{BnF

gallica
BIBLIOTHÈQUE
NUMÉRIQUE

Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement pour le clavecin et pour l'orgue / , avec le plan d'une [...]

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Rameau, Jean-Philippe (1683-1764). Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement pour le clavecin et pour l'orgue / , avec le plan d'une nouvelle méthode établie sur une méchanique des doigts que fournit la succession fondamentale de l'harmonie... par M. Rameau. [17..].

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'oeuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF.Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :
*La réutilisation non commerciale de ces contenus est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source.
*La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service.

Cliquer ici pour accéder aux tarifs et à la licence

2/ Les contenus de Gallica sont la propriété de la BnF au sens de l'article L.2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques.

3/ Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

*des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.
*des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.BnF.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

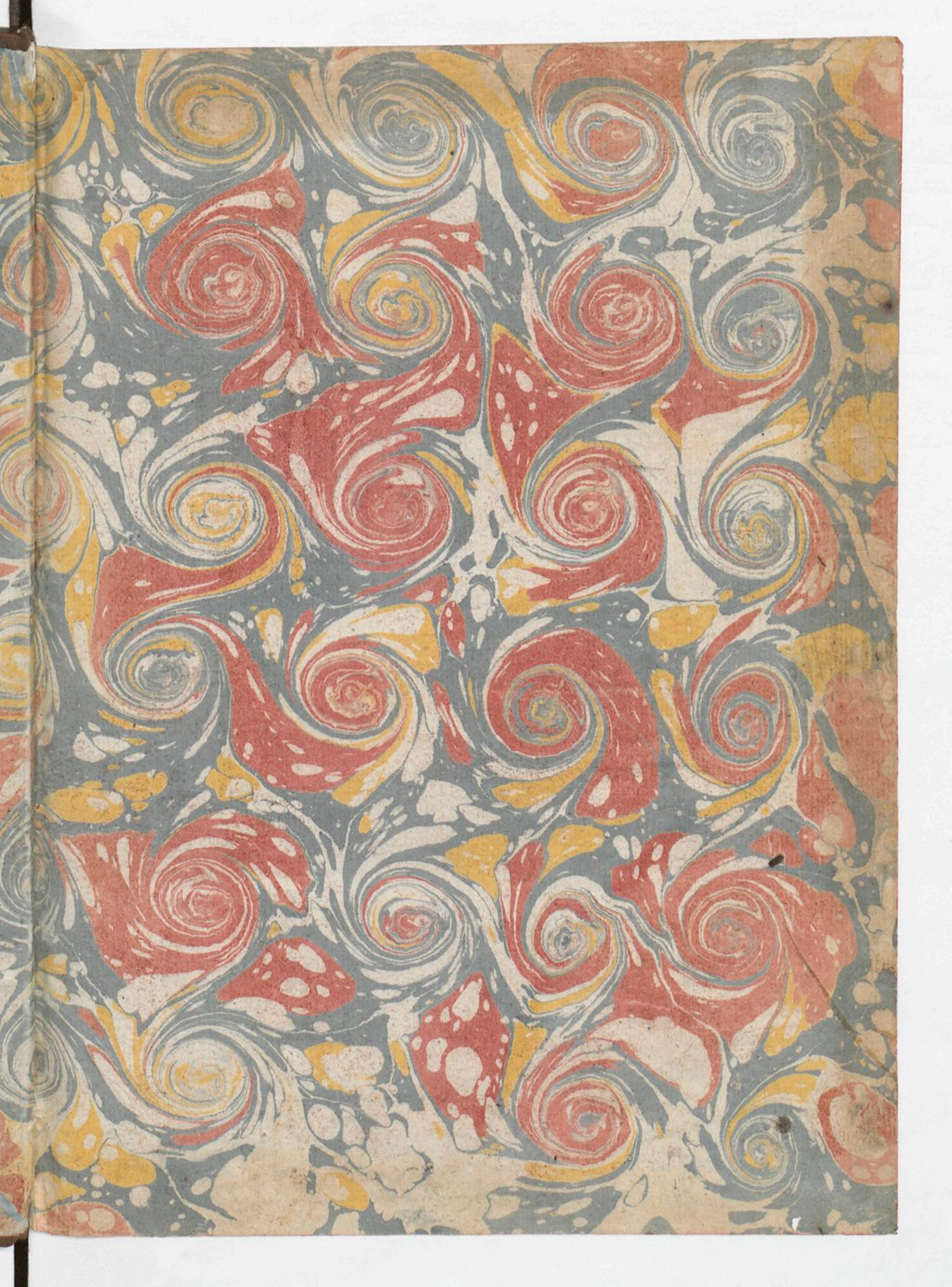
4/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est le producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

5/ Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

6/ L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur, notamment en matière de propriété intellectuelle. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

7/ Pour obtenir un document de Gallica en haute définition, contacter reutilisation@bnf.fr.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France



BIBLIOTHÈQUE NATIONALE
O. LECOUIX
IMPRIMÉ

DISSERTATION
SUR LES DIFFÉRENTES MÉTHODES
D'ACCOMPAGNEMENT
POUR LE CLAVECIN OU POUR L'ORGUE;
AVEC LE PLAN
D'UNE NOUVELLE MÉTHODE
ÉTABLIE SUR UNE MÉCHANIQUE DES DOIGTS, que fournit la ſucceſſion fondamentale de l'Harmonie,

Et à l'aide de laquelle on peut devenir ſçavant Compoſiteur, & habile Accompagnateur, même ſans ſçavoir lire la Muſique.

PAR M. RAMEAU.

Le Prix eſt de trois livres.

A PARIS,
Chez le Sieur BAILLEUX, Marchand de Muſique ordinaire de la Chambre & Menus-Plaiſirs du Roi, rue S. Honoré, à la Régle d'Or.

A LYON, & A BORDEAUX,
Chez les MARCHANDS.

4° B 541
1742 (2e édition)
CONSERVATOIRE DE MUSIQUE 26240 BIBLIOTHÈQUE

DISSERTATION
SUR LES DIFFÉRENTES MÉTHODES D'ACCOMPAGNEMENT
POUR LE CLAVECIN OU POUR L'ORGUE,
AVEC LE PLAN
D'UNE NOUVELLE MÉTHODE SUR LE MÊME SUJET.

Quelque degré que le génie des Hommes ait porté la connoiſſance & l'uſage de l'Harmonie, on n'en a point cependant encore aſſez nettement ni aſſez ſolidement développé les principes & les combinaiſons : cette ſcience a ſes myſtères, comme toutes les autres ; on s'égare aiſément dans ſes routes, & ſi quelques-uns y marchent avec ſuccès, ce n'eſt preſqu'encore qu'en aveugles, ou du moins ſans les connoître ſuffiſamment.

Parmi toutes les recherches & les études que j'ai faites pour parvenir à donner des Regles certaines & invariables dans la Muſique ſpéculative & pratique, je n'ai rien trouvé de plus ſimple, de plus clair, ni de plus ſenſible que ce que nous offre l'arrangement méchanique des doigts dans l'accompagnement du Clavecin ou de l'Orgue. Il eſt ſurprenant que dans un Art auſſi pratiqué que celui-ci, on n'ait pas, d'un côté, déterminément reconnu qu'il renferme tout le fond & tout l'enchaînement de

l'Harmonie la plus exacte & la plus complette; & que, de l'autre, on ait négligé d'en écarter les difficultés.

Il s'agit donc d'examiner d'abord dans cette Dissertation, quelles sont les causes qui, dans l'Accompagnement, retardent l'avancement des Eleves, & embarrassent souvent les Maîtres mêmes, pour proposer ensuite au Public, dans le Plan d'une Méthode nouvelle sur ce sujet, les moyens d'en fixer la théorie & d'en faciliter l'exécution.

Or, je trouve que les inconvéniens qui rendent l'Accompagnement épineux, viennent de deux sources; sçavoir,

1°. La maniere de chiffrer les Basses.

2°. Les Regles & les Méthodes qui nous ont été données jusqu'ici.

Je dis en premier lieu, que les signes dont on se sert pour chiffrer les Basses, sont non-seulement en trop grand nombre, mais qu'ils sont encore pleins de confusion, d'équivoques & de contradictions : il faut le prouver.

Quoiqu'il n'y ait qu'un seul *Accord consonant*, on l'a cependant toujours distingué en trois; sçavoir, en *Accord parfait* ou *naturel*, en *Accord* de *Sixte*, & en *Accord* de *Sixte-Quarte*, sans parler d'un Accord de *Sixte doublée*, que quelques-uns en distinguent encore, quoiqu'il soit toujours le même: & pour indiquer à l'Accompagnateur lequel de ces Accords il doit pratiquer, on s'est toujours servi de cinq signes ou chiffres différens; sçavoir, d'un 8, d'un 5, d'un 3, d'un 6, & d'un $\frac{6}{4}$; outre qu'il est encore décidé que par-tout où il n'y a point de chiffres, l'*Accord parfait* est supposé.

Quoiqu'il n'y ait non plus qu'un seul *Accord dissonant*, on l'a cependant toujours distingué en plusieurs; de sorte qu'à mesure que l'expérience en a fait sentir les différentes combinaisons & les différens rapports relativement à différentes Notes d'une Basse arbitraire, on en a fait autant d'Accords différens; tellement qu'on le distingue aujourd'hui en vingt-deux; & l'on a plus de quarante signes différens pour les indiquer, selon les colonnes relatives ci-jointes.

Sans m'arrêter à critiquer ici la plûpart des dénominations impropres qui sont attribuées mal-à-propos aux différens Accords, & qui effectivement augmentent le nombre auquel l'usage a fixé ces Accords, il suffit de faire remarquer à présent les ambiguités & les autres défauts qui se rencontrent dans les signes qui les indiquent.

COLOMNE DES Accords Dissonans.	COLOMNE DES Signes ou Chiffres
Accords de Septiéme	7.
Accords de Septiéme majeure	✱7, ou 7.
Accords de Septiéme mineure	♭7.
Accords de Septiéme Superfluë	✱7, ou 7, ou 5/4/2.
Accords de Septiéme Superfluë avec la Sixte mineure	✱7/♭6, ou 7/♭6, ou 7/♭6/4/2.
Accords de Septiéme diminuée	♭7, ou 7.
Accords de Sixte majeure avec la Tierce mineure et la Quarte, dite petite Sixte	✱6 ou 6, ou 6/4/3.
Accords de Sixte majeure avec la Tierce majeure et le Triton	✱6, ou 6, ou 6/4/3.
Accords de Sixte mineure avec la Tierce mineure et la Quarte	♭6/3, ou 4, ou 4/3.
Accords de Sixte majeure avec la fausse Quinte	✱6/♭5, ou 6/♮.
Accords de Sixte Superfluë	✱6, ou 6.
Accords de Sixte et Quinte	6/5.
Accords de Quinte Superfluë	✱5, ou ✱5, ou 9/7/✱5.
Accords de Fausse Quinte	♭5, ou ♮, ou 6/♮.
Accords de Triton	✱4, ou 4.
Accords de Triton avec la Tierce mineure	✱4/♭3, ou 4/3, ou ✱4/♭, ou 4/♭.
Accords de Triton avec la Tierce majeure	✱4, ou 4/3.
Accords de Quarte, ou Quarte et Quinte	4, ou 5/4.
Accords de Quarte avec la Neuvieme	9/4, ou 9/7/4.
Accords de Seconde	2.
Accords de Seconde majeure	✱2, ou 2.
Accords de Seconde mineure	♭2.
Accords de Seconde Superfluë	✱2, ou 2.
Accords de Seconde avec la Quinte	5/2, ou 5/4.
Accords de Neuvieme	9, ou 9/2/7, ou 9/5.
Accords de Neuvieme majeure	✱9, ou 9.
Accords de Neuvieme mineure	♭9.
Accords de Septiéme et Sixte	7/6.
Accords de Septiéme et Seconde	7/2, ou 7/4.
Accords de Sixte mineure avec la Tierce majeure	♭6/✱3, ou ♭6/✱.

