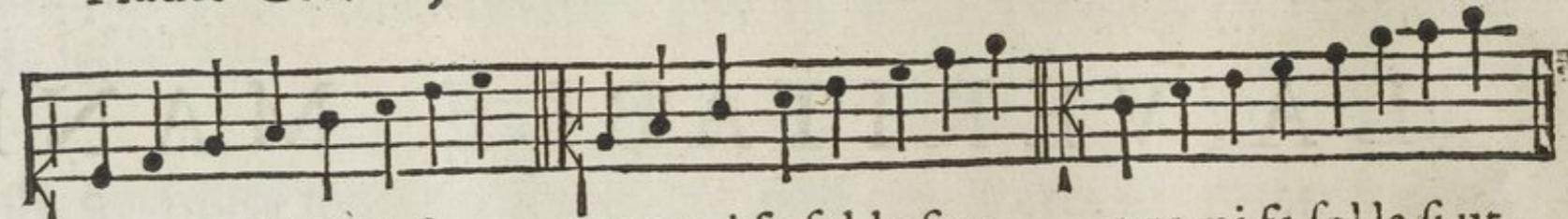
2

SITUATION DES TROIS CLEFS, ET DES SEPT NOTES
principales, avec l'explication de leurs usages.

Chaque Clef donne son nom à la Note qui est sur la corde où elle est posée ; j'appelle corde les cinq lignes & leurs espaces sur lesquelles elles sont formées.

CLEF DE C, SOL, UT.

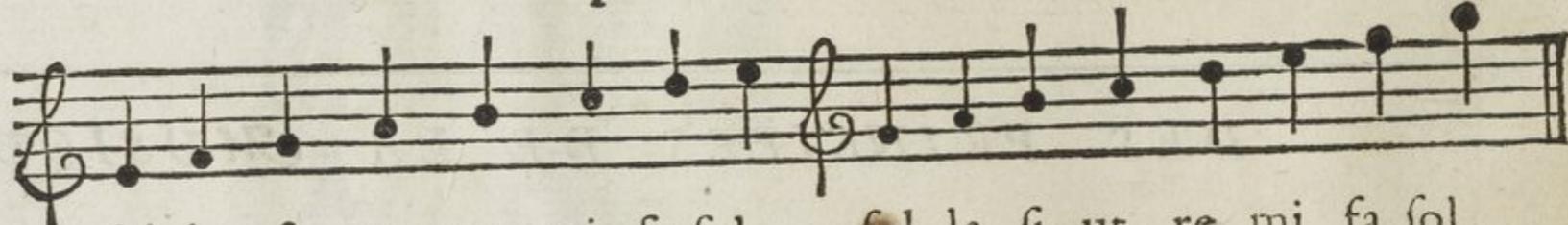
Haute-Contre, Taille, Quinte.



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

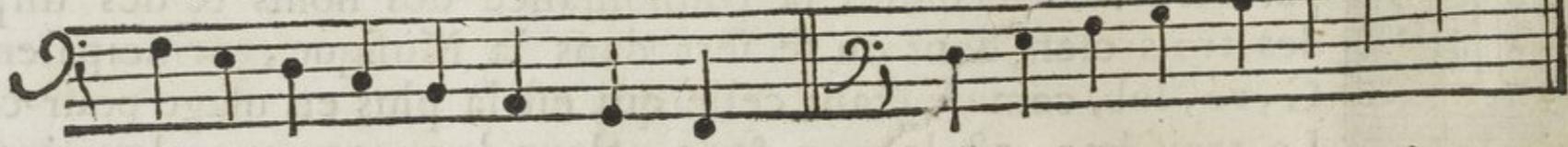
CLEF DE G, RE, SOL.

Pour les premier & second Dessus.



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

CLEF DE F, UT, FA. Pour les Basses



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

3

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.

IL 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 continuë de même sur les autres comme auparavant, soit en montant, ou en descendant. Par le moyen de leurs repliques 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 differens ; 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 Mômes.

Chaque Môme a trois cordes principales par où doit rouler l'Air ou le chant que l'on y compose. La première se nomme la Finale, la seconde la Mediante, & la troisième la Dominante; la Finale est celle où se doit terminer l'air, la Mediante est posée sur la deuxième corde d'au dessus, la Dominante sur la deuxième corde d'au dessus la Mediante. J'ay déjà dit que le mot de Corde s'entend pour les lignes & pour les espaces entre les lignes où l'on doit mettre chaque note, par exemple, le *sol* sur la première 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 troisième ligne, le *mi* sur le troisième espace, le *fa* sur la quatrième ligne, & la Replique du *sol* sur le quatrième espace, celle du *la* sur la cinquième ligne, & ainsi continuant de même pour les autres.

Il y a deux Mômes principaux d'où dépendent tous les autres, qui sont le Môme 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 Mômes 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 Mômes 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 Mômes 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 Mômes 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 Mômes ou Tons Majeurs ou Mineurs. Il faut remarquer que l'F, signifie la Finale, l'M, la Mediante, & le D, la Dominante.

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

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

f. m. d. f. m. d.

This musical staff shows six major modes on natural strings. Each mode is represented by a single eighth note on a five-line staff. The modes are: C. sol vt. (C4), D. la re. (D4), E. si mi. (E4), F. vt fa. (F4), G. re sol. (G4), and B. fa si. (B4). Below each note is the instruction 'f. m. d.' (finger, middle, down).

Exemples des Mineures.

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

f. m. d. f. m. d.

This musical staff shows six minor modes on natural strings. Each mode is represented by a single eighth note on a five-line staff. The modes are: C. sol vt. (C4), D. la re. (D4), E. si mi. (E4), F. vt fa. (F4), G. re sol. (G4), and B. fa si. (B4). Below each note is the instruction 'f. m. d.' (finger, middle, down).

Exemples des Cordes et modes majeurs transposeés par 6. quarre.

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

f. m. d. f. m. d.

This musical staff shows six major modes transposed by a sixth (quarre). Each mode is represented by a single eighth note on a five-line staff. The modes are: C. sol vt. (C4), D. la re. (D4), E. si mi. (E4), F. vt fa. (F4), G. re sol. (G4), and B. fa si. (B4). Below each note is the instruction 'f. m. d.' (finger, middle, down).

Exemples des Mineurs.

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

f. m. d. f. m. d.

This musical staff shows six minor modes transposed by a sixth (quarre). Each mode is represented by a single eighth note on a five-line staff. The modes are: C. sol vt. (C4), D. la re. (D4), E. si mi. (E4), F. vt fa. (F4), G. re sol. (G4), and B. fa si. (B4). Below each note is the instruction 'f. m. d.' (finger, middle, down).

Exemples des Cordes transposeés par b mol des modes majeurs.

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

f. m. d. f. m. d.

This musical staff shows six major modes transposed by a flat (b mol). Each mode is represented by a single eighth note on a five-line staff. The modes are: C. sol vt. (C4), D. la re. (D4), E. si mi. (E4), F. vt fa. (F4), G. re sol. (G4), and B. fa si. (B4). Below each note is the instruction 'f. m. d.' (finger, middle, down).

Exemples des Mineurs.

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

f. m. d. f. m. d.

This musical staff shows six minor modes transposed by a flat (b mol). Each mode is represented by a single eighth note on a five-line staff. The modes are: C. sol vt. (C4), D. la re. (D4), E. si mi. (E4), F. vt fa. (F4), G. re sol. (G4), and B. fa si. (B4). Below each note is the instruction 'f. m. d.' (finger, middle, down).

On appelle *Môde diesé* lors qu'il y a des B carres ou des dieses 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 diesé, il faut le hausser pareillement d'un ton entier; par exemple, pour les deux dieses 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 molisez* 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.

P O U R L E H A U T - B O I S .

IL faut premierement 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

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

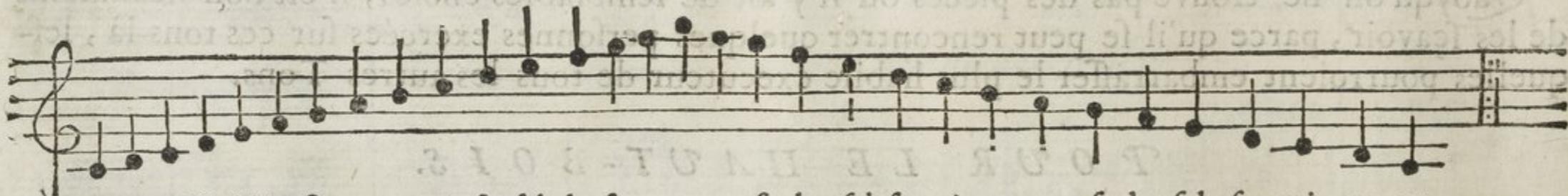
Le Haut-bois commence son premier son sur le C sol ut d'en bas, qui se fait sous les sept trous boûchez, & continuë par degrez conjoints jusqu'au troisieme *re*, qui font deux octaves & un son d'un ton. On apelle Octave l'intervale d'un *ut* à l'autre, ou de quelques-unes des autres notes, c'est à dire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

Quoique le Haut-bois n'ait 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 bemolisez & quinze Diesés.

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 plûpart 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.



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

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 boûchés, & continuë par degrez conjoints jusqu'au troisieme *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, & continuë jusqu'au troisiéme 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, & continuë jusqu'au troisiéme 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.

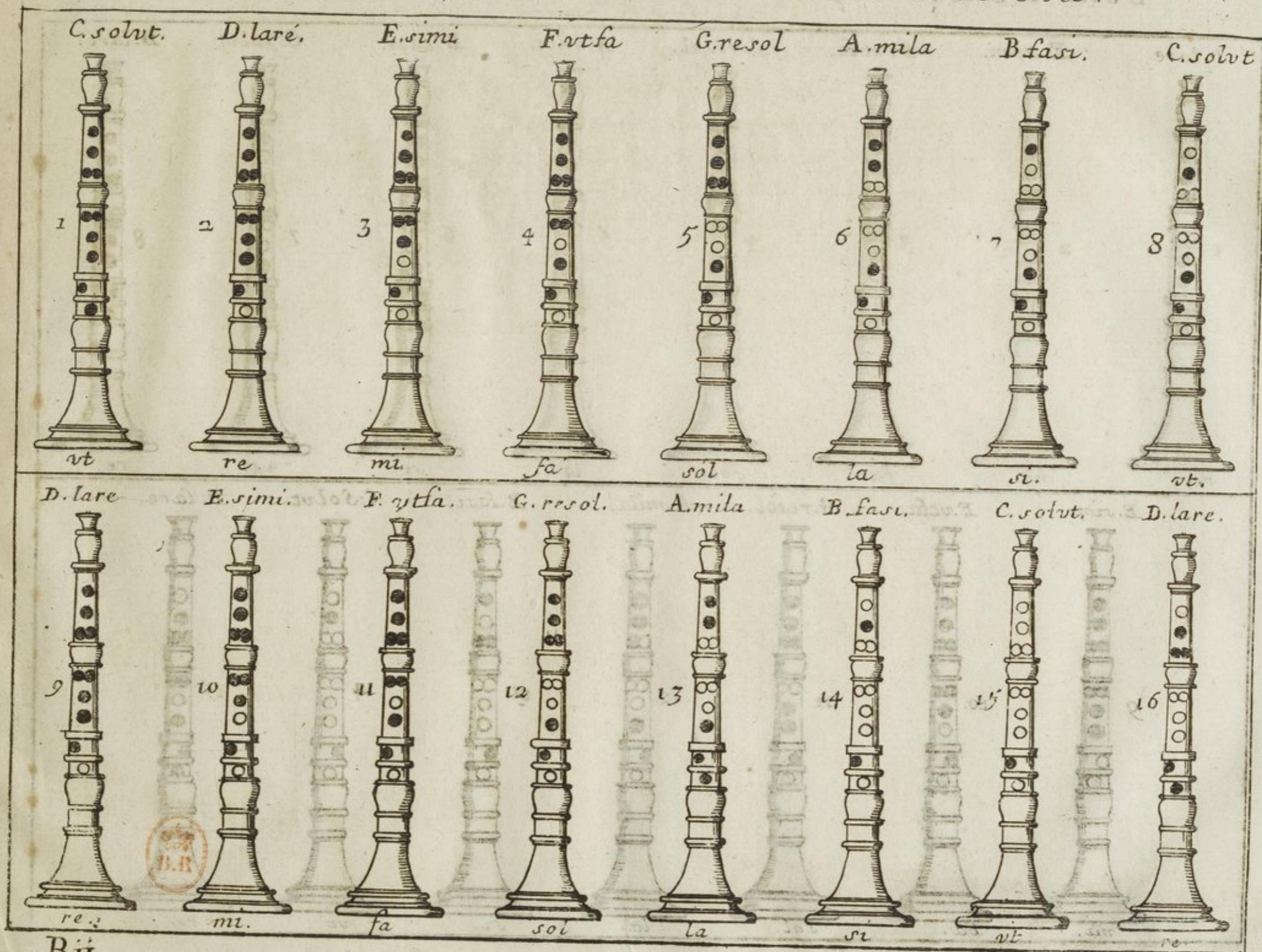
Pour amplifier les exemples marquez dans ce Livre, j'ay crû devoir faire observer toute la propreté tant pour les personnes que pour les Instrumens; par la seule raison qu'il y a beaucoup de ceux qui se mêlent d'enseigner, lesquels atachez à leurs interêts, ou par ignorance, n'instruisent qu'imparfaitement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