Si la *Septiéme*, dite *Majeure*, se chiffre d'un 7 dièzé ou barré, la *Superflue* ne se chiffre pas autrement: or, qu'est-ce qui m'avertit dans ce signe que l'une des *Septiémes* doit être accompagnée de la *Tierce* & de la *Quinte*, de même que toute *Septiéme* naturelle dans le *Ton*; & que l'autre doit être accompagnée, au contraire, de la *Seconde*, de la *Quarte* & de la *Quinte?* Je dis *Seconde* & *Quarte*, pour suivre l'usage; car c'est pour-lors *Neuviéme* & *Onziéme*. Il est rare qu'on associe, en ce cas, le 2, le 4 & le 5, au 7, comme on le voit dans la colonne des chiffres: l'équivoque y est donc manifeste.

Par la même raison, si l'on veut changer une *Quinte* naturellement *fausse*, en une *Quinte juste*, celle, par exemple, de *Si* à *Fa* dans le *Ton majeur* d'*Ut*, par quel signe indique-t'on ce changement? N'est-cepas en associant un *Dièze* au 5? Mais comment distinguer pour-lors cette *Quinte juste* de la *Superflue*, qu'on ne chiffre pas autrement? Ainsi de la *Sixte majeure* & de la *Superflue*, de la *Seconde*, dite *majeure*, & de la *Superflue*; ainsi, en un mot, de tout autre intervalle susceptible de la même différence.

A ces équivoques se joignent les contradictions suivantes.

Si l'on barre généralement le 2, le 4 & le 6, pour y tenir lieu du *Dièze*, on barre au contraire le 5, pour y tenir lieu du *Bémol*; & si la plûpart barrent le 7, pour y tenir lieu du *Bémol*, d'autres au contraire le barrent pour y tenir lieu du *Dièze*; tant nos Compositeurs sont peu d'accord sur leur maniere de chiffrer.

Le 6, seul adopté pour indiquer l'*Accord consonant* de *Sixte*; est également employé seul en beaucoup d'endroits pour indiquer & l'*Accord consonant* de *Sixte-Quarte*, & les *Dissonans* de *Sixte-Quinte*, de *petite Sixte*, même quelquefois de *Seconde*; preuve que la science n'est pas toujours d'accord avec l'oreille de ceux qui se conduisent de la sorte.

Si l'on ne parle en aucun endroit des Accords de *Septiéme* & *Sixte*, de *Septiéme* & *Seconde*, non plus que de *Sixte mineure* avec la *Tierce majeure*; plusieurs Compositeurs nous avertissent cependant par leurs chiffres que ces Accords existent; mais sans nous avertir, en même temps, que les deux premiers ne se font que sur des Notes de goût, qui supposent celles qui les précedent ou qui les suivent, & que dans le dernier la *Tierce majeure* suspend sa marche naturelle, souvent même sans nécessité; ils nous laissent

dans l'erreur, & nous obligent par-là de donner la torture à notre esprit, pour trouver des constructions d'Accords dont on n'a jamais oüi parler, & auxquelles ne répond aucune des constructions connues.

Mais passons tous ces défauts, & voyons seulement ce qui résulte du chiffre par lui-même.

Quand vous êtes instruit de tous les Accords que je viens d'exposer, & quand vous sçavez que tel chiffre indique tel Accord, vous devez toujours sous-entendre avec l'intervalle désigné par ce chiffre, deux ou trois autres intervalles qui n'y sont presque jamais exprimés; & autant d'Accords, autant de différens intervalles à y sous-entendre. Ici c'est la *Tierce* & la *Quarte*; là c'est la *Tierce* & la *Quinte*; là c'est la *Seconde*, la *Quarte* & la *Quinte*, ainsi du reste. Ici la *Tierce* doit être *majeure*, là *mineure*; ici la *Seconde* & la *Quarte*, ou bien l'une des deux seulement, doit être *superflue*; là elle ne le doit point être; même accident quelquefois à la *Quinte*, ainsi du reste. Or, concevez, je vous prie, jusqu'où s'étend ce détail. Si, d'un autre côté, tous les intervalles sont désignés par plusieurs chiffres ensemble, on n'en est que plus embarrassé: plus les objets sont multipliés, plus il en coûte pour les rassembler dans son imagination, & plus l'exécution en est par conséquent retardée. Mais ce n'est encore rien; il faut pouvoir pratiquer tous ces Accords dans le même moment qu'on en reçoit l'idée par le chiffre: il y a, pour cela, un ordre à observer dans les doigts, & sur-tout une connoissance bien distincte à avoir du Clavier; il faut y reconnoître tous les intervalles tant *justes*, *majeurs* & *mineurs*, que *superflus* & *diminués*, relativement à chaque touche; & chacune de ces touches doit y être connue sous deux noms différens; *Ut*, par exemple, sous le nom de *Si dièze*; *Mi bémol*, sous le nom de *Ré dièze*, &c. Rassemblez toutes ces opérations dans votre esprit, & tâchez de vous imaginer quand est-ce qu'elles pourront se réunir dans une prompte exécution. Ne croyez pas, au reste, que ce soit là tout; il vous manque encore bien des choses, & bien plus essentielles que celles que vous possédez déja. Toute votre science est encore inutile, si vous ne connoissez le *Ton*, le moment précis où il change, le nombre des *Dièzes* ou des *Bémols* qu'il contient, pour sçavoir les employer à propos dans chaque Accord, & quelle doit être la succession de ces Accords relativement à celui-ci ou à celui-là; bien entendu que tout cela doit encore passer dans les doigts, de

maniere que l'exécution n'en ſoit jamais retardée par la réflexion qu'exigent tant de différentes opérations de l'eſprit.

On ne peut donc diſconvenir que la maniere dont on chiffre aujourd'hui les Baſſes, ne ſoit extrêmement compliquée; ce qui doit faire excuſer ceux qui s'y trompent quelquefois, non-ſeulement lorſqu'ils exécutent l'ouvrage des autres, mais encore lorſqu'ils chiffrent eux-mêmes leurs propres Baſſes. Auſſi les Maîtres, pour guider, s'il étoit poſſible, l'Accompagnateur dans des routes ſi obſcurément & ſi confuſément déſignées, s'efforcent-ils, mais toujours en vain, de ſuppléer au défaut des chiffres par des Régles & des Méthodes d'Accompagnement qui, comme je vais le prouver en ſecond lieu, ſont plus propres à y répandre les ténébres que la lumiere.

Que trouve-t'on, en effet, dans ces Méthodes, ſinon un amas prodigieux & confus de Régles pleines d'exceptions, qui même ne ſçauroient ſuffire, à beaucoup près, à donner une démonſtration ſenſible & complette de la ſucceſſion des Accords, dont ſe forment l'enchaînement & le progrès fondamental de l'Harmonie? outre que ces Régles ne parlent qu'à l'eſprit, & ne ſçauroient guider l'Accompagnateur dans ſes incertitudes, indépendamment du raiſonnement & de l'oreille: avantage que procure parfaitement la nouvelle Méthode que je propoſe à la ſuite de ce ſecond Chef qu'il faut examiner.

Je dis que nous n'avons point encore de Méthodes qui nous éclairent ſuffiſamment ſur la ſucceſſion des Accords, & qui nous mettent en état de l'exécuter promptement; & ſans héſiter, je m'en tiens à la diſcuſſion des Ouvrages que nous avons de M. Delaire ſur ce ſujet, attendu que de tous les Auteurs qui ont entrepris de nous donner des Régles d'Accompagnement, il n'y en a point qui ſemble mériter plus d'égard que celui-ci.

M. Delaire, dans ſon Traité d'Accompagnement, gravé en 1700, détermine la ſucceſſion des Accords ſur celle de la Baſſe: idée très-bien conçue, & à laquelle il ne manque que ce qui auroit pu la rendre digne d'attention.

Cet Auteur, en déterminant ainſi la ſucceſſion des Accords ſur celle de la Baſſe, ne dit point en quel *Ton* eſt cette Baſſe, ni par conſéquent quel rang y occupent les Notes qu'il y donne pour régle: de ſorte que, outre le détail immenſe où il deſcend, outre les exceptions qui y fourmillent, il ne dit rien de poſitif ſur quoi l'on puiſſe tabler; & avec cela il n'y a pas une régle de

ſucceſſion, où il n'oublie une bonne partie de ce qui doit y entrer. Par exemple, *quand la Baſſe monte d'un ſemi-ton*, dit-il page 33, *& que l'on ne fait pas la Sixte ſur la ſeconde Note, on fait la Tierce & la Sixte mineures ſur la premiere Note, & l'on paſſe la fauſſe Quinte ſur la derniere partie de ladite Note; ou l'on fait le tout enſemble, quand la Note qui fait fauſſe Quinte a été ſonnée ſur la précédente, ou ſi le mouvement eſt léger. Lorſqu'on fait la Sixte ſur la ſeconde Note, il faut faire la Sixte majeure ſur la premiere, pourvû que la ſeconde Note ne gagne point une cadence; car pour-lors il faudroit faire la Sixte mineure ſur la premiere. On ne laiſſe pas de faire la Sixte ſur la premiere Note dudit intervalle, quoique la ſeconde Note ne porte pas.* Voyez les autres Articles, vous en trouverez qui ſouffrent encore plus d'exceptions, ſans que pour cela elles y ſoient toutes ſpécifiées.

Examinons d'abord le fruit qu'on peut tirer de cet article, avant que de voir ce qui y manque.

Déja l'Accord de la premiere Note n'eſt déterminé qu'au cas que celui de la deuxiéme ſoit connu : or rien ne le fait connoître dans les Régles données ; & quels détours ne faut-il pas prendre d'ailleurs, pour juger de l'Accord de cette premiere Note? Il faut ſçavoir d'abord ſi la deuxiéme porte la *Sixte*, ou non; mais quel eſt l'autre Accord, au lieu de la *Sixte?* Il faut prévoir ſi la deuxiéme ne gagne point une *cadence*, ou ſi elle porte harmonie; comment cela ſe devine-t'il? Il faut enfin remarquer ſi la Note qui doit faire la *fauſſe Quinte* a ſervi auparavant; il faut avoir égard à la différence des mouvemens; mais ſi je ne connois pas le *Ton* ni le rang qu'y occupent les Notes dans la marche preſcrite, quel fruit tirerai-je de cette Régle?

Dans le *Ton majeur*, par exemple, c'eſt le troiſiéme & le ſeptiéme degrés qui montent d'un *demi-ton* ou *ſemi-ton*; l'un, ſous le nom de *Médiante*, y portant pour-lors la *Sixte mineure*, ſans que la *fauſſe Quinte* puiſſe jamais y être jointe; & l'autre, ſous le nom de *Note ſenſible*, y portant pour-lors la *Sixte mineure* & la *fauſſe Quinte*, ſans être obligé de remarquer ſi celle-ci a ſervi auparavant ou non.

Dans le *Ton mineur*, c'eſt toujours le ſeptiéme degré qui monte d'un *demi-ton*, & qui y porte l'accord qui vient de lui être aſſigné; mais ce n'eſt plus le troiſiéme, c'eſt au contraire le deuxiéme & le cinquiéme qui y montent de même; l'un de ces deux derniers, ſous le nom de *Sufinale* ou *Sutonique*, y portant ou

l'*Accord* de *septiéme*, ou l'*Accord* de *petit Sixte*; & l'autre, sous le nom de *Dominante*, y portant ou l'*Accord* de *septiéme*, ou celui de *Sixte-Quarte*; le tout au gré du Compositeur; sans qu'il soit difficile d'en juger, quand on sçait une fois en quoi consiste la succession de l'Harmonie, & où tend sa fin.

D'un autre côté, si le *Ton* change, le premier, le troisiéme, le quatriéme, le cinquiéme, le sixiéme & le septiéme degrés peuvent monter chacun d'un *demi-ton*, après avoir porté des Accords différens de ceux qui viennent d'être énoncés; le premier, par exemple, sous le nom de *Finale* ou *Tonique*, montera d'un *demi-ton* après avoir porté l'*Accord parfait*; le troisiéme, sous le nom de *Médiante d'un ton mineur*, montera d'un *demi-ton*, après avoir porté la *Sixte majeure*; le quatriéme, sous le nom de *Sous-dominante*, montera d'un *demi-ton*, après avoir porté ou l'Accord de *Sixte-Quinte*, ou celui de *Neuviéme*; le cinquiéme, sous le nom de *Dominante*, montera d'un *demi-ton*, après avoir porté ou l'*Accord* de *Septiéme*, ou celui de *Quarte*; le sixiéme, sous le nom de *Sudominante* d'un *Ton mineur*, montera d'un *demi-ton*, après avoir porté l'*Accord* de *Septiéme*; & le septiéme enfin, sous le nom de *Sous-Tonique* d'un *Ton mineur*, montera d'un *demi-ton*, après avoir porté l'*Accord parfait*; étant à remarquer cependant que pour-lors ce septiéme degré n'est plus tel, & qu'il devient *Tonique* par l'accident du *Chromatique*; accident qui peut même fournir d'autres Accords que ceux que je viens d'appliquer à tous les degrés précédens dans le cas présent.

Que d'exceptions à ce seul article de M. Delaire! Mais ne croyons pas que quand le tout y seroit aussi-bien spécifié qu'il le pourroit être, il en résultât des instructions suffisantes pour bien accompagner: penser au *Ton*, au rang qu'y occupent les Notes de la Basse, & à leurs Accords arbitraires, fondés sur ceux qui viennent à leur suite, & que souvent on ne connoît pas, voilà trop d'opérations à la fois: que font les doigts pendant ce temps-là?

Nous avons cependant obligation à cet Auteur de ses recherches; on n'avoit pas encore été si avant jusqu'à lui, & l'on n'a pu qu'en profiter: aussi la *Régle de l'Octave*, Régle presque généralement reçue, Régle qu'il a enfin adoptée, en l'insérant dans son Traité il y a sept ou huit ans, n'a-t'elle pris racine en France qu'après l'Edition de ce Traité. M. Campion est le premier qui en ait favorisé le Public; d'autres ont ensuite enchéri sur lui, & cela jusqu'à mon Traité de l'Harmonie, où j'ai tâché de préparer les

Curieux ſur mes nouvelles idées, que je n'oſai pour-lors développer entierement, à cauſe de la néceſſité où je me voyois réduit d'abolir les ſignes en uſage, pour leur en ſubſtituer de plus lumineux. Aſſuré que l'expérience faiſoit plus d'impreſſion ſur les eſprits en général, que tous les principes les mieux fondés, j'ai cru devoir commencer par-là. Pluſieurs peuvent rendre compte aujourd'hui, & par leur raiſonnement, & par leur pratique, du fruit qu'on doit attendre de ma nouvelle Méthode dans l'Accompagnement, dans la Compoſition & dans le Prélude; ce qui ne peut qu'ajouter beaucoup aux vérités qu'on y découvrira.

Quoique M. Delaire ne ſoit point Auteur de la *Régle de l'Octave*, il ſuffit qu'elle ſe trouve dans ſes Ouvrages pour qu'on s'apperçoive que j'ai eu deſſein de l'embraſſer dans la diſcuſſion à laquelle je m'en ſuis tenu: ainſi paſſons à l'examen de cette derniere Régle.

C'eſt effectivement dans cette *Régle de l'Octave* que les Accords ſont déterminés relativement au rang qu'occupent les Notes de la Baſſe dans un *Ton* donné: mais outre que ces Accords n'y ſont généralement déterminés que dans un ordre *diatonique*, attendu qu'il y a d'autres ordres ſur leſquels cette Régle garde preſque par-tout le ſilence, ſçavoir, le *Conſonant*, le *Chromatique* & l'*Enharmonique*; c'eſt que tous les Accords poſſibles dans cet ordre *diatonique* n'y ſont pas ſpécifiés; c'eſt, en un mot, que quand rien n'y manqueroit de ce côté-là, le principal y manque; ſçavoir, le moyen de reconnoître le *Ton*, ſur-tout le moment précis où il change, & cela dans une promptitude proportionnée à celle qu'exige l'exécution: car que ſert de ſçavoir qu'il faut faire tel Accord ſur tel degré du *Ton*, ſi ce *Ton* peut n'être pas toujours connu? D'ailleurs que d'opérations cette Régle n'éxige-t'elle pas, & comment peut-on y ſuffire? Quoi! à chaque Note, à chaque Accord, il faudra s'aſſurer du *Ton*, du rang qu'y occupe cette Note, & de l'Accord qu'elle doit porter? Que feront les doigts pendant ce temps-là, je le répete encore? N'ont-ils pas, de leur côté, leurs opérations à faire? A peine eſt-on arrivé à un Accord qu'un autre ſe préſente; le moment où l'on y voudroit penſer, eſt juſtement celui où il faut l'exécuter. Ne croyez pas que ſi l'on y rencontre juſte quelquefois, ou par le ſecours de l'oreille, ou par celui de la partition, ou par la facilité qu'on a de lire dans un inſtant une ligne de Muſique, ou par certaines Régles le plus ſouvent équivoques, cela ſoit un moyen infaillible de ne s'y tromper jamais: j'en prends à témoins

moins les plus habiles : ſçavoir ce qu'il faut faire, & l'éxécuter dans un certain moment donné où l'on n'a pas le temps d'y réfléchir, ce ſont deux choſes bien différentes.

Si vous attendez, pour bien accompagner, que votre oreille ſoit abſolument formée, que vous ſçachiez lire la Muſique très-rapidement, que vous puiſſiez jetter les yeux ſur pluſieurs parties à la fois, pour juger, par la partition, de l'Accord que vous avez à pratiquer, ſans que cela donne la moindre atteinte à la promptitude néceſſaire de l'éxécution, & que vous ſoyez en état de ne point confondre les différentes Régles applicables à tous les différens cas qui ſe préſentent d'un moment à l'autre ; j'admire votre patience. Le temps & l'application peuvent beaucoup, à la vérité : mais êtes-vous bien réſigné à travailler aſſiduement pendant dix ou douze années, comme ont été obligés de le faire juſqu'ici tous ceux qui réuſſiſſent un peu dans l'Art dont il s'agit ?

Tous ces moyens que je viens d'alléguer ne ſont pas d'ailleurs ſuffiſans pour bien accompagner : ſans une habitude contractée par les doigts, habitude néceſſairement fondée ſur la conſtruction & ſur la ſucceſſion obligée de la plus parfaite Harmonie, toute votre ſcience, tous vos talens ſont ſuperflus. A quoi ſervent donc des Régles qui, loin de procurer ces habitudes, en arrêtent à tout moment le cours ? C'eſt aux doigts & à l'oreille qu'il faut parler ici ; & ce dont on y occupe l'eſprit, doit être de telle trempe, qu'il puiſſe inſenſiblement ſe communiquer à ces principaux agens ; de maniere que la conception, le jugement, le ſentiment & l'éxécution ne faſſent plus qu'un tout indépendant, en apparence, l'un de l'autre.

Les Maîtres les plus zélés à bien remplir leur devoir, ſentant mieux que qui que ce ſoit le défaut de leurs Régles, enſeignent ordinairement de quelles conſonances ſe *préparent* & ſe *ſauvent*, c'eſt-à-dire, ſont précédées & ſuivies toutes les Diſſonances : prodigieux détail, dont celui de ces Diſſonances fait aſſez appercevoir. D'autres enſeignent totalement la Compoſition, ou conſeillent de l'apprendre avant l'Accompagnement ; comme ſi cet Accompagnement n'étoit pas la Compoſition même, aux talens près, qu'il faut joindre à l'un pour faire uſage de l'autre ; encore n'acquiert-on promptement la ſenſibilité de l'oreille à l'Harmonie, principal de tous les talens pour la Compoſition, que par le ſecours de l'Accompagnement ; preuve que cet Art

doit être le premier en date pour qui veut devenir Muſicien. Souvent celui qui croit voir le mieux, eſt le plus aveugle, dès qu'il s'en tient à l'uſage, ſans examiner s'il eſt bien ou mal fondé.

Remarquons bien, au reſte, que toutes ces Régles qu'on enſeigne, ſoit ſur la marche de la Baſſe, ſoit ſur celle de l'*Octave* d'un *Ton* donné, ſoit ſur la maniere de *préparer* & de *ſauver* les Diſſonances, ſoit ſur la Compoſition en général, ne concourent qu'à faire connoître la ſucceſſion d'un ſeul Accord à un autre: de ſorte qu'à chaque Accord toujours nouvel objet, toujours nouveau ſujet de réflexion; car même détail de tous côtés: or quelle confuſion pour l'eſprit! Quand eſt-ce qu'on peut s'aſſurer d'y voir regner l'ordre? Quand eſt-ce que cet ordre paſſera dans les doigts?

Lorſque l'oreille attend tout de l'éxécution pour ſe former à l'Harmonie, on tient cette éxécution en arrêt, les doigts n'y marchent pendant long-temps qu'à tâtons, & n'y font pas un pas ſans l'ordre du jugement: cependant toutes les fonctions de l'eſprit ſont autant d'obſtacles à celles de nos ſens: fixez les yeux ſur un objet, & penſez à un autre, vous ne pouvez pour-lors vous rendre compte de ce qu'ils apperçoivent. Rêvez pendant qu'on vous parle, vous entendez les mots, ſans en diſtinguer le ſens: par la même raiſon, penſez au *Ton*, au rang qu'y occupe une Note de la Baſſe, à l'Accord que cette Note doit porter, à la conſtruction de cet Accord, à ce qui doit le précéder & le ſuivre, & à la maniere de l'éxécuter, ne penſez même qu'à l'une de ces choſes, vos doigts ſont retenus, & votre oreille n'en ſent plus l'effet de maniere à pouvoir vous en rendre compte: cela ne ſouffre aucune difficulté; & ce n'eſt que lorſque la machine marche comme d'elle-même, lorſque nos ſens ne ſont diſtraits par aucune opération de l'eſprit, que nous ſommes en état de nous rendre compte des impreſſions qu'ils reçoivent; vérité qui ſe reconnoît principalement lorſqu'il s'agit de joindre la meſure à un air. Cette meſure vous eſt naturelle, vous pouvez l'éprouver indépendamment de l'air; mais l'attention que vous êtes obligé de donner à la Muſique vous en diſtrait: ſur quoi vous attribuez ſouvent à votre oreille un défaut qui ne vient que de ce qui vous diſtrait de ſes fonctions naturelles.