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

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



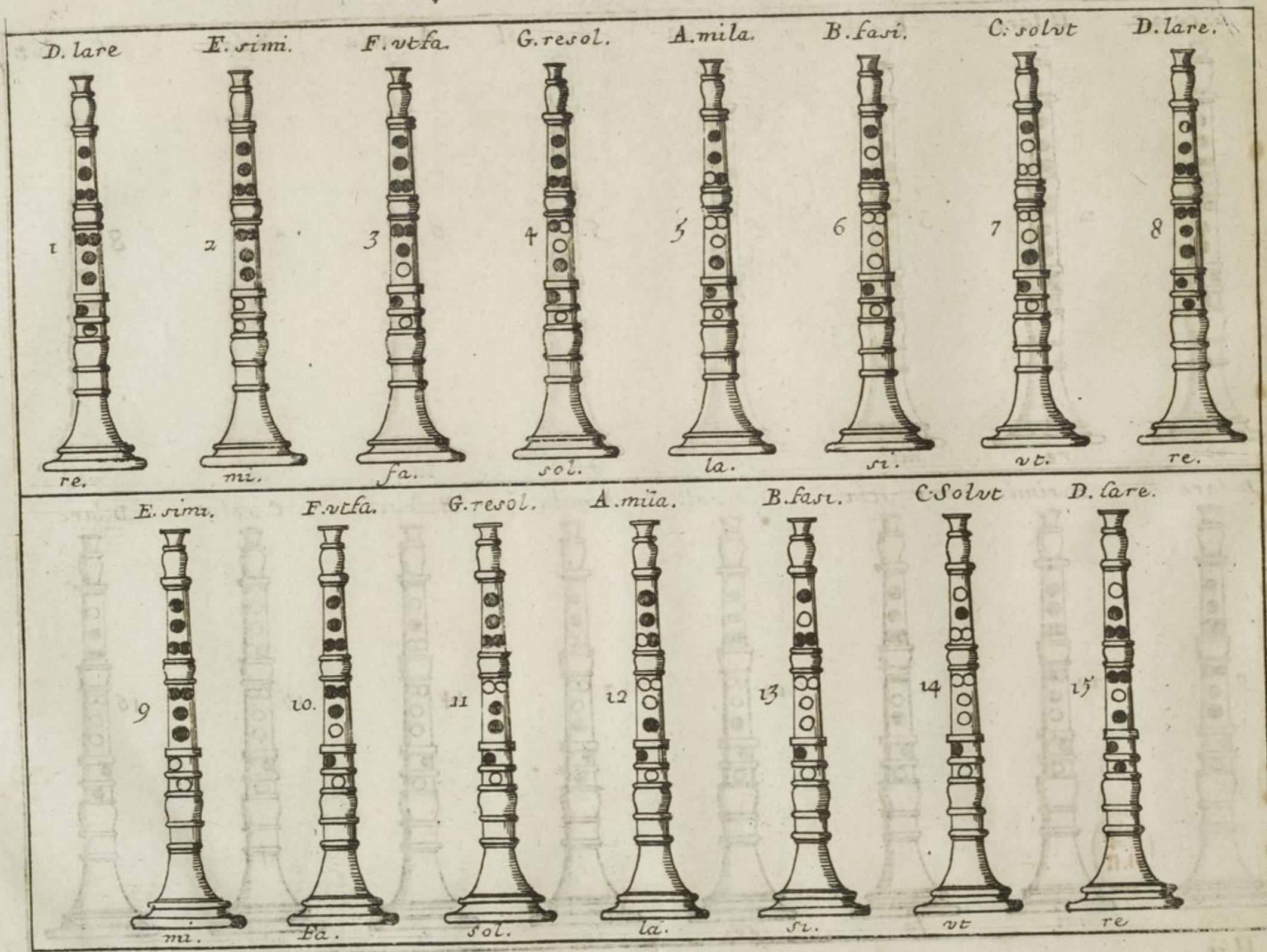
11
Sons Naturels pour toute l'étendue du Haut-bois.



Bij

Bij

Sons Bemolisez pour toute l'etendue du Haut-bois.



Sons Dièze pour toute l'étendue du Haut-Bois.

C. solvt.

D. lare

E. simi.

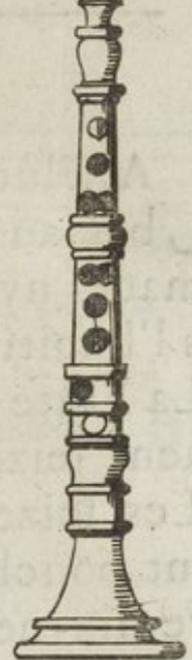
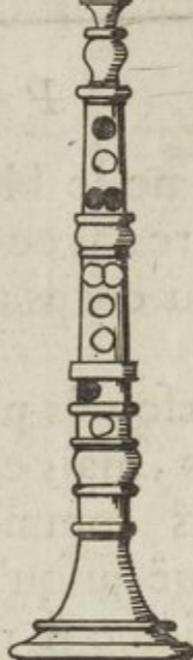
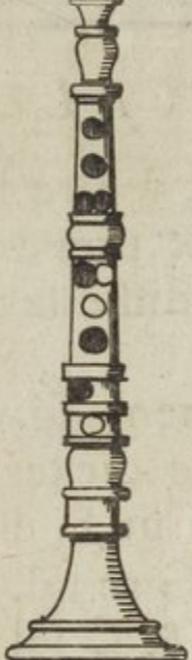
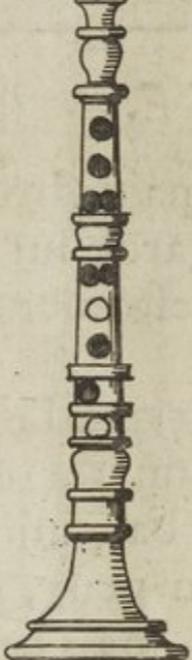
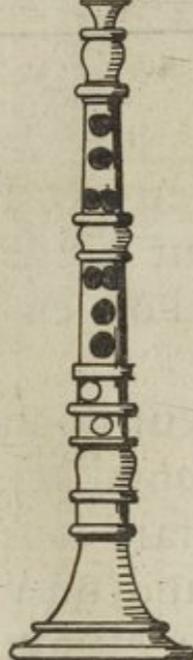
F. vtfa.

G. resol.

A. mila.

B. fasi.

C. solvt.



vt

re

mi

fa.

sol

la

si.

vt.

D. lare.

E. simi.

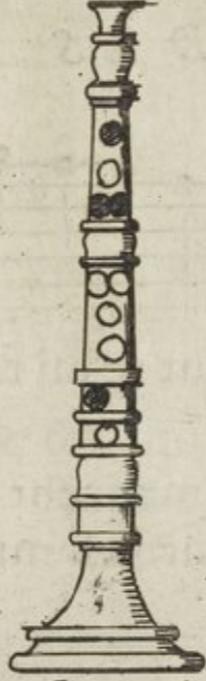
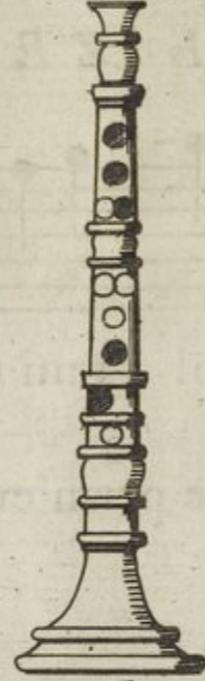
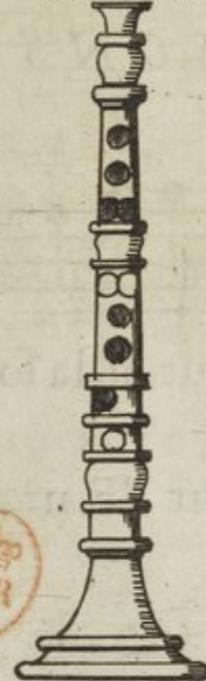
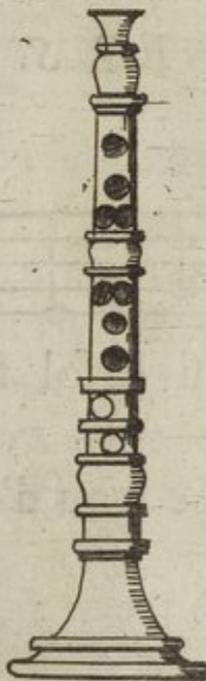
F. vtfa.

G. resol.

A. mila.

B. fasi.

C. solvt.



re.

mi.

fa

sol

la.

si

vt.



POUR LA FLÛTE.

LA Flûte se tient comme le Haut-bois, c'est à dire la main droite en bas. Il faut tenir le bec au milieu des levres avec negligence, & 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 bouchez, & continuë jusqu'au troisiéme G re sol. On peut, quand on veut forcer, en faire dix-neuf par le troisiéme A mi la, B fa si, & C sol ut, mais cela n'est pas beaucoup usité; ainsi je ne la donne pas pour une regle 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.

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 diezé 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.

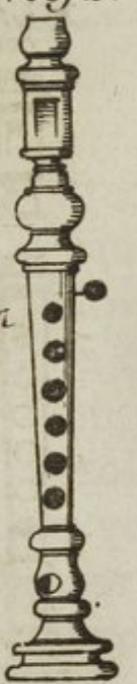
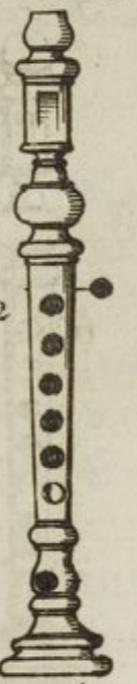
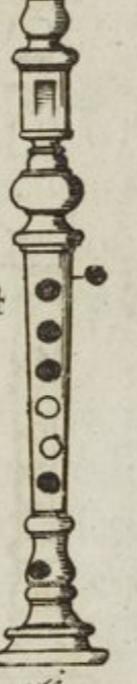
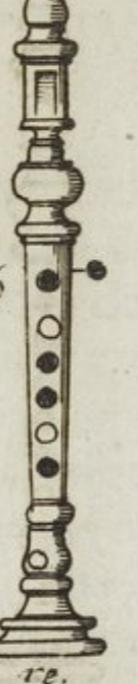
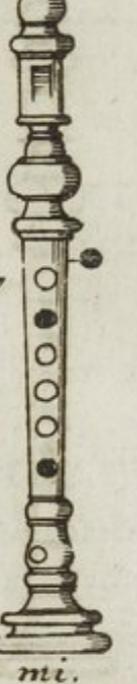
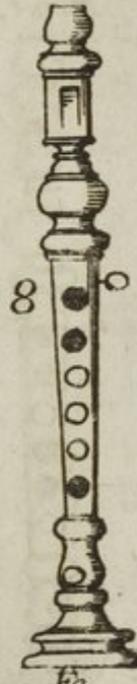
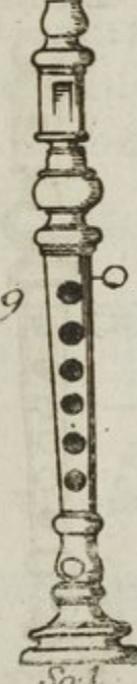
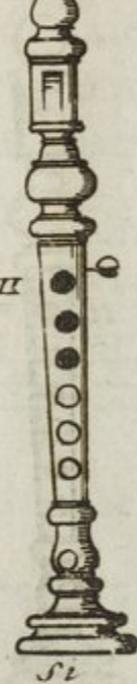
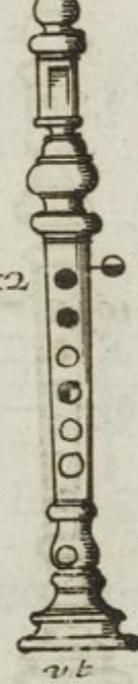
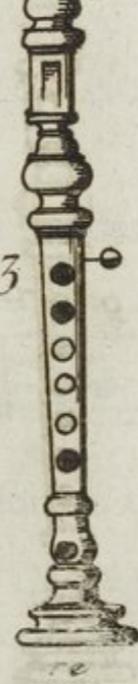
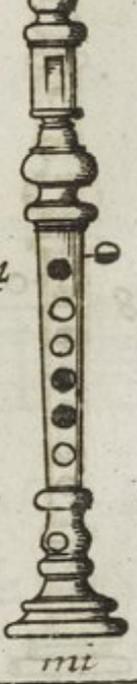
On verra dans les figures suivantes de quelle maniere on doit disposer les doigts pour faire tout ces differens sons, observant que les trous noirs doivent estre bouchez par les doigts.

Sons Naturels pour toute l'étendue de la Flutte

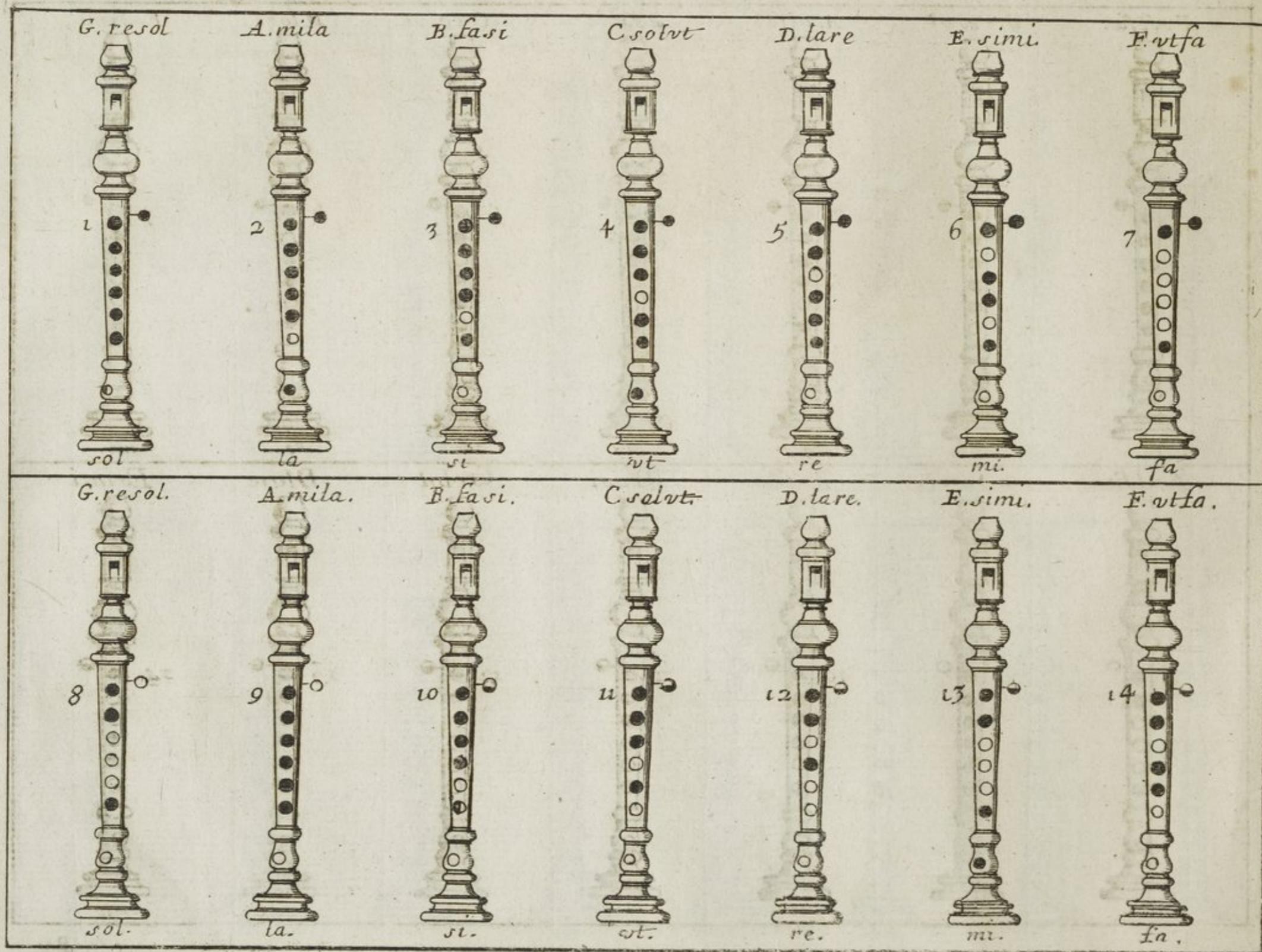
<i>F. vtf.</i>	<i>G. resol.</i>	<i>A. mila.</i>	<i>B. f. si.</i>	<i>C. solvt.</i>	<i>D. lare.</i>	<i>E. sini.</i>	<i>F. vtf.</i>
<i>fa</i>	<i>sob</i>	<i>la</i>	<i>si</i>	<i>vt</i>	<i>re</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>

<i>G. resol.</i>	<i>A. mila.</i>	<i>B. f. si.</i>	<i>C. solvt.</i>	<i>D. lare.</i>	<i>E. sini.</i>	<i>F. vtf.</i>	<i>G. resol.</i>
<i>sol.</i>	<i>la.</i>	<i>si.</i>	<i>vt.</i>	<i>re</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>sol.</i>

14
Sons Diezez, pour toute l'etendue de la Flute.

<p>F. utfa.</p>  <p>1</p> <p>fa.</p>	<p>G. resol.</p>  <p>2</p> <p>sol.</p>	<p>A. mila.</p>  <p>3</p> <p>la.</p>	<p>B. fa si.</p>  <p>4</p> <p>si.</p>	<p>C. solvt.</p>  <p>5</p> <p>vt.</p>	<p>D. la re.</p>  <p>6</p> <p>re.</p>	<p>E. si mi.</p>  <p>7</p> <p>mi.</p>
<p>F. utfa</p>  <p>8</p> <p>fa</p>	<p>G. resol.</p>  <p>9</p> <p>sol</p>	<p>A. mila</p>  <p>10</p> <p>la</p>	<p>B. fa si</p>  <p>11</p> <p>si</p>	<p>C. solvt</p>  <p>12</p> <p>vt</p>	<p>D. la re</p>  <p>13</p> <p>re</p>	<p>E. si mi</p>  <p>14</p> <p>mi</p>

Sons Bemolisez pour toute l'etendue de la Flute.



P O U R L E F L A G E O L E T .

LE Flageolet se tient avec la main droite en bas entre les deux doigts du milieu, de maniere qu'il faut que le pouce de la main gauche boûche le premier trou de dessous, & les trois premiers doigts de la même main doivent boûcher les trois premiers trous de dessus: de sorte que la main droite n'a que deux trous à boûcher, 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 boûchez, & continuë jusqu'au deuxiëme C sol ut. On peut, si l'on veut forcer, aller jusqu'au quinziëme son, qui est le troisiëme D la re.

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

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

Exemple des sons naturels.

Exemple des sons diezez.

Exemple des sons bemolisez.

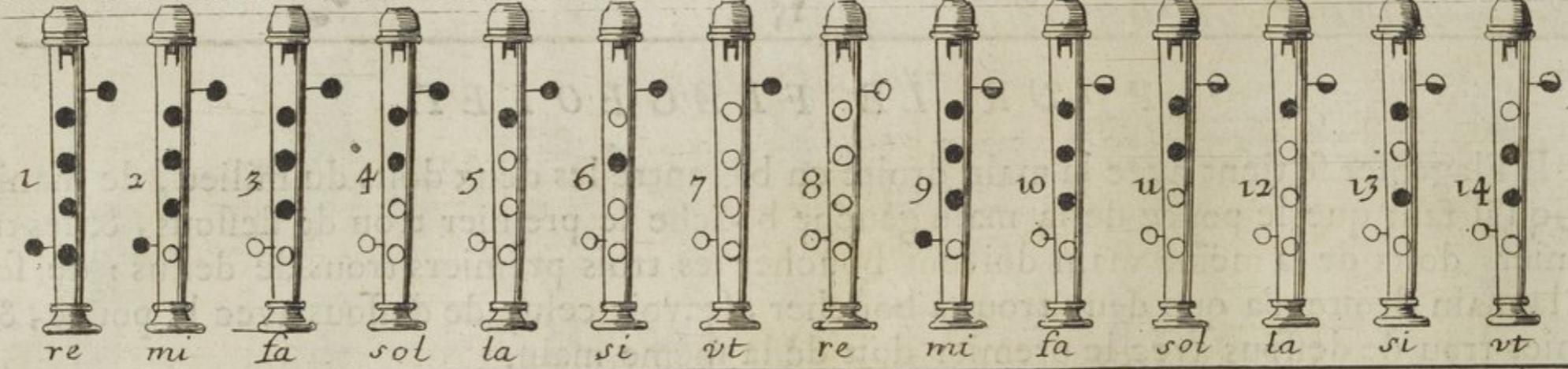
re mi fa sol la si ut re mi fa sol la si ut. re mi fa sol la si ut re mi fa sol la si. mi fa sol la si ut re mi fa sol la si ut.

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

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

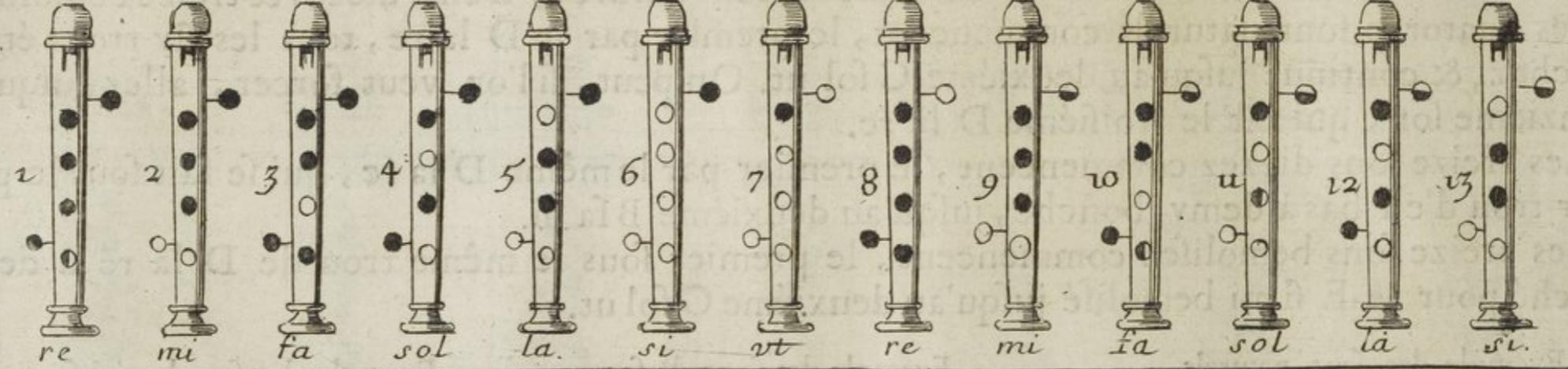
Sons Naturels pour toute l'etendue du Flageolet.

D.lare.E.simi.F.vtfa.G.resol.A.mila.B.fasi.C.solt.D.lare.E.simi.F.vtfa.G.resol.A.mila.B.fasi.C.solt.