Nous faiſons pratiquer, direz-vous, tout ce que nous enſeignons, juſqu'à ce que les doigts en ſoient, pour ainſi dire, les

maîtres : mais remarquez-vous bien que ſi, de tout ce que vous faites pratiquer, la *Régle de l'Octave* eſt celle où il y a le plus d'ordre, & où l'oreille puiſſe mieux trouver ſon compte, cette Régle eſt cependant trompeuſe ; qu'elle accoutume l'oreille à des routes qui ne ſont point générales, & qu'elle accoutume même les doigts à n'en pouvoir ſuivre d'autres, ſans le ſecours de la réflexion ? Tous ceux qui ſortent de vos mains me ſeront témoins qu'ils ſont plus en habitude de faire la *petite Sixte* ſur le deuxième degré du *Ton*, que pas un autre Accord ; cependant on y peut faire auſſi l'Accord de *Septième*, ou celui de *Neuvième* & *Quarte ;* chacun de ces Accords ayant ſa ſucceſſion particuliere, & le tout devant être également familier aux doigts & à l'oreille ; ainſi des autres degrés du *Ton*, à chacun deſquels vous n'appliquez qu'un Accord par prédilection, lorſqu'il peut s'y en trouver un ou deux autres, qui doivent être également familiers. Il n'y a point ici d'excuſe recevable, parce que tout ce qui doit être également familier, doit être préſenté dans le même tems, & avec la même ſimplicité, dès que cela ſe peut, ſans y mettre de la différence, qui entraîne avec elle la réflexion, & qui par conſéquent eſt capable de faire manquer le moment précis de l'éxécution.

Quand même votre but ſeroit de rendre le tout également familier aux doigts & à l'oreille, vous tombez dans un nouvel inconvénient, qui doit néceſſairement en retarder l'effet. Vous retranchez de preſque tous les Accords diſſonans un ſon, une Note, qui les différencie, & pour l'eſprit, & pour les doigts, & pour l'oreille, lorſqu'avec cette Note ce n'eſt plus qu'un même Accord : enfin d'un ſeul Accord vous en faites juſqu'à ſept ; les voici repréſentés ci-après.

ACCORDS.

	De Septième.	De Fausse-Quinte.	De Petite-Sixte.	De Triton.
	Fa.	Fa.	Fa.	Ré.
Accords.	Ré.	Ré.	Si.	Si.
	Si.	Sol.	Sol.	Sol.
	. .	. .	. .	. .
	. .	. .	. .	. .
Basses.	Sol.	Si.	Ré.	Fa.

	De Septième superflue.	De Neuvième.	De Quinte superflue.
	Fa.	Fa.	Fa.
Accords.	Ré.	Ré.	Ré.
	Si.	Si.	Si.
	Sol.	Sol.	Sol.
	. .	. .	. .
	. .	. .	. .
Basses.	Ut.	Mi.	Mi *Bémol.*

Retranchez la Basse des trois derniers Accords, vous trouverez par-tout *Sol Si Ré Fa*; car il ne tient qu'à vous d'employer ces quatre mêmes Notes dans chacun des quatre premiers Accords : ce n'est donc par-tout qu'un même Accord, où la Basse peut toujours être regardée comme un hors-d'œuvre, attendu les suppositions qu'elle y peut souffrir, comme dans les trois derniers; suppositions qui ne changent rien dans la construction de l'Accord pour la main qui l'éxécute, ni dans sa succession, tant pour ce qui le précéde, que pour ce qui le suit.

Quoique les trois derniers Accords soient en même construction, vous les différenciez cependant par les différens noms que vous leur donnez, relativement aux différentes Notes de la Basse auxquelles ils peuvent être appliqués : l'Accord de la *Septième superflue* paroît tout différent de celui de la *Neuvième* à quiconque se guide par vos régles; il cherche, d'un côté, la *Septième* & son accompagnement; de l'autre, il cherche la *Neuvième* & son accompagnement; enfin ces sept Accords, qui ne sont qu'un même Accord, sont cependant tous différens pour lui. D'ailleurs vous y mettez encore des exceptions; tantôt vous donnez les quatre Notes à quelques-uns des quatre premiers Accords, tantôt vous en retranchez dans les trois derniers.

Qui plus est, de chacun de ces sept Accords, vous en faites

du moins trois pour les doigts; tantôt ils s'y arrangent de cette sorte, *Fa* *Ré* *Si* / *Ré* *Si* *Fa*; tantôt de cette sorte, *Ré* *Si* *Fa* / *Si* *Fa* *Ré*; & tantôt de celle-ci, *Si* *Fa* *Ré* / *Fa* *Ré* *Si*; car si nous prenions l'Accord complet *Sol Si Ré Fa*, nous y trouverions quatre ordres différens, ce que les Organistes appellent *Faces*.

Vous me reprocherez, sans doute, que je suis dans le même cas: mais quand vous verrez les moyens dont je me sers pour rendre toutes les faces également familieres, moyens qui ne peuvent influer sur un Accord dont on retranche quelques Notes, vous sentirez que ce reproche ne peut tomber sur ma Méthode.

Une preuve que ces différentes faces d'un même Accord, occupent presqu'autant que si c'étoient des Accords différens, c'est qu'il n'y a presque point d'Accompagnateur, quelque routiné qu'il soit, qui n'ait une de ces faces plus familiere que les autres, sous les doigts: d'où l'on en voit qui dérangent à tout moment leurs mains, & qui, par conséquent, n'observent pour-lors aucune succession légitime entre les Consonances & les Dissonances; d'autres sont obligés de faire la Pagode, en quittant la vue de dessus le Livre, pour chercher sur le Clavier la face qui leur y est la plus familiere; d'autres manquent absolument l'Accord; d'autres enfin, plus routinés, y suppléent par quelques fredons, par un Chant hors d'œuvre, par une roulade, ou par quelque chose de semblable; sur quoi on les admire le plus souvent, lorsqu'ils sont le plus à condamner.

Ce n'est pas le tout; à chaque face d'un même Accord, la marche des doigts est différente, soit pour y arriver, soit pour passer à un nouvel Accord; de sorte que, supposé qu'un même Accord puisse être suivi de cinq Accords différens, comme je l'exposerai dans le Plan de ma Méthode, ces cinq successions possibles se multiplient pour-lors jusqu'à soixante & quinze, & par la distinction d'un Accord en cinq seulement, & par les trois faces dont chacun de ces cinq Accords est susceptible; car cinq fois 5 font 25, & trois fois 25 font 75.

Comment voulez-vous, pour-lors, que l'oreille s'accoutume promptement aux différentes succéssions de l'Harmonie, lorsqu'au lieu de cinq, vous lui en presentez 75? Si elle peut en démêler à la fin le cahos, ce ne sera toujours que par un sentiment occulte, qui ne se communiquera point à l'esprit; de sorte que

vous y ferez toujours embarrassé dans l'éxécution, du moins quelquefois : car l'oreille seule ne suffit pas pour faire marcher les doigts aussi promptement que l'éxécution de l'Accompagnement le demande.

Ce que j'avance à l'égard du sentiment occulte de l'oreille n'est pas sans preuve : car d'où vient que jusqu'au Traité de l'Harmonie * on ne sçavoit pas qu'un certain nombre d'Accords pouvoit se réunir en un seul, ni qu'un certain nombre de successions pouvoit se réunir en une seule? Comment est-ce que l'oreille a pu si long-tems nous laisser dans l'erreur? Sans doute que nous y avons toujours pris les choses pour ce qu'on les lui a présentées?

* *Voyez* sur ce sujet tous les Traités de Musique. *Voyez* les Basses chiffrées.

Quel est votre but, quand vous retranchez ainsi une Note des Accords? Quoi! le goût, la crainte de faire deux *Octaves* de suite? Vous préférez donc la fleur au fruit? Ne vous abusez pas, cette fleur est passagere, le vent l'emporte, & le fruit avec elle; au lieu que sa semence est encore dans ce fruit. Je m'étendrai davantage sur ce sujet à la fin de la Dissertation.

Si plusieurs se sont rebutés de l'Accompagnement sur les premieres difficultés qui s'y présentent, combien d'autres, parmi ceux qui accompagnent aujourd'hui, n'en auroient pas fait autant, si on leur eût laissé entrevoir ce labyrinthe impraticable, dont je ne viens de donner encore qu'une foible teinture? car je n'ai pas tout dit, comme la suite le confirmera; & j'y ai même supposé dans la bouche des Maîtres bien des principes essentiels, qui ne sont point dans leurs Ecrits.

Qui pourra désormais s'assurer de surmonter toutes ces difficultés, à présent qu'on les touche au doigt & à l'œil? Ne croyons pas aussi que nos plus fameux Accompagnateurs tiennent grand compte de leurs Régles dans l'éxécution. Je veux bien qu'ils puissent se les rappeller à tête reposée; mais dans la rapidité de cette éxécution, comment voulez-vous que leur esprit puisse s'occuper en même tems & du *Ton*, & du nombre des *Dièzes* ou *Bémols* qu'il exige, & du moment précis où il change, & du rang qu'y tient une Note de la Basse, & de l'accord de cette Note, accord souvent arbitraire, & de ce qui compose cet accord, dont l'idée ne vient d'abord que sous sa dénomination particuliere, & de sa succession, & de la maniere de l'éxécuter avec la Basse, & de la lecture de la Musique, & de la précision de la mesure, & de l'intelligence qu'il faut avoir pour s'unir avec les Concertans? Examinons-nous bien avant que de décider, & nous verrons

qu'une oreille consommée & secondée d'une routine enracinée dans les doigts, aussi-bien que de quelques signes qui nous rappellent ce qui pourroit nous échapper d'ailleurs, est tout le mobile de notre éxécution.

Oui, l'oreille & les doigts sont presque tout dans l'Accompagnement, aussi-bien que dans nos fantaisies sur l'Orgue ou sur le Clavecin. Il est vrai que pour former cette oreille, il faut lui présenter pendant quelque tems les routes par lesquelles elle doit ensuite nous conduire; que pour les lui présenter, il faut y accoûtumer les doigts; que c'est par le jugement que ces routes doivent se communiquer aux doigts; & que par conséquent il faut d'abord orner l'esprit des régles nécessaires en ce cas: mais aussi, plus ces régles seront compliquées, plus vous mettrez de tems à acquérir & l'habitude & la sensibilité; peut-être même n'acquerrez-vous jamais l'un & l'autre que très-foiblement avec des régles trop compliquées; puisque de tous ceux qui apprennent l'Accompagnement, à peine en voit-on la vingtième partie paroître sur la scène, & à peine la vingtiéme partie de celle-ci accompagne-t-elle un peu passablement, à la facilité près d'éxécuter la Basse avec précision.

On ne s'informe pas du tems qu'il en a couté à ceux qui passent pour bien accompagner, lorsque cependant, il leur en a couté, du moins, dix ou douze années d'exercice: on n'éxamine guères, non plus, s'ils pratiquent généralement bien tous les Accords dans une succession légitime: cela passe la portée du plus grand nombre des Auditeurs.

De la précision dans la mesure, un peu de hardiesse, en voilà plus qu'il n'en faut pour mériter les suffrages.

Ce n'est pas d'un pareil Accompagnement, dont je prétends vous faire part: il y entre de la routine, il est vrai, & beaucoup même, parce qu'elle y est nécessaire; mais aussi, de quel secours n'y est-elle pas, & pour l'esprit, & pour l'oreille, & pour les doigts? Outre que mon but n'est pas de vous y procurer simplement la facilité d'accompagner réguliérement; je compte que vous en tirerez, de plus, & la connoissance de l'Harmonie, & les moyens de préluder, de toucher des Fantaisies sur l'Orgue, & sur le Clavecin, comme l'ont déja éprouvé quelques Particuliers qui ne s'en cachent point.

Il seroit à souhaiter qu'en conséquence des régles en usage, il fût possible d'accompagner sans chiffres, c'est-à-dire, que l'on

eût un moyen sûr de connoître promptement le *Ton* & ses accessoires, sur-tout dans le moment précis où il change, aussi-bien que les Accords arbitraires, dont ses différens degrés sont susceptibles : mais il faut trop d'opérations pour cela.