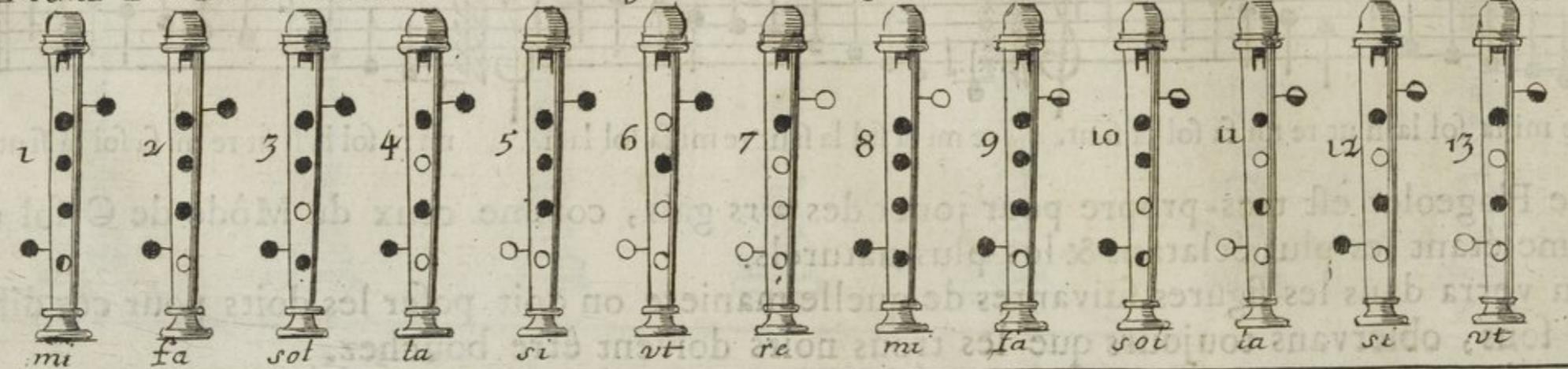
Sons Diezée pour toute l'etendue du Flageolet.

D.lare.E.simi.F.vtfa.G.resol.A.mila.B.fasi.C.solt.D.lare.E.simi.F.vtfa.G.resol.A.mila.B.fasi.



Sons Bémolisés pour toute l'etendue du Flageolet.

E.simi.F.vtfa.G.resol.A.mila.B.fasi.C.solt.D.lare.E.simi.F.vtfa.G.resol.A.mila.B.fasi.C.solt.



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

IL faut remarquer que generalement dans toutes les mesures où il y a trois, quatre noires ou croches, il faut marquer *tu* sur la premiere, *ru* 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 *ru*. *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 *ru*, & les autres *tu*. *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 croche qui la suit, il faut faire *ru* 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, ru, tu, ru* jusqu'à la fin; & quand le nombre est impair, *tu ru, tu ru*, & continuer de même, & que celle où l'on finira soit marquée *ru*, 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 ru, tu ru*, 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, ru, tu, ru*; & 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.

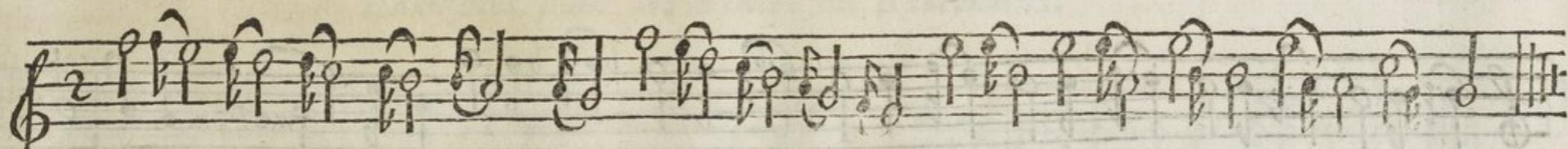


tu tu

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.

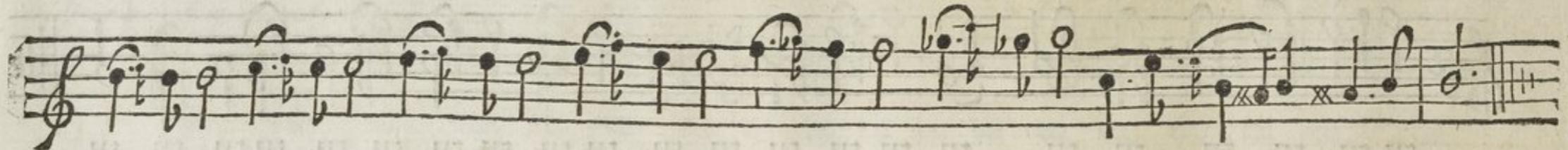
Les Accens se font quand on a demeuré long-temps sur un son & que l'on veut passer à un autre son sur la même corde. Il faut pour cela en supposer un au-dessus, & du même coup retomber tres-vîte pour entonner le second, afin d'aller sur le troisième.

Aux Modes 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^odes majeurs.

tu tu ru tu tu tu tu tu tu ru tu ru

Aux M^odes mineurs lorsque l'on veut pareillement faire un accent, il faut le tirer sur la corde de dessus la dominante d'un son entier, comme il est marqué dans l'exemple suivant, & qui procedent tous par les cordes essentielles des M^odes.

Exemples des M^odes mineurs.

tu tu ru tu tu ru

On doit en user de même pour tous les autres M^odes, & passer sur les cordes principales de chacun, & en adoucissant par tout.

P O U R L E S B A T T E M E N S O U P I N C E ' S .

Les Battemens ou Pincés sont une espece de port de voix, mais on les marque brusquement, c'est à dire, quand on donne un coup de son, il faut battre du doigt sur le trou, ce qu'on

doit faire avec vitesse. On fait des Battemens ou Pincés sur les Notes qui commencent l'air ou le chant, comme, blanche, noire & croche, pourveu que la mesure ou le mouvement ne soit pas trop precipité. On n'en doit jamais faire deux de suite. Lorsque l'on en fait sur une tierce, sur une quarte, ou sur une sixte, pourveu qu'elle soit mineure, comme par exemple du *la* au *fa*, & du *si* au *sol* d'au-dessus, il faut le marquer comme un port de voix, & monter d'abord en frisant le doigt d'un ou de deux coups seulement avec vitesse.

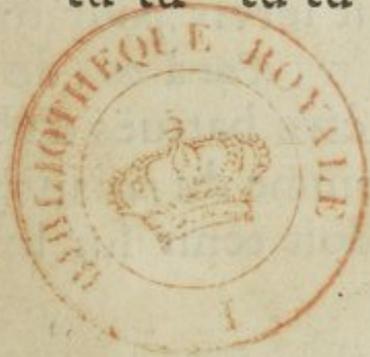
Toutes les croches qui sont precedées d'une noire pointée ou valeur, doivent être pincées.

Aux Mesures qui sont graves, comme celle de quatre, de deux & toutes celles de trois temps, il faut généralement un Pincé sur les finales de chaque Piece, je veux dire sur la premieres des deux dernieres Notes. On ne doit faire qu'une Pincé dans chaque mesure quand il n'y a que des noires, & ainsi à proportion des autres, observant qu'aux airs gais on peut en marquer davantage, parce qu'ils rendent le chant plus brillant.

Exemples pour les Pincés ou Battemens.



tu ru tu tu ru tu ru tu ru tu ru



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 troisiéme qui doit être la finale, la mediante ou la dominante de quelques Mòdes. *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 mediante 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 differentes Cadences s'entend pour les Mòdes majeurs & mineurs.

Il faut en user de même aux Mòdes transposez, en observant que pour les parfaites & imparfaites on doit tenir la moitié de la valeur du son que l'on veut cadencer sur celuy 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 regle 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 battuës 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 ²/₂ trois Cordes des modes Majeurs,
 M^ode de C sol ut par la tierce Majeure.

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

Finale. Mediente. Dominante. autre. autre.

Imparfaitte. *B.* *B.* *B.* *B.*

qu'elle roule ou non c'est
 toujours de mesme.

Rompiee. *C.* *C.* *C.* *C.*

autre. autre. autre.

M^ode de D la ré par la tierce Mineure.

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

Imparfaitte. *B.* *B.* *B.* *B.*

Rompiee. *C.* *C.* *C.*

D. *D.* *D.* *D.* *D.* *D.*

Il faut en user de
 mesme par tout.

POUR LA MESURE.

LA 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 executeurs 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*.

A 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 troisiéme à droit, & le quatriéme en haut, ayant toujours exactement égard à la juste valeur des Notes ou des Pauses.

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 troisiéme.

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

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

Le signe de 4 & 8, se bat encore à deux temps plus vîte 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 troisiéme 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 vîte que le precedent.

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

Le triple simple se marque par un 3. tout seul, & se bat encore plus vîte 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 vîte 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'apele 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 vîte, 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 vîte, 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 vîte, trois croches ou valeur pour chaque temps.

On pourroit mettre à la mesure des deux temps qui va vîte un 4. dessous le 2. & garder le C. barré pour marquer les quatre temps legers, 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 espee d'em, sur tout dans les pieces 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.

27 Valeur des Notes et des Mesures .

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

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

Valeur des Notes pointées

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

de 4. mesure de 2. mesure une mes. demy mes. quart de m. demy quart de m. moitié de demy quart. quart de moit de dem. quar

Barre. demy barre. Pause. demy pause. Soupirs. demy soupirs. quart de soupirs. demie quart de soupirs

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

Signe Majeur. Binaire. Sig. mineur. le 4. et huit. le trinaire. le grand triple. le triple double.

à 4. temps graves. à 2. temps graves. à 2. temps plus vite. à 2. plus vite. à 3. temps graves. à trois te/ de même. à 3. te. un peu plus vite.

le 3. et quatre. le triple simple petit triple en 3. et 8. le six et quatre. le six et huit.

à 3. plus vite. à 3. pl. vite où à un $\frac{1}{2}$. 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. tems plus vite. à quatre temps graves. à quatre temps plus vite.

A B C D E E E G H I I

b. mol. b. quarré. dieze. Cadence où tremblemens. guidon. Separation. reprise où renvois. tenue où Liaison. Point d'Orgue.

 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 M^ode 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 interrompuë; on peut même passer sur toute sorte de M^odes, 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 M^ode par où l'on veut jouer, & qu'il finisse sur l'une des trois indifferemment, cependant il est toujours mieux de s'arretêr 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 M^odes naturels, majeurs & mineurs, propre pour le Haut-bois & pour la Flute, sur lesquels ceux qui apprennent 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 M^ode, sçavoir un pour celuy 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 celuy de *f ut fa*, tous par la tierce majeure, & autant pour les M^odes de la tierce mineure qui sont composez suivant l'étenduë 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 M^odes, on pourra les faire convenir à tous les autres instrumens, en les haussant ou les baissant de ce qui sera necessaire pour les rendre jouïables 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

Preludes pour le Haut-bois, sur Les sept modes majeurs

En G. re sol

En A. mi la. Gay.

En B. fa si.

E

En C. sol ut.

En D. la re.

En E. si mi.

En F. ut fa.

Fin des Preludes Majeurs.

PRELUDES POUR LES MODES MINEURS.

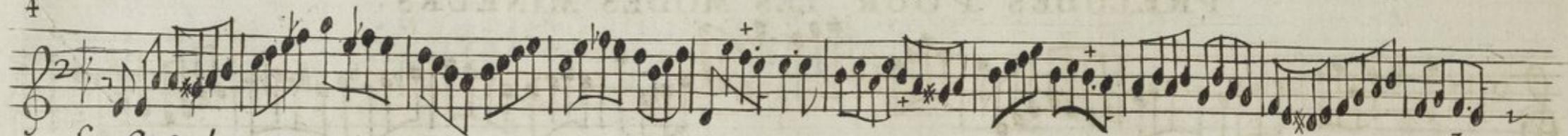
En G. re sol

Autre..

en A. mi la. Gay

En B. fa si

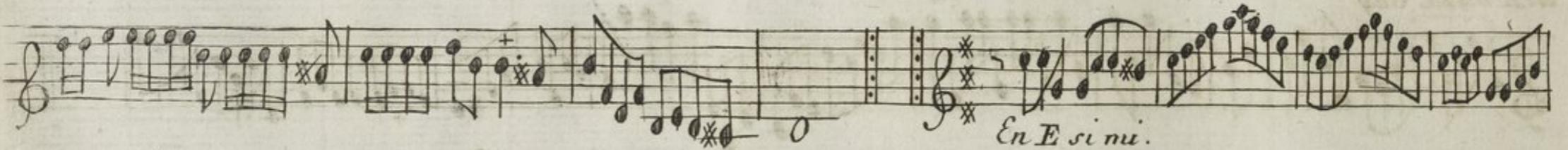
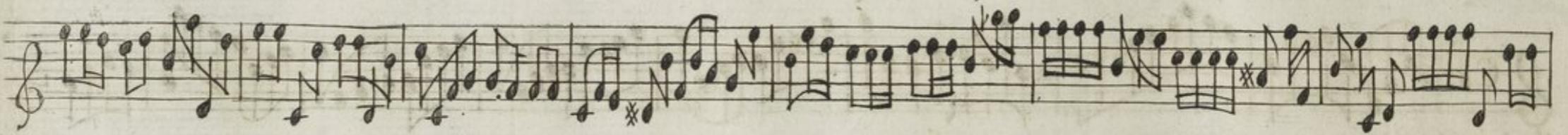
4



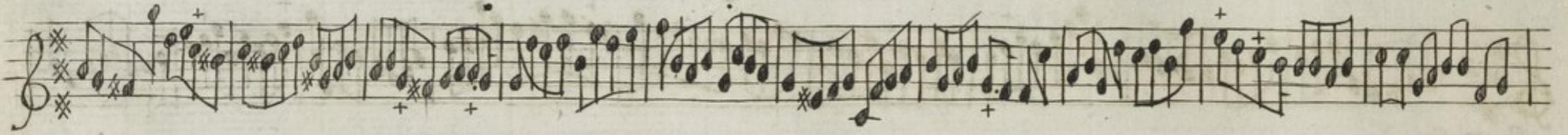
En C. sol ut.



en D. la re.



En E si mi.



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.

6

en B. fa si

en C. sol vt.

en D. la re.

en E. si mi.

en F. vt la.

en G. sol la.

en A. vt sol.

en B. si vt.

Fix des majeurs.

anodes. Preludes des Mineurs pour la Flute.

3
en G. resol.

2

2
en A. mi la.

2
en B. fa si

2

2

8

en C. sol ut

2

en D. la re.

2

en E. si mi.

2

en F. ut fa

Fin des Preludes pour la Flute.

Autres Preludes de plusieurs fortes, qui sont bons pour les commencem^s

en C sol ut majeur en G. re sol majeur

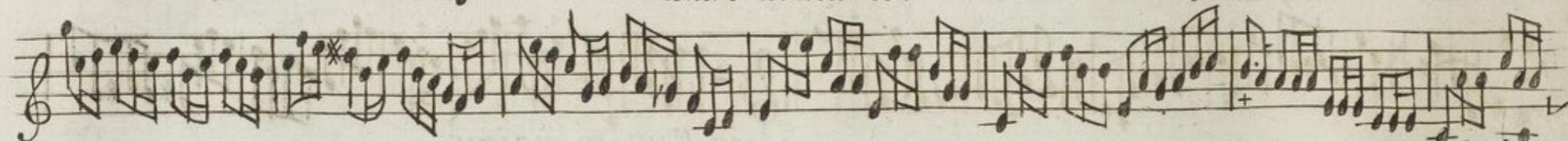
en D. la re majeur en A mi la majeur

en E. ut fa majeur

en C sol ut mineur.

en A. mi la mineur.

en A mi la majeur



*Ayant la facilité de haüßer et baisser tous les Preludes cy-devant
 écrit d'une seconde, tierce, de quarte, et de plus. on pourra les rendre Jouiiables
 pour toutes sortes d'Instrumens.*

POUR TREMBLER SUR LES CORDES CADENCIERES DE DESSUS
& 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 espece.

COMME IL FAUT TREMBLER AVEC LE HAUTBOIS
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 boûchée, & sous le troisiéme doigt de la main d'en bas levée, il faut trembler le même doigt qui est levé, & tenir la grande clef boûchée 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.

P O U R L E S M O D E S M I N E U R S .

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.

*C O M M E I L F A U T T R E M B L E R A V E C L E H A U T - B O I S
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 diezé & 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 diezé & 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 diezé comme en F ut fa naturel, & en F ut fa bemolisé comme en E si mi naturel.

En F ut fa diezé & en G re sol bemolisé, ayant donné le coup sur le la diezé, 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 MODES MINÉURS.

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 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 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, après avoir posé le petit doigt sur la petite clef, il faut trembler le troisième doigt de la même main.

En D la ré diezé & en E si mi bemolisé, ayant donné le coup sur le fa diezé, 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 diezé comme en F ut fa naturel, & en F ut fa bemolisé comme en E si mi naturel.

En F ut fa diezé & 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.

P O U R T R E M B L E R S U R L E S C O R D E S C A D E N C I E R E S
de dessous les finales de toutes sortes de Mômes.

Aux Mômes 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 cadencieres qui sont conjointes dessous, il n'y doit avoir qu'un demy-ton.

C O M M E I L F A U T T R E M B L E R A V E C L A F L U T E
sur les cordes cadencieres de dessus les finales naturelles des Mômes 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.

P O U R L E S M O D E S M I N E U R S .

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.

C O M M E N T I L F A U T T R É M B L E R A V E C L A F L U T E
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 troisième 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 troisième 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 F ut fa naturel, & en F ut fa bemolisé comme en E si mi naturel.

POUR LES MODES MINEURS.

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

POUR TREMBLER SUR LES CORDES CADENCIÈRES
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 cadencières 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 cadencières 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'ut diezè, 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 diezè, 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 diezè, il faut trembler le troisième doigt de la main d'en haut.

En E si mi, ayant donné le coup sur le sol diezè, 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 MODES 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 cadencieres 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.

En E si mi diezé comme en F ut fa naturel, ⁴⁷ & 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 troisiéme 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 troisiéme 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 jouier.

P O U R L A V O I X .

C Ommes la voix n'est pas stable pour les sons comme les Instrumens, il est impossible d'ap- prendre l'intonation de soy-même, quand même on auroit l'oreille la plus fine; ainsi elle ne sçauroit 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 Mêmes naturels & transposez sur les différentes positions des trois clefs. J'entens par le mot de transposez, 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 Gamme dont on se sert pour la voix, & suivant son ordre il n'y a que deux Mêmes 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'*ut*, 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 Môme d'A mi la & de D la ré tierce mineure; mais à l'égard de tous les autres Mêmes ils doivent être transposez pour la commodité de la voix.

Quoy qu'il en soit, ces deux Mêmes 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.

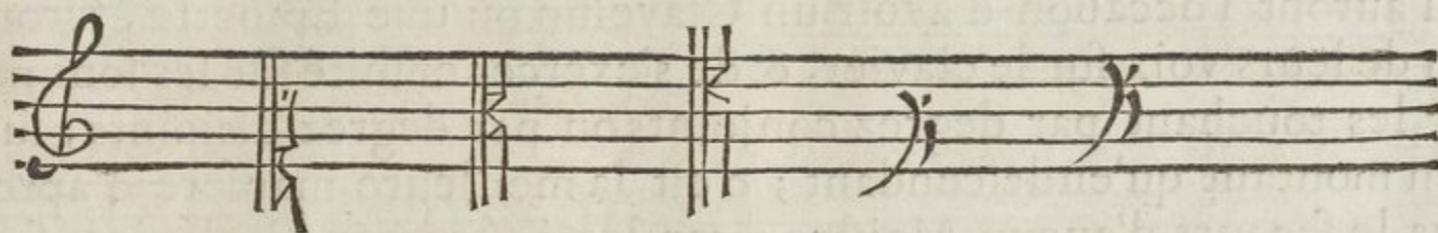
Pour connoître par laquelle des deux un chant procede, il faut d'abord conter combien il il y a de tons depuis la finale jusqu'à la mediantes. S'il y en a deux, le Môme ou la tierce est

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 M^ode 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 apprendre à transposer, & non pas de celles dont se servent la plûpart des Maîtres 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 immédiatement 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 re 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 troisième ligne pour la haute Contre, & sur la quatrième ligne pour la haute Taille.
La Clef d'F ut fa se met sur la troisième ligne pour les basses Tailles, & sur la quatrième ligne pour les basses.

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 Mêmes 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 Môme 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 Môme sur lequel il a été composé, & de même pour le hauffer d'un demy ton du naturel, on met des diezes 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 differentes 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 Maistre; car les instrumens à claviers sont toujours naturellement les plus justes.



Finales Naturelles des Modes Majeurs. 51. Finalles Naturelles des Modes Mineurs.

C. solvt. D. lare. E. simi. F. vtf. G. resol. A. mila. B. fa. si. C. solvt. D. lare. E. simi. F. vtf. G. resol. A. mila. B. fa. si

Musical notation for the first row of natural mode finales, including vocal line and lute tablature.

Finales Diezées des Modes Majeurs.

Finales Diezées des Modes Mineurs.

C. solvt. D. lare. E. simi. F. vtf. G. resol. A. mila. B. fa. si. C. solvt. D. lare. E. simi. F. vtf. G. resol. A. mila. B. fa. si

Musical notation for the second row of diezed mode finales, including vocal line and lute tablature.

Finales Bemolizées des modes Majeurs.

Fin. Bemoliz. des mod. min.

C. solvt. D. lare. E. simi. F. vtf. G. resol. A. mila. B. fa. si. C. solvt. D. lare. E. simi. F. vtf. G. resol. A. mila. B. fa. si.

Musical notation for the third row of mode finales, including vocal line and lute tablature.

Finales Naturelles des mod. Maj.

Fin. Natur. des mod. min.

C. solvt. D. lare. E. simi. F. vtf. G. resol. A. mila. B. fa. si. C. solvt. D. lare. E. simi. F. vtf. G. resol. A. mila. B. fa. si.

Musical notation for the fourth row of mode finales, including vocal line and lute tablature.

Fin. Diez. des Mod. Maj.

Fin. Diez. des mod. min.

C. solvt. D. lare. E. simi. F. vtf. G. resol. A. mila. B. fa. si. C. solvt. D. lare. E. simi. F. vtf. G. resol. A. mila. B. fa. si.

Musical notation for the fifth row of mode finales, including vocal line and lute tablature.

Fin. Bemoliz. des Mod. Maj.

Fin. Bemoliz. des Mod. Min.

C. solvt. D. lare. E. simi. F. vtf. G. resol. A. mila. B. fa. si. C. solvt. D. lare. E. simi. F. vtf. G. resol. A. mila. B. fa. si.

Musical notation for the sixth row of mode finales, including vocal line and lute tablature.

Fin. natur. des Mod. Maj.

Fin. Natur. des Mod. Min.

C. solvt. D. lare. E. simi. F. vtf. G. resol. A. mila. B. fa. si. C. solvt. D. lare. E. simi. F. vtf. G. resol. A. mila. B. fa. si.

Musical notation for the seventh row of mode finales, including vocal line and lute tablature.

Fin. Diez. des mod. Maj.

Fin. Diez. des mod. Min.

C. solvt. D. lare. E. simi. F. vtf. G. resol. A. mila. B. fa. si. C. solvt. D. lare. E. simi. F. vtf. G. resol. A. mila. B. fa. si.

Musical notation for the eighth row of mode finales, including vocal line and lute tablature.

gravez par C. Roussel

Finales Bemolifées des modes Majeurs. 52

Finales Bemolizées des modes Mineurs;

C. solvt. D. lare. E. simi. F. utfa. G. resol. A. mila. B. fasi.

vt vt vt vt vt vt vt vt re re re re re re re

C. solvt. D. lare. E. simi. F. utfa. G. resol. A. mila. B. fasi.

re re re re re re re re

Fin. Natur. des mod. Maj.

Fin. Natur. des mod. Min.

C. solvt. D. lare. E. simi. F. utfa. G. resol. A. mila. B. fasi.

vt vt vt vt vt vt vt vt re re re re re re re

C. solvt. D. lare. E. simi. F. utfa. G. resol. A. mila. B. fasi.

re re re re re re re re

Fin. Diez. des mod. Maj.

Fin. Diez. des mod. Min.

C. solvt. D. lare. E. simi. F. utfa. G. resol. A. mila. B. fasi.

vt vt vt vt vt vt vt vt re re re re re re re

C. solvt. D. lare. E. simi. F. utfa. G. resol. A. mila. B. fasi.

re re re re re re re re

Fin. Bemol. des mod. Maj.