Si un nouveau *Dièze*, *Bémol*, ou *Béquare* est la marque certaine d'un changement de *Ton*, il n'arrive pas toujours à point nommé ; souvent il n'est-là que pour le goût du Chant, & son accident n'y change rien ; souvent il n'y est point du tout, quoique le *Ton* change, & c'est pour-lors à la marche de la Basse qu'il faut avoir recours : on cherche une *Cadence finale*, elle se trouve *rompue* ou *interrompue* avant qu'elle arrive effectivement, ou bien encore elle n'arrive point, lorsque cependant le *Ton* change ; il faut parcourir une ligne de Musique pour cela, & quelquefois en vain, pendant qu'il s'y agit du passage d'une Note à une autre, dont la durée n'équivaut quelquefois que le tems qu'on met à prononcer deux syllabes de suite : enfin il est rare qu'on n'y manque pas l'Accord dans le moment le plus précieux ; moment où le *Ton* change, moment où l'Auditeur doit être affecté de ce changement, parce que c'est-là justement où l'expression reçoit le plus de force ; moment enfin où il est de toute nécessité de prévenir le Chanteur sur le nouveau *Ton* qu'il va parcourir, pour que, moins occupé de ce côté-là, il puisse se livrer tout entier au goût du Chant, à l'expression.

Je sçais qu'une grande habitude acquise dans les doigts, & soutenue d'une oreille consommée, peut beaucoup en pareil cas, surtout quand on y est encore secondé de toutes les connoissances nécessaires : mais une seule chose doit toujours nous y arrêter ; sçavoir, que dès qu'il plaît au Compositeur de s'écarter des routes ordinaires, il ne nous est pas possible de le deviner toujours à point nommé. D'ailleurs comme l'harmonie est souvent arbitraire dans beaucoup de marches pareilles de la Basse, il faut non-seulement être au fait de cet arbitraire, mais on est forcé, de plus, d'écouter le tour d'harmonie que le Compositeur y aura employé, pour pouvoir s'y conformer ensuite ; & lorsque cette harmonie auroit dû être donnée dans un certain moment précis, on ne peut cependant la donner pour-lors qu'après coup.

Il est vrai qu'on ne s'expose guères à accompagner sans chiffres, sans avoir la partition devant les yeux : mais pour-lors la partition ou le chiffre, c'est la même chose. Voir, d'un côté, une Note qui fait la *Tierce* de la Basse, par exemple, & voir, de l'autre, un chiffre qui la marque, quelle différence y a-t'il ? Il est

eſt vrai que le *Ton* ſe reconnoît mieux dans la partition que dans le chiffre, ſuppoſé qu'on ſoit inſtruit des Régles qui doivent procurer cette connoiſſance, & qu'on ſoit capable d'une grande attention : mais ne pourroit-on pas trouver un moyen d'épargner les ſoins que cela demande ? Faut-il attendre, pour cela, qu'on ſoit en état de lire pluſieurs parties à la fois, & d'y parcourir dans le moment pluſieurs meſures ? On peut fort bien accompagner ſans tous ces ſoins ; & pourquoi les exiger, dès qu'ils ne ſont pas abſolument néceſſaires ?

Tous ceux qui veulent ſçavoir l'Accompagnement s'y livrent-ils comme à une étude pénible, ou comme à un amuſement ? Ne ſont-ce pas la plûpart de jeunes enfans diſſipés & diſtraits, ennemis de la réflexion ? Ne fera-t'on rien en leur faveur ? Hé ! pourquoi ſemer des épines, quand on peut y ſubſtituer des fleurs ?

Si donc les ſignes qu'on employe à chiffrer les Baſſes y cauſent le plus ſouvent de l'embarras, ſi l'on ne peut cependant s'en paſſer ſans tomber dans d'autres embarras encore plus grands, & ſi les Méthodes & les Régles d'Accompagnement qu'on a données juſqu'ici ne peuvent ni clairement ni ſolidement nous guider ; voyons ſi la nouvelle Méthode dont je vais expoſer le Plan, ne contiendra pas des Principes qui rendent cet Accompagnement plus ſimple, plus régulier & plus facile.

PLAN DE LA NOUVELLE METHODE.

Pour arriver au Plan dont il s'agit, je commencerai par expoſer en quoi conſiſtent l'Accompagnement du Clavecin & les Principes ſur leſquels il doit être fondé.

L'Accompagnement du Clavecin conſiſte à exécuter ſur cet inſtrument une harmonie complette & réguliere.

On y a pour guide une des parties de la Muſique, qui eſt ordinairement la plus baſſe, d'où on l'appelle *Baſſe*.

On touche cette Baſſe de la main gauche, & l'Harmonie qu'on y joint s'éxécute de la droite.

La Baſſe, ou une autre partie de la Muſique, ou même des ſignes indépendans, en apparence, de cette Muſique, peuvent également ſervir ici de guide : d'où l'on peut y regarder cette Baſſe comme un hors-d'œuvre.

N'a-t'on que le Clavecin pour éxécuter la Baſſe, y domine-t'elle aſſez conſidérablement, & ne la fait-on pas doubler, autant

qu'on le peut, par d'autres inſtrumens, dont le ſon étouffe même celui du Clavecin ?

S'il ne s'agit que de l'Harmonie dans l'Accompagnement, & ſi je fournis un moyen de la rendre toûjours complette & réguliere, ſans le ſecours de la Baſſe ; donc cette Baſſe n'y ſera plus qu'un hors-d'œuvre : qu'elle ſoit pour-lors éxécutée par le Clavecin, ou par un autre inſtrument, ce ſera la même choſe ; & excepté le cas où l'on n'a point d'autres inſtrumens, je ne vois pas qu'il ne ſoit fort libre de ſe paſſer de la Baſſe dans l'Accompagnement du Clavecin.

Tel ſe contentera de vouloir prendre connoiſſance de l'harmonie dans l'Accompagnement du Clavecin, & pourra ſe paſſer de la Baſſe en ce cas ; tel autre ſeroit bien-aiſe d'être promptement en état d'accompagner dans un Concert où il ſe trouve ordinairement aſſez d'autres inſtrumens que le Clavecin, pour exécuter la Baſſe ; & ſi l'on n'avoit qu'une main, faudroit-il pour cela ſe priver de la ſatisfaction d'accompagner, dès qu'on le peut faire d'une ſeule main ? Enfin c'eſt toujours un ſoin que j'épargne dans le beſoin : je fais gagner par ce moyen plus des trois quarts du temps ; car ſuppoſé qu'on n'eût jamais mis la main ſur le Clavier, & qu'on ne connût pas une Note de Muſique, on pourroit cependant ſe trouver en état d'accompagner en moins de ſix mois, à la ſeule vue de mes ſignes : cela ne laiſſe pas que d'avoir ſon mérite ; & certainement je n'en impoſe point ; l'épreuve en a déja été faite ; je ne doute pas même qu'on ne s'apperçoive de la poſſibilité de la choſe, ſi l'on veut bien me ſuivre avec un peu d'attention.

La Baſſe, je veux dire, celle que dicte le goût du chant, enfin celle qu'on nous préſente toujours pour accompagner, eſt tellement un hors-d'œuvre dans l'Harmonie, qu'il y a pluſieurs cas où elle ne peut s'unir dans ſon groupe, & où par conſéquent elle n'eſt admiſe que par goût, & non par néceſſité : voyez en effet, ſi vous pourrez jamais mêler la Note de la Baſſe dans les Accords nommés *Neuviéme*, *Neuviéme* & *Quarte*, *Septiéme ſuperflue* & *Quinte ſuperflue* : voyez en même tems ſi l'Harmonie n'a pas un cours égal ſans cette Baſſe, comme avec cette Baſſe : donc les Notes de Baſſe, qui portent l'un de ces quatre Accords, ne ſont que des Notes de goût, des Notes par *ſuppoſition*, des Notes ſurnuméraires, comme je l'ai dit dans le Traité de l'Harmonie ; enfin des Notes hors d'œuvre, ſans leſquelles l'Harmonie ſuit également ſon cours naturel.

Cette Basse est tellement un hors-d'œuvre dans l'Harmonie, je le répéte encore, que vous voyez par-tout l'Harmonie suivre toûjours une même route, pendant que cette Basse varie à chaque instant les siennes. D'où vient, par exemple, qu'un seul Accord en fait sept, selon ce qui paroît à la page 12 ? c'est que vous y variez la Basse. D'où vient que la même succession d'harmonie a été multipliée jusqu'ici en plusieurs ? c'est parce qu'on y varie la succession de la Basse : or cette varieté de la Basse n'est de nulle conséquence dans le fond de l'Harmonie, puisque ce fond n'y change jamais. Faites donc là-dessus ce que vous jugerez à propos. Joignez la Basse aux Accords, rien n'est mieux ; ne l'y joignez pas, quand vous aurez d'autres instrumens pour l'éxécuter, vous le pouvez toûjours : suivez en cela votre goût pour le travail ; mais je vous conseille toûjours de tout entreprendre, dès que vous en aurez le tems & le pouvoir.

On n'a pû jusqu'ici se passer de la Basse dans l'Accompagnement du Clavecin, parce qu'on y a toûjours dénué l'harmonie de quelques-unes de ses parties : mais il n'en est pas de même dans la Méthode que je propose : voyons les principes sur lesquels elle doit être fondée.

Principes essentiels de l'Accompagnement.

L'Harmonie se distingue, principalement dans l'Accompagnement, sous le nom d'*Accord*.

S'il n'y a que des consonances & des dissonances dans l'Harmonie, il ne peut donc y avoir que des Accords consonans & dissonans ; mais ne nous imaginons pas qu'il y en ait plus d'un de l'une & l'autre espéce. Le premier contient toutes les consonances, & le dernier toutes les dissonances de plus.

Comme il y a des sons différens du grave à l'aigu dans la Musique, chacun de ces sons peut porter le même Accord, consonant ou dissonant ; & c'est sous cette idée qu'on peut dire qu'il y a plusieurs Accords consonans & dissonans.

Chacun de ces deux Accords est fondamentalement divisé par *Tierces* ; le consonant se compose de trois Notes, comme *Ut*, *Mi*, *Sol* ; & le dissonant d'une de plus, comme *Ut*, *Mi*, *Sol*, *Si*.

On peut changer le genre des *Tierces* qui composent chacun de ces deux Accords ; mais ce ne seront pas moins des *Tierces majeures* ou *mineures* ; le tout sera également renfermé dans les bornes prescrites. Ainsi je n'avance rien que de vrai. A l'égard des accidens qui arrivent par ce changement, je puis me dispenser d'en faire mention à présent.

Quelque diſtinction que l'on faſſe de l'Accord conſonant, on y trouvera toûjours trois Notes qui ſeront entr'elles comme, *Ut*, *Mi*, *Sol*; & quelque diſtinction que l'on faſſe de l'Accord diſſonant, on y trouvera toûjours quatre Notes qui ſeront entr'elles comme *Ut*, *Mi*, *Sol*, *Si*; à la *ſuppoſition* près, dont j'ai déja déclaré que tout l'artifice étoit dans la Baſſe; & à la *ſuſpenſion* près, dont j'éclaircirai le myſtère dans la ſuite.

La premiere & la plus baſſe Note de chacun de ces deux Accords pris dans l'ordre où je les expoſe actuellement, en eſt toûjours la Baſſe fondamentale, comme je l'ai déja prouvé ailleurs.

Comme il s'agit ici d'éxécuter l'ouvrage des autres, il faut ſe mettre en état d'y reconnoître les routes qu'ils y ont tenues : ce qui dépend de deux principes : ſçavoir, de la connoiſſance du *Ton*, & de la maniere de ſe conduire dans ce *Ton*.

La Muſique, comme le Diſcours, a ſes phraſes, & chaque phraſe y a ſa texture particuliére.