Fin. Bemol. des mod. Min.

C. solvt. D. lare. E. simi. F. utfa. G. resol. A. mila. B. fasi.

vt vt vt vt vt vt vt vt re re re re re re re

C. solvt. D. lare. E. simi. F. utfa. G. resol. A. mila. B. fasi.

re re re re re re re re

Fin. Natur. des mod. Maj.

Fin. Natur. des mod. Min.

C. solvt. D. lare. E. simi. F. utfa. G. resol. A. mila. B. fasi.

vt vt vt vt vt vt vt vt re re re re re re re

C. solvt. D. lare. E. simi. F. utfa. G. resol. A. mila. B. fasi.

re re re re re re re re

Fin. Diez. des mod. Maj.

Fin. Diez. des mod. Min.

C. solvt. D. lare. E. simi. F. utfa. G. resol. A. mila. B. fasi.

vt vt vt vt vt vt vt vt re re re re re re re

C. solvt. D. lare. E. simi. F. utfa. G. resol. A. mila. B. fasi.

re re re re re re re re

Fin. Bemol. des mod. Maj.

Fin. Bemol. des mod. Min.

C. solvt. D. lare. E. simi. F. utfa. G. resol. A. mila. B. fasi.

vt vt vt vt vt vt vt vt re re re re re re re

C. solvt. D. lare. E. simi. F. utfa. G. resol. A. mila. B. fasi.

re re re re re re re re

Fin. Natur. des mod. Maj.

Fin. Natur. des mod. Min.

C. solvt. D. lare. E. simi. F. utfa. G. resol. A. mila. B. fasi.

vt vt vt vt vt vt vt vt re re re re re re re

C. solvt. D. lare. E. simi. F. utfa. G. resol. A. mila. B. fasi.

re re re re re re re re

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

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

QUoyque la composition soit un effet du genie & de l'imagination, on ne sçauroit l'exécuter 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^{ode} 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^{ode} comme sur la finale, sur la mediante 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^{ode} majeur, on doit faire la cadence parfaite sur la dominante; & si c'est par un M^{ode} mineur, on peut la faire indifferemment sur la Mediante 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^{ode} 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 deuxième reprise, & de sortir du M^{ode} 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.

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

P O U R L E S G I G U E S .

On commence les Gigues 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.

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

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.

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

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 entiere , on n'y en peut ajoûter que trois après , mais avec cette difference , 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 mediantte 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 M^ode , 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 fuit en tout l'ordre & la longueur que celle des Chaconnes, mais il faut que le chant procedé par un M^ode 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 M^{EN}UETS.

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 a le surplus.

POUR LES PASSEPIEZ.

Pour réüffir aux Passepiez, il les faut composer comme les Menuets quant à la longueur du commencement & de la fin; mais il faut qu'il commence par le demy-temps de la mesure, c'est à dire par la derniere 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 vîte 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 réüssir, 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 quatrieme 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 2 & 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 crû 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.

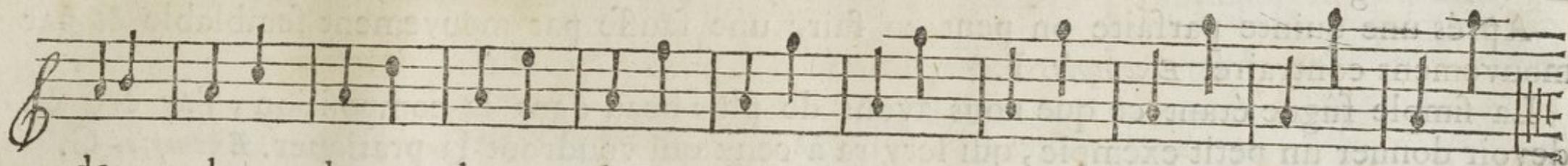
Chacun des airs peuvent finir leur première reprise sur la dominante par une cadence parfaite, ou dans les autres voisines du M^{ode}, ou sur une des cordes cadencières, & sur la médiante. Il est cependant mieux de finir les premières reprises des petits airs, quand c'est par une cadence parfaite, sur une des cordes du M^{ode} que l'on traite, que sur celle d'un autre M^{ode}. 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.

IL 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 septième, & 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, pourvû 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 quarte & 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.*

P O V R L A B A S S E .

Le chant de Basse doit proceder par des 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 regle s'observe pour les octaves. *Exemples E.*

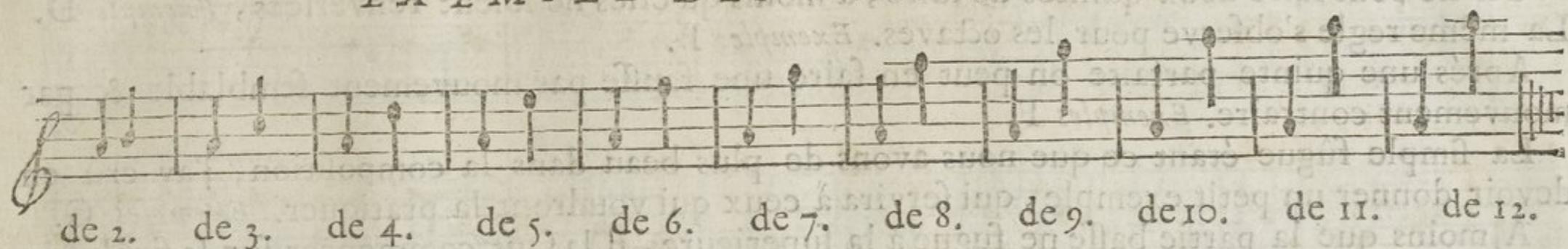
Après une quinte parfaite on peut en faire une fausse par mouvement semblable & par mouvement contraire. *Exemples F.*

La simple fûgue 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.*



est l'octave, & ainsi de leurs repliques. Les mauvaises intervalles sont la seconde, la quarte, la septième, & 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, pourvû que le premier & le dernier soient bons.

EXEMPLE DES INTERVALLES.



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 quarte & 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 fûgue 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 Môte que l'on traite, & qu'elle procede plus souvent par tierce & par quinte que par sixte & octave.

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



Exemple du Second^{6^v} dessus en Tierce.

Premier dessus

Musical staff for the first part of the first example, labeled "Premier dessus". It features a treble clef, a 3/4 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and sixteenth notes with various rests and ornaments.

Second dessus

Musical staff for the second part of the first example, labeled "Second dessus". It features a treble clef, a 3/4 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The melody is similar to the first staff but includes a few accidentals. Above the staff, the letter "A" is written above three specific notes.

Exemple du Second⁺ dessus en Sixte

Premier dessus

Musical staff for the first part of the second example, labeled "Premier dessus". It features a treble clef, a 3/4 time signature, and a key signature of two sharps (F# and C#). The melody consists of eighth and sixteenth notes with various rests and ornaments.

Second dessus

Musical staff for the second part of the second example, labeled "Second dessus". It features a treble clef, a 3/4 time signature, and a key signature of two sharps (F# and C#). The melody is similar to the first staff but includes a few accidentals. Above the staff, the letter "B" is written above two specific notes.

C

D

D

E

E

F

F

Musical staff for the first part of the third example, showing notes C, D, D, E, E, F, F. It features a treble clef, a 2/2 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The notes are quarter notes with stems pointing up.

des huris-sons.

des quintes renversez.

des octaves renversez.

des fauss- quintes.

Musical staff for the second part of the third example, showing notes G, G, G, G. It features a bass clef, a 2/2 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The notes are quarter notes with stems pointing down.

G

G

G

G

Musical staff for the first part of the fourth example, labeled "de la miuence en fugue". It features a treble clef, a 2/2 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of quarter notes with stems pointing up.

de la miuence en fugue.

G

G

Musical staff for the second part of the fourth example, labeled "de la miuence en fugue". It features a bass clef, a 2/2 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of quarter notes with stems pointing down.

POUR LES CADENCES.

Il y a de trois sortes de cadences, qui se traittent toutes differemment 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 superieure descend sur la finale par une cadence parfaite, la basse doit faire la quinte, & monter ou descendre ensuite à l'octave. *Exemples H.*

Quand la partie superieure monte à la finale de la corde cadenciere 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 superieure par mouvement contraire, que par mouvement semblable.

POUR LES CADENCES IMPARFAITES.

Si la partie superieure demeure sur la mediantte 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 cadenciere 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 mediantte, la Basse doit faire la même chose comme à l'*Exemple M.*

POUR LES CADENCES ROMPUES.

Si la partie supérieure descend de la dominante sur la finale, la Basse doit faire comme à l'Exemple R. Si c'est de la médiate, la Basse doit faire comme à l'Exemple S. Si elle monte de la dominante, la Basse doit faire comme à l'Exemple T. Si c'est de la médiate, la Basse doit faire comme à l'Exemple V.

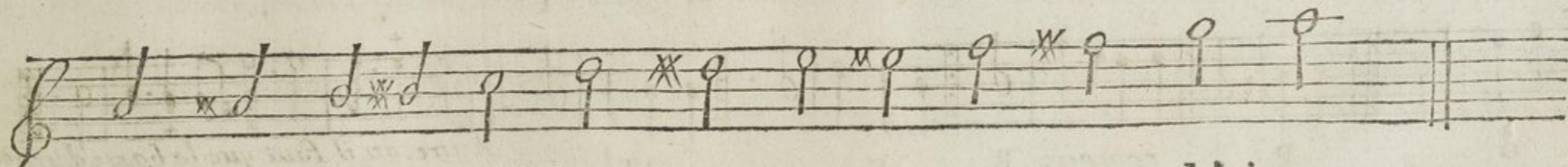
Aux Modes mineurs, lorsque la partie supérieure monte à la dominante par une cadence parfaite, la Basse doit descendre à l'octave par une sixte, comme d'un fa contre un ré.
Exemple X.

On trouvera dans la page suivante les Exemples pour faire les cadences sur la basse.

Quoique les demy-tons majeurs & les mineurs ne soient pas d'un usage nécessaire pour les Instrumens dont j'ay parlé cy-devant, j'ay cru qu'il étoit bon d'en donner un petit Exemple, afin que ceux qui voudront en avoir la connoissance, y trouvent la satisfaction qu'ils pourroient souhaiter. Je diray donc qu'il n'y a que deux demy-tons majeurs & dix de mineurs dans une octave.

Les majeurs sont celui du si à ut, & celui de mi à fa, & les autres sont tous mineurs.

E X E M P L E S.



Majeur.

Majeur.

Pour faire les Cadences sur la basse ⁶⁷ par les modes majeurs.

Parfaites H I H I Imparfaites N M

This system shows the first two staves of musical notation for major modes. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef, both in 3/4 time. The notes are grouped into measures, with some measures containing a '+' sign. The labels 'Parfaites' and 'Imparfaites' are written above the bass staff, with letters H, I, N, and M indicating specific modes or cadences.

O P rompie R S T V

This system continues the musical notation for major modes. It features two staves with notes and rests. The labels 'O', 'P', 'rompie', 'R', 'S', 'T', and 'V' are placed below the notes in the bass staff. The notation includes various rhythmic values and some accidentals.

Par les modes mineur:

parfaite H I H I imparfaite N M

This system shows the first two staves of musical notation for minor modes. The notation is similar to the major modes but includes natural signs (♮) and sharp signs (♯) on certain notes. The labels 'parfaite' and 'imparfaite' are written above the bass staff, with letters H, I, N, and M indicating specific modes or cadences.

O P rompie R S T

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

This system continues the musical notation for minor modes. It features two staves with notes and rests. The labels 'O', 'P', 'rompie', 'R', 'S', and 'T' are placed below the notes in the bass staff. A note in the bass staff is marked with an 'x' and a '+' sign. A handwritten note at the bottom right reads: 'Autre, ou il faut que la basse descende par une sixte majeure à l'octave'.

A V I S.

ON trouvera un petit recueil de plusieurs sortes de Pieces que j'ay composées avec tant d'application, que j'ose me flatter qu'elles ne seront point desapprouvées de ceux qui les goûteront, puis qu'un des plus habiles Maîtres de ce siecle m'a fait l'honneur de me dire qu'elles étoient fort bonnes. La premiere 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 differens 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 dîné & de la nuit.

Quoique les six parties soient marquées pour être jouées ensemble, si neanmoins 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 derniere, 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'execution 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 Passacaille, comme elle est fort rendre, 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 first four systems use treble clefs and a 3/4 time signature. The fifth system uses a bass clef and a 3/4 time signature. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The word "fin." is written at the end of the first, second, and fifth systems. The paper is aged and shows some wear and tear.

This page of handwritten musical notation, numbered 66, contains two systems of music. The first system consists of six staves: five treble clef staves and one bass clef staff. The notation is dense, featuring many beamed eighth and sixteenth notes, often with slurs. The second system consists of three staves: two treble clef staves and one bass clef staff. The first treble staff in the second system is marked with the instruction *à Trois*. This system also contains complex rhythmic patterns with many beamed notes and slurs. The notation concludes with a double bar line and a repeat sign (two dots) on the final staff of each system.

67
Trio pour la Flute

doux

The musical score is written on 12 staves, organized into six systems of two staves each. The first system begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The word "doux" is written below the first staff. The notation includes various note values, rests, and ornaments (marked with asterisks). The piece concludes with a double bar line at the end of the twelfth staff.

Bruits de Guerre pour toutes sortes d'Instrum.^{ts}

où il y a des reprises particulières pour les Violons, haut-bois et po.^{tes} les Trompettes
la Basse doit estre executé par les Basses, Bassons, Trompettes, et Timbales.

Gay

Violon, et Haut-bois.

basses, bassons, Trompettes, et Timballe

fin

suivez

doux.

basses et bassons

tous

Mentiet pour les Hautbois

bassons

Violons et Hautbois

basse, bassons, Trompettes, et Timbales.

basses et bassons

Trompettes, premier dessus.

This staff features a treble clef and a 2/4 time signature. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with several measures containing a '+' sign above the notes.

Trompettes, second dessus.

This staff features a bass clef and a 2/4 time signature. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with several measures containing a '+' sign above the notes.

basses et bassons

This system contains two staves. The upper staff has a treble clef and a 4/8 time signature. The lower staff has a bass clef and a 4/8 time signature. Both staves contain a continuous pattern of eighth notes.

Trio d'Hautbois

This staff features a treble clef and a 2/4 time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some measures containing a '+' sign above the notes.

bassons

This staff features a bass clef and a 2/4 time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some measures containing a '+' sign above the notes.

Violons et Haut-bois

This staff features a treble clef and a 4/8 time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some measures containing a '+' sign above the notes.

basses, bassons, Trompettes, et Timbales.

This staff features a bass clef and a 4/8 time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some measures containing a '+' sign above the notes.

basses et bassons

tous

Trompettes premier dessus.

Trompettes second dessus.

Violons, et Haut-bois

Basses, bassons, Trompettes, et Timballes

Trompette premier dessus

basses et bassons

tous

Trompettes Second dessus

Violons et haut-bois

basses et bassons.

trompettes premier dessus.

Gay

Menuet d'Hautbois qui suit le bruit de Guerre.

trompettes second dessus.

bassons

Passacaille a deux parties pour la Flutte.

tendrement.

This page contains a handwritten musical score for a multi-measure rest piece, numbered 72. The score is organized into six systems, each consisting of a treble staff and a bass staff. The notation is highly detailed, featuring a complex chromatic and melodic structure with numerous accidentals, ornaments, and dynamic markings. The piece is written in a style characteristic of 18th-century manuscript notation, with a focus on intricate melodic lines and rhythmic patterns. The paper shows signs of age, including some staining and discoloration.

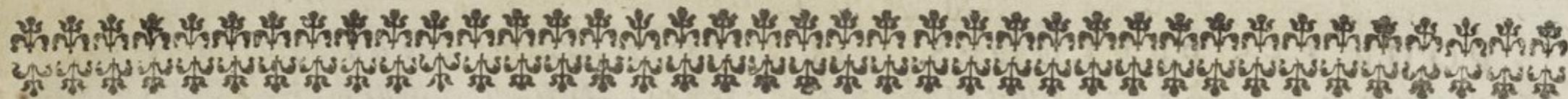
First system of handwritten musical notation, consisting of a treble and bass staff with various notes and rests.

Second system of handwritten musical notation, including a treble and bass staff. The title "Menuet Gay" is written in cursive on the right side of the system.

Third system of handwritten musical notation, including a treble and bass staff. The title "Autre en rondeau" is written in cursive on the right side of the system.

Fourth system of handwritten musical notation, including a treble and bass staff. The word "Fin" is written in the middle of the system.





T A B L E

DU CONTENU EN CE LIVRE.

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

T A B L E

<p>POUR LES PRELUDES. 28</p> <p><i>Preludes pour le Haut-bois sur les sept Modes ma- jeurs,</i> 29</p> <p><i>Preludes pour les Modes mineurs,</i> 31</p> <p><i>Preludes pour la Flûte sur les sept Modes ma- jeurs,</i> 33</p> <p><i>Preludes pour les Modes mineurs,</i> 35</p> <p><i>Autres Preludes pour ceux qui commencent,</i> 37</p> <p><i>Comment il faut trembler avec le Haut-bois sur les Cordes cadencieres de dessus les finales des Mô- des majeurs,</i> 39</p> <p><i>Pour les Modes mineurs,</i> 40</p> <p><i>Pour trembler sur les Cordes cadencieres de dessous les finales avec le Haut-bois.</i> là-même</p> <p><i>Comment il faut trembler avec la Flûte sur les Cordes cadencieres des finales des Modes ma- jeurs,</i> 42</p> <p><i>Pour les Modes mineurs,</i> 43</p> <p><i>Comment il faut trembler avec le Flageolet sur les Cordes cadencieres des finales des Modes ma- jeurs,</i> 45</p> <p><i>Pour les Modes mineurs,</i> 46</p> <p>POUR LA VOIX. 48</p> <p><i>Exemples des Positions des trois Clefs pour la Voix,</i> 49.</p>	<p><i>Remarques sur la maniere d'apprendre à solphier,</i> 50</p> <p><i>Exemples des transpositions des trois Clefs, du natu- rel au b. carre & au b. mol</i> 51. & suiv.</p> <p><i>Pour apprendre à composer toutes sortes de pieces par mouvemens & par mesures réglées.</i> 54</p> <p><i>Pour les Ouvertures.</i> là-même</p> <p><i>Pour les Giges, Canaries & Chaconnes.</i> 55</p> <p><i>Pour les Passacailles, Sarabandes, Menuets & Passepiez.</i> 56</p> <p><i>Pour les Rigaudons, Bourrées, Gavotes & Courantes.</i> 57</p> <p><i>Pour les Folies d'Espagne.</i> 58</p> <p><i>Pour apprendre à faire une partie à un sujet, soit un second Dessus ou une Basse.</i> là-même</p> <p><i>Exemples des Intervalles.</i> 59</p> <p><i>Pour faire un second Dessus en tierce & en sixte.</i> là- même</p> <p><i>Pour la Basse.</i> 60</p> <p><i>Exemples des seconds Dessus, Basses & Fugues.</i> 61</p> <p><i>Pour les cadences sur la Basse.</i> 62</p> <p><i>Exemples des demy tons Majeurs & Mineurs.</i> 63</p> <p><i>Exemples pour faire les cadences sur la Basse.</i> 64</p> <p><i>Avis sur quelques pieces de Musique qui sont à la fin.</i> 65</p>
--	---

FIN DE LA TABLE.

* * * * *

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

P Ar 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 veritable maniere d'apprendre à joier 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 obeissance, en autant de Volumes, forme, caractere, & autant de fois que bon luy semblera, pendant le temps & espace de huit années entieres & consecutives à commencer du jour que chaque Volume sera achevé d'imprimer & graver, durant lequel temps Nous faisons tres-expresses inhibitions & 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

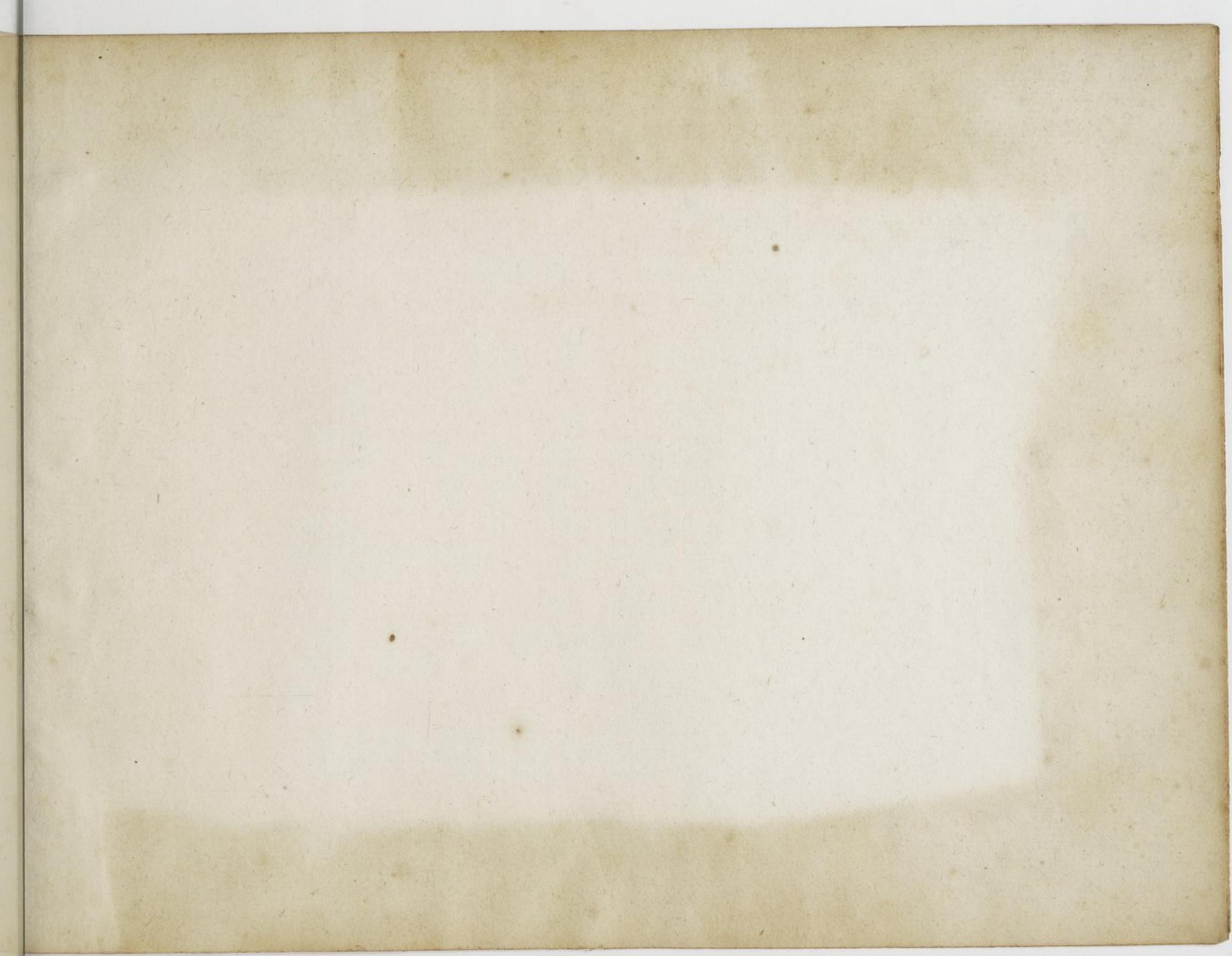
EXTRAIT DU PRIVILEGE DU ROY

Le Roy a permis & permet par ses lettres patentes, en sa dite ville de Paris, le 17. Juin, l'an de grace 1699. que le sieur de la Motte, Libraire, & ses successeurs, ont le privilege de faire imprimer & de vendre par tout le Royaume, Pays, Terres & Seigneuries de Notre obéissance, en avant de Volonté, forme, caractère, & avant de fois que bon luy semblera, pendant le temps & espace de dix années consécutives & consécutives à commencer du jour que chaque Volume sera achevé d'imprimer & gravé, durant lequel temps Nous faisons très-expresse inhibition & défense à tous Libraires, Graveurs & autres personnes de quelque qualité & condition que ce soit, de faire imprimer ou graver, & acheter aucuns des dits Livres, sous quelque prétexte que ce puisse être, même d'en vendre des exemplaires contrefaits, ainsy qu'il est permis par la permission étrangère, sans la permission expresse par écrit dudit exposant, ou de son ayant cause, à peine de 300. livres d'amende, confiscation de tous les exemplaires contrefaits & ainsy planches & autres manières qui auront servi à les imprimer & graver, au profit dudit exposant ou de son ayant cause, & de tous dépens, dommages & intérêts, sans qu'il est plus amplement porté en l'original desdites lettres.