Ce qu'on appelle *Ton*, eſt, pour ainſi dire, le moule du Diſcours Harmonique en général, auſſi-bien que de chaque phraſe en particulier.

Quand on dit, par exemple, qu'une Piéce de Muſique eſt en tel *Ton*, cela ſignifie que cette Piéce commence & finit par ce même *Ton*; mais cela ne veut jamais dire que tout le courant de la Piéce ſoit dans ce même *Ton* : on a la liberté d'y changer de *Ton*; & ce changement fait pour lors ſur nous la même impreſſion que celui des phraſes dans le diſcours : d'où il ſuit que les différens rapports de *Ton* qu'on y peut employer, ſément encore dans cette impreſſion une différence pareille à celle des différens rapports de ſentimens exprimés dans les phraſes ſucceſſives.

Le *Ton* eſt une Note donnée relativement, à laquelle tous les degrés contenus dans l'étendue de ſon *Octave* doivent avoir une certaine proportion; telle eſt la proportion obſervée entre les Notes de la Gamme *Ut*, *Re*, *Mi*, *Fa*, *Sol*, *La*, *Si*, *Ut*, relativement à *Ut*, qui y eſt la Note donnée, que j'appelle pour cette raiſon, *Tonique*.

Tant que dans les Accords ſucceſſifs, on n'altére d'aucun *Dièze* ni *Bémol*, les Notes contenues dans l'étendue de l'*Octave* de la Note donnée pour *Tonique*, le même *Ton* ſubſiſte : donc c'eſt par un nouveau *Dièze* ou *Bémol*, que le changement de *Ton* s'apperçoit.

Outre ces ſignes capables de faire diſcerner que le *Ton* change,

les Accords affectés à certains degrés de ce *Ton*, peuvent contribuer encore à la même chose ; par exemple, l'Accord consonant, connu sous le nom de *Parfait*, convient à la seule *Tonique :* ce qui me suffit pour ma Méthode ; & ce qui, par conséquent, me dispense d'en dire davantage sur ce sujet.

Connoître le *Ton*, c'est sçavoir où l'on est, d'où l'on vient, & où l'on va. Or, comment accompagner sans ce secours? Cependant c'est ce qu'il y a de plus difficile pour l'Accompagnateur ; presque tous y échouent : c'est pourquoi j'ai jugé à propos de déclarer ce *Ton* par un signe qui épargne le soin de s'occuper à le chercher ; recherche d'autant plus nuisible dans l'éxécution, que pour-lors les fonctions des doigts & des talens sont entierement suspendues.

A l'égard de la maniere dont on doit se conduire dans le *Ton*, cela regarde la succession des Accords.

S'il n'y a que des Accords Consonans & Dissonans, dans le sens où j'ai expliqué qu'on pouvoit imaginer qu'il y en a plusieurs de l'une & l'autre espece ; toute la succession des Accords ne consiste donc que dans celle des Consonans entr'eux, des Dissonans entr'eux, & de leur entrelacement : rien n'est plus clair, rien n'est plus positif, cela se démontre de soi-même.

Si nous ne connoissons plus d'autres Accords Consonans que le *Parfait*, & si cet Accord ne convient qu'à la seule *Tonique*, donc la succession des Accords Consonans entr'eux fournira autant de *Toniques* successives que d'Accords ; & par conséquent, autant de *Tons* différens, qui seront distinctement déclarés par leurs signes : l'habitude de cette succession une fois contractée dans les doigts, la leur rendra si familiere, que voir le signe, concevoir & éxécuter ce qu'il indique, ce ne sera plus qu'une seule opération ; ainsi des deux autres successions.

La succession des Accords Dissonans entr'eux se fait généralement dans un même *Ton ;* la dissonance y lie, pour ainsi dire, le sens harmonique ; un Accord y fait souhaiter l'autre ; le sens, par ce moyen, n'est pas fini ; & c'est cette succession qui fournit toujours les phrases les plus longues en harmonie.

Si le *Ton* peut changer dans une pareille succession, ce n'est plus que par un nouveau *Dièze* ou *Bémol*, qui vient à y altérer l'une des Notes d'un Accord, sans que l'ordre de cette succession y change pour cela, ni sans qu'il soit plus difficile de trouver sous les doigts le nouveau *Dièze* ou *Bémol*, que la Note même à laquelle il est substitué.

Cette deuxième succeſſion eſt d'une ſimplicité ſans égale ; tout y eſt purement méchanique, & les doigts s'en rendent maîtres en peu de jours.

Pour ce qui eſt de la troiſième ſucceſſion, ſçavoir, l'entrelacement des Accords Conſonans avec les Diſſonans, le principe en réſide dans les deux *Cadences fondamentales* de l'Harmonie, ſoit par *Quinte* en deſcendant, ſoit par *Quinte* en montant ; c'eſt le fond de ce qu'il y a de meilleur dans la Régle de l'*Octave :* voyez toujours en attendant, ſuppoſé que vous ſoyez au fait, s'il y a moyen de faire précéder un *Accord Conſonant*, d'aucun autre *Diſſonant* que de celui de la * *Septième* de la *Dominante*, & de celui de la *Sixte-Quinte* de la *Soudominante*, excepté dans la *Cadence rompue*, & dans les *Suſpenſions*, où je prouverai cependant, qu'il n'y a pas d'exceptions, quant au fond : pour ce qui eſt de l'*Accord Diſſonant* qui peut ſuivre le *Conſonant*, il eſt arbitraire ; mais il ne l'eſt plus, dès qu'il doit être ſuivi, à ſon tour, du même *Conſonant*.

Je me ſers toujours des termes uſités pour les *Accords*, puiſque ma Méthode n'eſt pas encore déclarée.

Il regne encore dans cette derniere ſucceſſion un ordre & une marche, dont le méchaniſme paſſe auſſi promptement dans les doigts, que celui de la ſucceſſion précédente.

On peut déja voir dans ces trois ſucceſſions fondamentales, au moins trois différentes textures de phraſes harmoniques ; je dis, au moins, parce que leurs différens entrelacemens en peuvent fournir encore autant qu'il y a de différentes manieres de combiner ces entrelacemens.

Qui plus eſt, ce qui cauſe encore la variété des phraſes, c'eſt le choix arbitraire qu'on peut faire de l'Accord *Diſſonant*, qui doit ſuivre le *Conſonant* ; celui-là, quoique toujours le même dans le fond, pouvant ſe rapporter à différentes Notes fondamentales ; ce qui n'a jamais été déterminé, & ce que je ne déterminerai qu'après avoir développé ce qui regarde les ſucceſſions précédentes.

Moyen de connoître le Ton, la Tonique, & ſon Accord.

Puiſqu'il faut néceſſairement connoître le *Ton*, puiſqu'on ne peut le diſcerner principalement que par ſa *Note Tonique*, & puiſqu'il faut en même tems connoître & pratiquer l'Accord de cette

---

* On ne peut faire précéder l'Accord parfait de la *Tonique*, que de celui de la *Septième* de la *Dominante Tonique*, & de celui de la *Sixte-Quinte* de la *Soudominante*, excepté dans la *Cadence rompue*, & dans les *Suſpenſions*.

Tonique ; il s'agit de trouver un ſigne qui indique le tout ſi préciſément qu'on n'y ſoit plus occupé que de ce qui regarde l'éxécution.

Ce ſigne ſera l'une des Lettres Alphabétiques qui répondent aux Notes de la Gamme ſuivante.

GAMME.

G Ré Sol.
F Ut Fa.
E Si Mi.
D La Ré.
C Sol Ut.
B Fa Si.
A Mi La.

Ces Lettres *A*, *B*, *C*, *D*, *E*, *F*, *G*, conſervent un ordre trop ſimple entr'elles, pour qu'en ſçachant une fois que *A* ſignifie *A mi la*, ou *la*, on ne ſoit au fait de tout le reſte : d'ailleurs, nous avons tous été inſtruits de cette Gamme ; on ne connoît les touches du Clavecin en Allemagne & en Angleterre, que par ces ſeules Lettres, *A*, *B*, *C*, &c. en Eſpagne & en Italie on dit, *C*, *Sol*, *Ut ;* *Ut* y eſt même appellé *Do*, en particulier, & la ſuite de la Gamme s'y exprime de cette façon, *Do*, *Ré*, *Mi*, *Fa*, *Sol*, *Ré*, *Mi*, *Fa ;* au lieu que par-tout, les Lettres *A*, *B*, *C*, &c. fourniſſent la même idée, & préſentent le même objet. Donc, pour rendre la Méthode générale, je penſe qu'on ne peut mieux faire que d'employer l'une de ces Lettres pour ſigne, & du *Ton*, & de la *Tonique*, & de ſon Accord : *C* indique, par exemple, qu'on eſt dans le *Ton* d'*Ut*, que *Ut* en eſt la *Tonique*, & qu'il en faut faire l'*Accord parfait ;* cette Lettre n'occupant, d'ailleurs, pas plus de place qu'un chiffre.

Pour qu'on ne puiſſe jamais s'écarter de l'idée du *Ton*, j'appellerai dans la ſuite *Accord de la Tonique*, tout Accord conſonant : ce qui eſt très-juſte d'ailleurs, par la raiſon que cet Accord ne convient qu'à la ſeule *Tonique*, comme je l'ai déja dit.

Tous les Accords conſonans ſont compris dans celui de la *Tonique*.

Dans cet *Accord de la Tonique*, & dans ſon ſigne, ſeront confondus & l'*Accord parfait*, & l'*Accord de Sixte*, & celui de *Sixte-Quarte ;* nous ne nous y embarraſſerons plus de ces diſtinctions frivoles ; quelque Note qu'il y ait dans la Baſſe, la Lettre qui ſera au-deſſus ou au-deſſous, indiquera toujours l'*Accord de la Tonique* dont elle ſera le ſigne ; qui plus eſt, ſi, par diſtraction, cette Note de la Baſſe vous échappoit, touchez la *Tonique* indiquée par ſon ſigne, l'Harmonie ſera toujours bonne ; & c'eſt-là le principal.

Moyens de connoître les *Dièzes* ou les *Bémols*, qui entrent dans un *Ton*.

En touchant l'*Accord de la Tonique*, vous connoîtrez combien il entre de *Dièzes* ou de *Bémols* dans le courant du *Ton*, c'eſt-à-dire, ceux que vous devrez employer dans tous les Accords contenus depuis un ſigne du *Ton* juſqu'à l'autre ; ſuppoſé que vous ſçachiez ce qui ſuit.

Il y a deux *Gammes* particulieres, celle des *Dièzes*, qui va par *Quintes* en montant, & qui commence par *Fa*; & celle des *Bémols*, qui va par *Quintes* en descendant, ou par *Quartes* en montant, & qui commence par *Si* : or si vous sçavez ces deux *Gammes*, si vous concevez l'ordre que les *Dièzes* & les *Bémols* y observent, qu'il ne peut s'en trouver un, que tous ceux d'auparavant n'y soient sous-entendus, depuis celui par où commence la *Gamme*, du moins dans le cas présent; vous n'avez qu'à toucher pour-lors l'*Accord* d'une *Tonique*, comme, par exemple, *Mi*, *Sol*, *Dièze* & *Si*, & vous jugerez par *Sol Dièze*, qu'il doit se trouver dans tout le courant du *Ton* les *Dièzes* de *Fa*, de *Ut* & de *Sol*: si, avec cela, je vous avertis qu'il doit s'y en trouver un de plus, donc celui-là de plus sera justement celui qui suit immédiatement *Sol* dans la *Gamme*; donc il y aura dans le *Ton* donné, les *Dièzes* de *Fa*, de *Ut*, de *Sol*, & de *Ré*; ainsi du reste; ainsi des *Bémols*, en y faisant les mêmes observations.

Quand *Fa* est privé du *Dièze*, il est censé *Bémol*; & quand *Si* est privé du *Bémol*, il est censé *Dièze*. Or par la Régle qui vous dit qu'il en faut un de plus, *Fa*, dans l'*Accord* d'une *Tonique*, exigera *Si Bémol* dans le courant du *Ton*; & *Si*, dans l'*Accord* d'une *Tonique*, exigera de son côté *Fa Dièze* dans le courant du *Ton*.

Si l'on se représente toujours le nombre des *Dièzes*, ou des *Bémols*, qui entrent dans le *Ton* dont on fera l'Accord, on n'aura pas acquis la pratique des Régles nécessaires, qu'on sera en état de se rappeller ce nombre, en même tems que le signe du *Ton* paroîtra.

Ce moyen de reconnoître le nombre des *Dièzes* ou des *Bémols* qui entre dans un *Ton*, tout facile qu'il est, peut encore être éclairci davantage par d'autres moyens qui ne peuvent guères être sensibles que de vive voix, parce qu'il faut sçavoir s'y accommoder pour-lors à l'intelligence de ceux à qui on a affaire.

Que d'erreurs on trouve dans la Musique, sur ce nombre des *Dièzes* ou des *Bémols* mal observé à côté de la Clef, où l'on en doit prendre l'intelligence! Que d'Accords susceptibles de ces signes oubliés, où même la faute n'est réparée par aucun signe particulier! Dans combien d'erreurs les Commençans ne tombent-ils pas, en conséquence de celles-là? Et combien ne leur faut-il pas de tems pour y survenir.... car la plûpart n'ont que l'oreille, ou la facilité de lire la Partition pour s'en garantir.

Voyons

Voyons à présent comment se trouve l'*Accord de la Tonique* sur le Clavier.

Moyens de trouver l'Accord de la *Tonique* sur le Clavier.

J'exclus d'abord le *pouce* de tous les Accords ; j'en dirai la raison à la fin de la Dissertation.

Je me sers ici des chiffres 2, 3, 4 & 5, pour indiquer les doigts dont il faut se servir, en appliquant le 5 au petit doigt, & les autres chiffres à proportion.

Nous sçavons déja que l'*Accord de la Tonique* se compose de trois Notes à la *Tierce* l'une de l'autre, dont la plus basse, que j'ai dit être la fondamentale, est en même tems la *Tonique*, l'autre sa *Tierce* & l'autre sa *Quinte*. Cet Accord a trois faces sur le Clavier, & c'est le seul dont je n'ai pu rendre toutes les faces comme presque égales : cependant le moyen dont je me sers pour le faire trouver sous les doigts, & le soin que je prends à le faire rencontrer dans toutes les régles de succession, rendront bientôt ses différentes faces également familieres.

Le premier principe qu'il faille d'abord se représenter, c'est que tout est *Tierce* dans les Accords, après quoi l'on passe aux exceptions suivantes.

Quand vous avez un doigt au-dessous de celui qui touche la *Tonique*, placez-le à la *Quarte* au-dessous, & laissez-en tomber un autre à la *Tierce* de son voisin, de quelque côté qu'il se trouve ; sinon arrangez trois doigts par *Tierces*, quand la *Tonique* est sous le plus bas de tous, c'est-à-dire sous le 2.

Le haut & le bas, le dessus & le dessous, se prennent ici conformément à l'ordre des touches du Clavecin, où le haut est du côté droit, & le bas du côté gauche.

Le 4 doit toujours se trouver au milieu, excepté quand le 5 touche la *Tonique*.

Connoître de quel doigt on touche la *Tonique*, sa *Tierce* & sa *Quinte*, sans porter la vue sur le Clavier.

Dans cet ordre connu, on ne peut méconnoître de quel doigt on touche la *Tonique* ; car elle est toujours sous le doigt qui n'a point de *Tierce* immédiatement au-dessous de lui.

Cette connoissance qui peut s'acquérir au moment même qu'on nous la développe, est d'une nécessité absolue pour trouver tous les Accords possibles à la suite les uns des autres, sans être obligé de porter la vue sur le Clavier.

La *Tonique* ne peut être connue sans que sa *Tierce* & sa *Quinte* ne le soient : la *Tierce* est sous le doigt voisin, au-dessus de celui qui touche la *Tonique*, sinon elle est sous le plus bas des doigts quand le 5 touche la *Tonique* ; & la *Quinte* est la plus haute Note

des *Tierces*, ſinon elle eſt ſous le doigt qui ſe trouve à la *Quarte* au-deſſous de celui qui touche la *Tonique*.

Toutes ces petites remarques ſe familiariſent tellement à force de les faire, que bientôt il ſemble qu'elles ayent paſſé dans les doigts; ils n'y ſont bientôt plus conduits que comme par inſtinct, & l'on eſt tout étonné de les ſentir s'arranger & marcher pour-lors comme ils le doivent, ſans qu'il ſemble que la réflexion s'en mêle: le ſigne apperçu, les doigts s'arrangent & marchent; c'eſt à quoi ſe réduit l'opération, quand on a ſçu ſe conduire par les voies qui en facilitent l'accompliſſement.

Premiere Régle fondamentale.

Succeſſion des Accords Conſonans.

Le paſſage d'un Accord Conſonant à un autre, a pour fondement une marche par *Quintes* ou par *Tierces*; ce qu'indiquent très-préciſément les Lettres qui ſe trouvent pour-lors à la ſuite les unes des autres: dans *C*, *G*, *D*, par exemple, vous voyez une marche par *Quintes* en montant: dans *G*, *C*, *F*, vous en voyez une par *Quintes* en deſcendant: dans *C*, *E*, *G*, vous en voyez une autre par *Tierces* en montant; & dans *C*, *A*, *F*, vous en voyez une pareille en deſcendant: ce que les Notes de la Baſſe ne vous préſenteront jamais que par accident, attendu que la *Tierce* & la *Quinte* de la *Tonique* peuvent également porter l'Accord de cette *Tonique*.

La *Tonique* & ſa *Quinte* ſont les principaux objets de cette marche, pourvu qu'on ſe repréſente bien que les doigts y paſſent toujours d'une Note ou d'une Touche à ſa voiſine; Régle qui eſt générale dans toutes les ſucceſſions d'Accords.

Si les ſignes vont par *Quintes* en montant, conſervez la *Quinte* de l'Accord qui eſt ſous les doigts, & faites deſcendre les deux autres; s'il vont, au contraire, par *Quintes* en deſcendant, conſervez la *Tonique* de l'Accord qui eſt ſous les doigts, & faites monter les deux autres.

D'un côté, la *Quinte* conſervée devient *Tonique*; & de l'autre, la *Tonique* conſervée devient *Quinte*.

Si les ſignes vont par *Tierces* en montant, faites deſcendre la ſeule *Tonique*; & s'ils vont, au contraire, par *Tierces* en deſcendant, faites monter la ſeule *Quinte*.

D'un côté la *Tonique* paſſe à la *Quinte*, & de l'autre la *Quinte* paſſe à la *Tonique*.

Remarquez bien qu'il y a toûjours ici mouvement contraire entre la ſucceſſion des Accords, & celle de la Baſſe fondamentale indiquée par les ſignes; & concluez de là que mal à propos on a prétendu pouvoir appliquer cette Régle à la marche d'une Baſſe

arbitraire ; puiſque ſi deux Notes, par exemple, y deſcendent de *Quarte*, au lieu d'y monter de *Quinte*, ce qui eſt la même choſe, quant au fond, le mouvement des Accords ne ſera plus contraire à celui de cette Baſſe : ainſi de mille autres cas où cette même Baſſe peut varier ſes routes, pendant que celles des ſignes & des Accords en conſéquence ne varieront jamais.

Cette ſeule obſervation doit nous convaincre du peu de fondement qu'il y a dans les Régles qu'on nous a données juſqu'ici de l'Accompagnement ; puiſque l'une des principales y roule ſur le mouvement contraire entre les Accords & la Baſſe, lorſque cela ne peut être appliqué qu'au fond de l'Harmonie, dont la marche eſt à tout moment contrariée par celle d'une Baſſe arbitraire.

Au reſte, il ne faut s'attacher ici qu'aux marches par *Tierces* ; celles de *Quintes* étant toujours ſuſceptibles d'une diſſonance qui en facilite extrêmement la pratique, en conſéquence des Régles ſuivantes.

Or, qu'y a-t-il de plus facile à obſerver que la Régle preſcrite dans une marche par *Tierces*, dont les ſignes *A*, *C*, ou *C*, *A*, préſentent ſi clairement l'idée ? encore peut-on paſſer légerement ſur cette derniere ſucceſſion, parce qu'elle ſe trouve répétée dans la troiſième Régle fondamentale.

Si le hazard fait naître des *Toniques* ſucceſſives en degrés conjoints, comme *A*, *B*, *C*, ou *C*, *B*, *A* ; faites monter ou deſcendre d'une Touche chaque doigt de chaque Accord, ſelon que les Lettres marchent en montant ou en deſcendant : ce mouvement des Accords n'eſt plus contraire à celui des *Toniques* ; mais il l'eſt ordinairement à celui de la Baſſe arbitraire, où l'on n'a garde d'employer ainſi les *Toniques* à la ſuite les unes des autres. Si cependant cela ſe rencontroit, ſoit dans des *Toniques* mêmes, ſoit dans leurs *Tierces*, vous n'en ſuivriez pas moins l'ordre dicté par les Lettres ou ſignes ; le mouvement contraire ſeroit fort mal imaginé en ce cas : ce qui peut ſe pratiquer à tête repoſée dans des tournures d'Harmonie qu'on ſe rend familieres à force de les rebattre, & dans de certaiines faces des Accords, n'eſt pas toujours du reſſort de l'Impromptu. Ce n'eſt pas ici où le difficile poſſible doit être éxigé ; le plus ſimple, quand il eſt bon, eſt tout ce qu'on y doit ſouhaiter.

On me permettra ces Remarques, parce que je dois juſtifier ce que je propoſe.

Seconde Régle fondamentale.

Sçachant que tous les Accords ſont fondamentalement par *Tier-*

Succeſſion des Accords Diſſonans.

ces, & que les Diſſonans contiennent généralement quatre Notes différentes ; placez quatre doigts, ſans le *pouce*, ſur le Clavier, chacun à une *Tierce* l'un de l'autre ; ou bien, placez-en deux, n'importe leſquels, ſur deux touches contiguës, & les autres chacun à la Tierce de ſon voiſin, vous aurez tous les Accords diſſonans poſſibles : n'y cherchez point à préſent d'exceptions, j'aurai ſoin de vous en avertir, & d'y apporter le reméde néceſſaire.

Comme il doit être cenſé que les doigts ſe placent généralement à la *Tierce* les uns des autres, j'appellerai *les deux doigts joints*, ceux qui devront ſe trouver ſur deux Touches contiguës.

Ce moyen de pratiquer l'Accord diſſonant dans toutes ſes faces eſt ſi ſimple, qu'on peut dire que de cette ſorte il n'a qu'une face ; car tous les doigts par *Tierces*, ou deux joints, & les autres par *Tierces*, cela n'y apporte guères de différence ; mais ſa ſucceſſion & la maniere de le trouver après l'*Accord d'une Tonique*, feront encore mieux ſentir ce qui en eſt.

Les doigts deſcendent toujours après un Accord diſſonant, excepté celui qui y touche une Note particuliere qui peut s'y trouver quelquefois ; mais loin que cette exception porte coup à la Régle générale, elle engage, au contraire, à la ſuivre, & fait connoître de plus où l'on en eſt, comme nous le verrons bientôt.