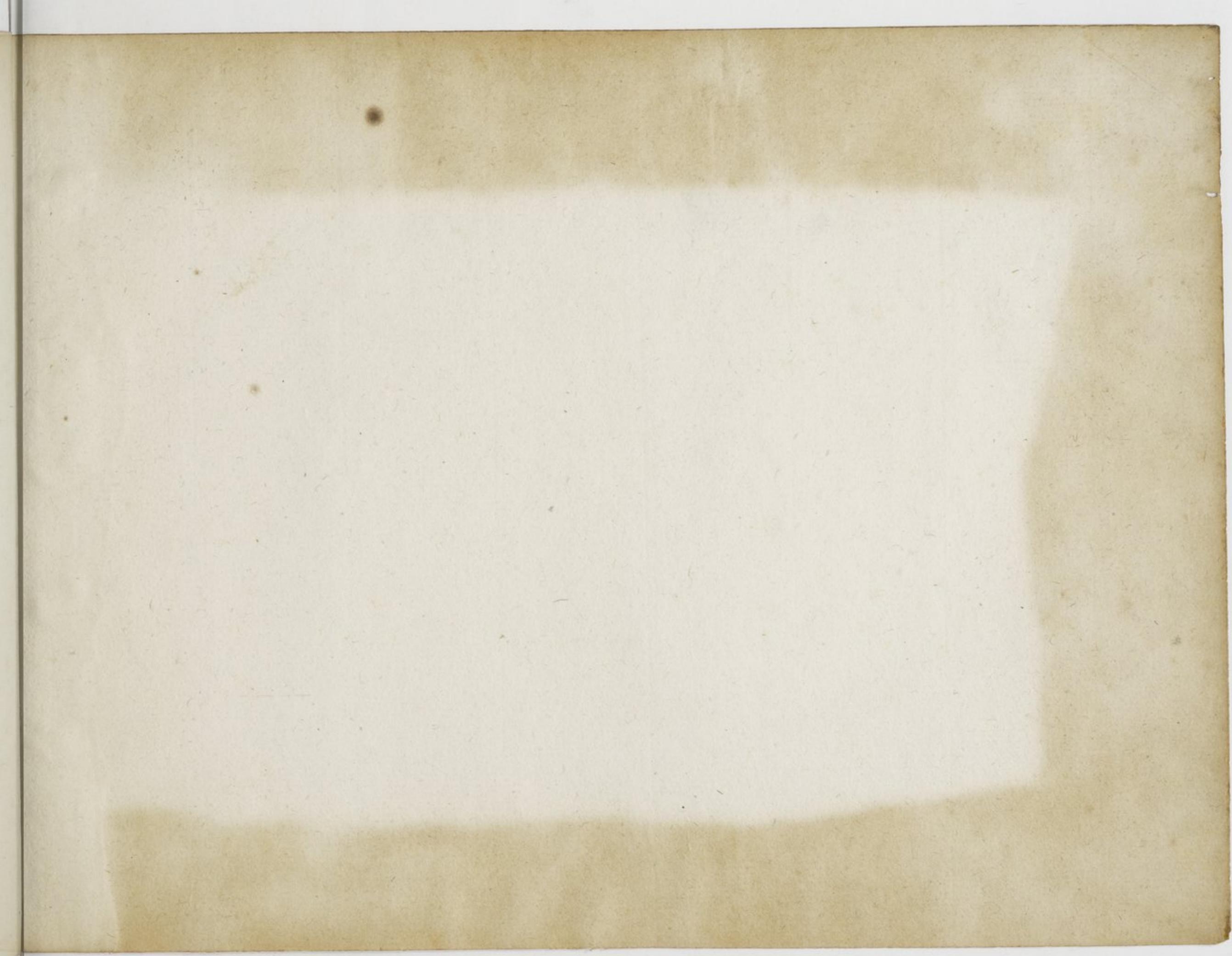
En témoignage de quoy, Nous avons signé ces lettres à Paris, le 21. Juillet 1699. Signé,

Achevé d'imprimer pour la première fois le 17. Octobre 1699.

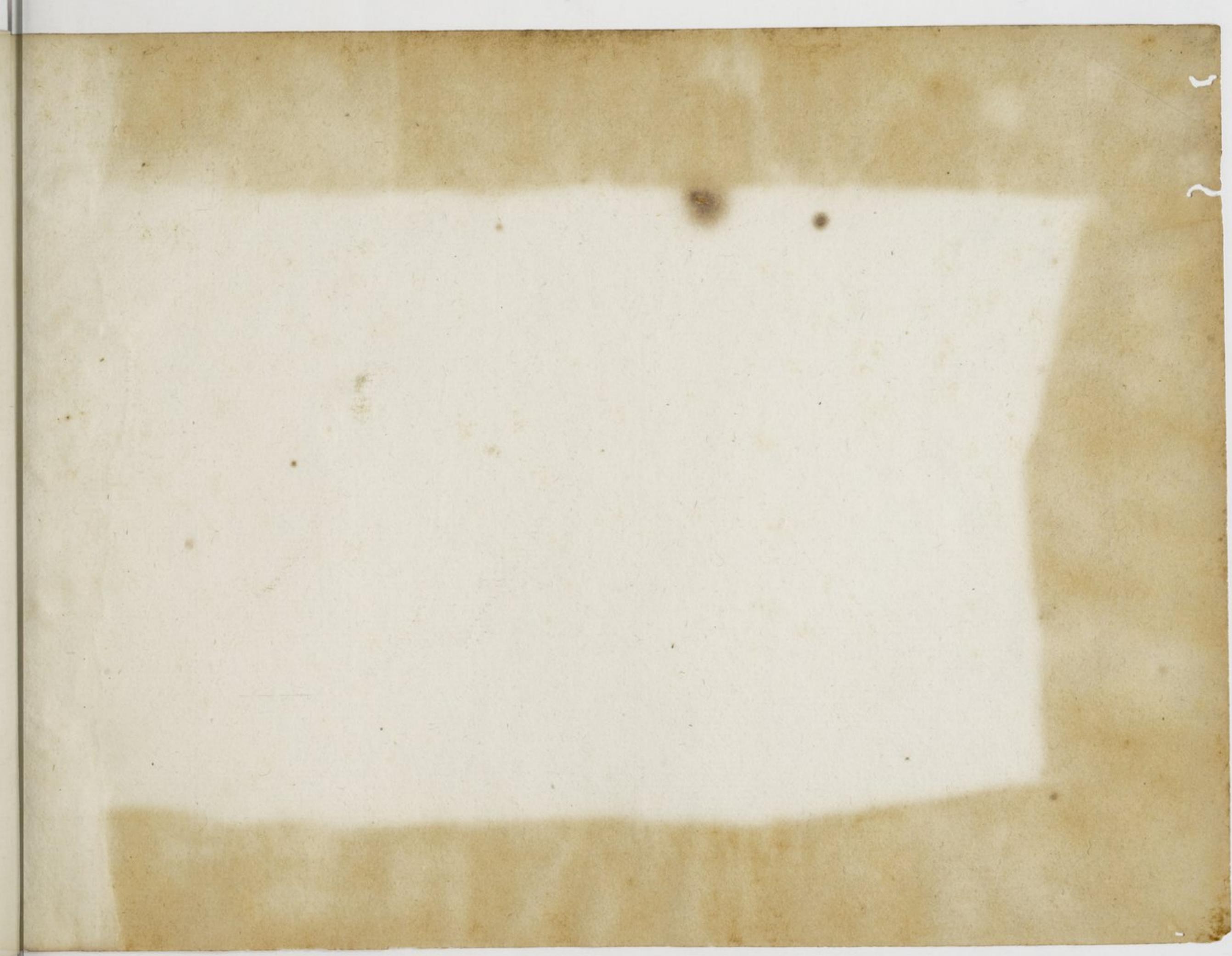
En vertu de l'aveu du présent article, je promets & ceux qui me feront connaître les contrefaits au sieur de la Motte, de lui en faire la restitution qui m'y est accordée.

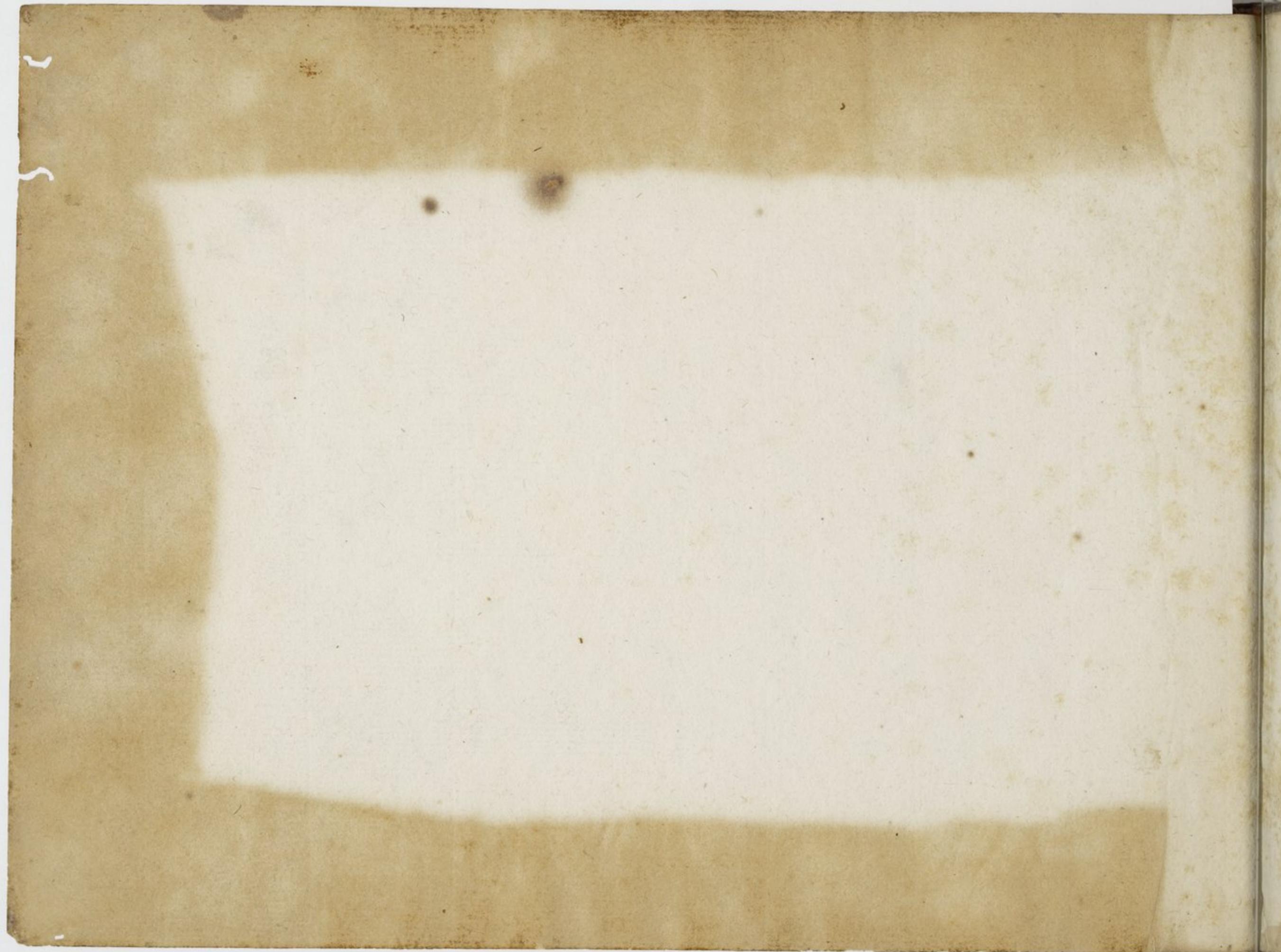














IV
V