Vos doigts étant arrangés par *Tierces* ſur le Clavier, dès que vous voudrez en faire paſſer un ſur la Touche voiſine de celle qu'il occupera, vous ſentirez, ſuppoſé que vous ayez la main ſouple, comme cela ſe doit, ſans qu'il ſoit néceſſaire de le recommander ici ; vous ſentirez, dis-je, que l'un des extrêmes s'approchera naturellement de ſon voiſin, & cela pour mettre la main plus à ſon aiſe. Or, étant averti qu'il faut faire deſcendre un doigt en pareil cas, le 5, par conſéquent, ira joindre naturellement ſon voiſin. Si je vous donne, de plus, pour * Régle générale, en ce cas, que des deux doigts joints, le plus bas doit deſcendre, vous voilà au fait de la marche de ces doigts, & dans quelle circonſtance, s'il vous plaît ? Juſtement dans celle qui a cauſé juſqu'ici le plus d'embarras, & dont on n'a jamais pû ſurmonter les difficultés, quelque Régle qu'on ait employée pour cela ? En un mot, vous voilà à préſent au fait de *préparer* & de *ſauver* toutes les Diſſonances poſſibles dans la plus grande rigueur. Peut-on avoir laiſſé échapper un principe ſi ſimple ? Qui s'imaginera jamais que c'eſt pour la premiere fois qu'on le met au jour, & qu'en ſa place on avoit ſubſtitué des Régles d'un détail

* Régle générale.

Quand il y a deux doigts joints, le plus bas doit deſcendre.

immenſe, où cependant tout ce qu'elles doivent embraſſer n'eſt pas compris, à beaucoup près ?

Ce que j'applique aux doigts, aux Touches du Clavier, peut également s'appliquer aux Notes, indépendamment de ces doigts & de ces Touches : ainſi je parle par-tout au Compoſiteur, auſſi-bien qu'à l'Accompagnateur. Les routines par leſquelles je conduis dans cette Méthode, ſont tirées de principes lumineux : on peut y remonter quand on le juge à propos, ou quand on en eſt capable ; revenons à notre marche des doigts.

Le doigt qu'il faut faire deſcendre par tout le premier, eſt juſtement celui qui deſcendroit naturellement ſeul de lui-même ; c'eſt le cinq, s'ils ſont tous par *Tierces*, ſinon le plus bas des deux joints, ſelon l'avertiſſement qui a précédé.

Voulez-vous faire deſcendre deux doigts à la fois ? Ce ſera pour-lors le premier donné, & ſon voiſin au-deſſous, & s'il n'a point de voiſin au-deſſous, ce ſera avec lui le plus haut de tous, c'eſt-à-dire le cinq ; car c'eſt par-tout une loi générale, & il faut bien s'en ſouvenir, que le doigt ſpécifié au-deſſous d'un autre qui eſt déterminé, eſt le plus haut de tous, quand il n'y en a point au-deſſous ; de même que le doigt ſpécifié au-deſſus, eſt le plus bas de tous, quand il n'y en a point au-deſſus : cela forme une eſpece de cercle, où le bas eſt lié avec le haut ; de ſorte que ce qui ne ſe trouve pas d'un côté, ſe trouve de l'autre.

Voulez-vous faire deſcendre trois doigts à la fois ? conſervez le fondamental ſur ſa Touche, & faites deſcendre les trois autres.

Si la *Tonique* eſt fondamentale, & ſi on la reconnoît ſous les doigts en ce qu'elle n'a point de *Tierce* immédiatement au-deſſous d'elle ; il en eſt de même ici du plus bas des doigts par *Tierces*, qui n'a point de *Tierce* au-deſſous de lui, & du plus haut des deux joints, qui n'a pas, non plus, de *Tierce*, immédiatement au-deſſous de lui : ainſi le plus bas des doigts par *Tierces*, ou le plus haut des deux joints, eſt toujours fondamental dans le cas préſent.

La Régle générale de la ſucceſſion des Accords diſſonans ſe tire de la *Cadence* appellée *Parfaite*, où deux doigts deſcendent ; d'autant que cette ſucceſſion eſt la plus générale, & que les autres, qui ne ſont qu'accidentelles, ſont bientôt familieres, quand celle-ci l'eſt.

On exerce pour-lors cette ſucceſſion dans huit ou dix *Tons Majeurs* ſeulement ; d'où naît un pareil nombre de *Mineurs*, dont il n'eſt pas encore néceſſaire d'avertir les Commençans.

De la Note sensible.

On avertit seulement ici, que chaque *Ton* a sa *Note sensible*, que cette Note est toujours le *Demi-Ton* au-dessous de la *Tonique*, & qu'elle est par-tout le dernier *Dièze* du *Ton* : d'où, si l'on veut pratiquer par exemple le *Ton* d'*A*, on dit, sa *Note sensible* est *G Dièze*, ou *Sol Dièze* ; donc il y a dans ce *Ton* les *Dièzes* de *F*, de *C* & de *G*, c'est-à-dire de *Fa*, d'*Ut* & de *Sol* ; ainsi des autres.

A l'égard des *Tons* dont la *Tonique* peut être *Bémol*, cela est différent ; il faut s'y représenter pour-lors un *Bémol* de plus que celui de cette *Tonique*, selon la Régle donnée à la page 23.

Ces dernieres Régles ne conviennent qu'aux *Tons Majeurs* dont il est seulement question ici ; quoiqu'il y ait un moyen de les appliquer aussi aux *Mineurs* : mais nous en avons déja une générale pour tous les *Tons*, & cela doit nous suffire.

Quand on veut donc pratiquer une succession d'Accords dissonans, on s'assure d'abord du *Ton*, & du nombre des *Dièzes* ou *Bémols* qu'il contient, pour les employer par-tout dans les Accords, au lieu des Touches naturelles en même dénomination ; on arrange ensuite quatre doigts tout au haut du Clavier, soit par *Tierces*, soit en joignant deux doigts, puis on les fait descendre alternativement de deux en deux, selon l'ordre qui suit.

Les doigts sont-ils tous par *Tierces*, les deux plus hauts descendent, & pour-lors les deux moyens se trouvent joints ; les deux plus bas descendent ensuite, de sorte que dans cette marche, tantôt ils sont par *Tierces*, tantôt les deux moyens sont joints.

L'un des extrêmes est-il joint, l'autre des extrêmes doit l'être à son tour ; & pour-lors, ou les deux extrêmes, ou les deux moyens descendent ensemble.

On continue cette succession jusqu'au milieu du Clavier, pour la terminer par l'*Accord de la Tonique*, nécessairement précédé de son *Accord sensible*.

De l'Accord sensible.

Qui connoît la *Note sensible*, connoît bientôt l'*Accord sensible* ; puisque dès que cette *Note sensible* se trouve immédiatement au-dessus des deux doigts joints, ou dès qu'elle est touchée du 3, quand tous les doigts sont par *Tierces*, on peut s'assûrer que c'est-là l'*Accord sensible* : ce qu'on est obligé de bien remarquer pendant quelque tems, en s'y souvenant de la Régle, qui dit que ce qui ne se trouve pas d'un côté se trouve de l'autre, page 26.

C'est cette *Note sensible* qui, dans l'*Accord sensible*, dérange quelquefois en son particulier l'ordre de la succession prescrite ; mais outre qu'elle ne le dérange que lorsqu'on l'a fait suivre de l'*Ac-*

cord de la Tonique, c'eſt que cela n'arrive ſenſiblement que lorſqu'elle eſt touchée du 5 dans l'*Accord ſenſible*; & pour ne s'y pas tromper, il faut être prévenu qu'elle doit toujours monter ſur la *Tonique*, dès qu'il s'agit de finir ce qui peut aiſément ſe pratiquer quand on a la main ſur le Clavier.

La *Tonique* & la *Note ſenſible* ſe prêtent mutuellement du ſecours; l'une rappelle l'idée de l'autre, pour peu qu'on y faſſe attention.

La Méthode fournit des moyens pour faciliter encore davantage l'intelligence & la pratique de cette ſucceſſion.

Tout ſemble encore obſcur juſqu'ici, mais c'eſt dans la troiſiéme Régle fondamentale, c'eſt dans l'entrelacement des Accords Diſſonans avec les Conſonans, que la lumiere va commencer à ſe développer.

Troiſième Régle fondamentale.

De l'entrelacement des Accords Conſonans avec les Diſſonans.

Vous connoiſſez déja l'*Accord d'une Tonique* quelconque, du moins je le ſuppoſe; ſinon, prenez celui de *C Sol Ut* ſur le Clavier, dans cet ordre *Ut*, *Mi*, *Sol*; conſiderez-y ſeulement la *Seconde* d'*Ut*, qui eſt *Ré*, & ſa *Note ſenſible* qui eſt *Si*; bien-tôt vous allez être au fait de tout l'entrelacement dont il s'agit.

Si je vous dis de faire l'Accord de la *Seconde* d'*Ut*, d'abord vous joindrez *Ré* à *Ut*, qui eſt déja ſous un de vos doigts : or ſi vous vous ſouvenez pour-lors que deux doigts étant joints, les deux autres doivent ſe placer à la *Tierce* de leur voiſin, & ſi, en conſéquence des Régles précédentes, vous avez déja l'habitude d'arranger vos doigts par *Tierces*; d'abord avec la *Seconde* d'*Ut*, vous allez former tout l'Accord complet, que j'appelle *Accord de la Seconde*.

Si je vous dis de reprendre l'Accord de la *Tonique Ut*, & de faire enſuite ſon *Accord ſenſible*, vous devez déja connoître cet *Accord ſenſible*, par la Régle qui regarde la ſucceſſion des *Accords Diſſonans*; ſinon vous ſçavez, par ce que je viens de dire, que la *Note ſenſible* d'*Ut* eſt *Si* : or arrangez tous vos doigts par *Tierces* depuis ce *Si*; excepté que s'il s'en trouve deux au-deſſous, ils doivent être joints, ou bien que s'il n'y en a aucun au-deſſous, il faut joindre les deux plus hauts; voilà cet *Accord ſenſible* trouvé.

La *Seconde* d'une *Tonique* eſt toûjours un *Ton* au-deſſus, & ſa *Note ſenſible* eſt toujours un *Demi-Ton* au-deſſous; l'Accord de la *Seconde* & le *Sensible* ſont Diſſonans, on y emploie également quatre doigts, ils ſont en même conſtruction, tout y eſt par *Tierces*, ou deux doigts y ſont joints, & les deux autres par *Tierces* : mais comme ils n'ont pas la même Note pour fonda-

mentale, ils paroiſſent différens; *Ré* * eſt fondamental de l'Accord de la *Seconde*, *Ré*, *Fa*, *La*, *Ut*; & *Sol* eſt fondamental de l'*Accord ſenſible*, *Sol*, *Si*, *Ré*, *Fa*; changez l'ordre de ces Notes, vous aurez *Ut*, *Ré*, *Fa*, *La*, d'un côté, & *Si*, *Ré*, *Fa*, *Sol*, de l'autre; vous y trouverez, en un mot, quatre ordres différens, mais toujours, ou par *Tierces*, ou deux doigts joints, & le reſte par *Tierces*; la plus baſſe Note des *Tierces*, ou la plus haute des deux jointes, comme *Ut* & *Ré*, y ſera toujours la fondamentale: ainſi la différence de ces deux Accords diſſonans ne conſiſte que dans leur Note fondamentale, & nullement dans leur conſtruction.

* Ce fondement n'eſt pas ici la véritable; mais cela n'importe pour la pratique.

Si, au lieu de donner la connoiſſance de ces deux Accords diſſonans par leur Note fondamentale, je leur fais prendre une dénomination relative à la *Tonique*, c'eſt parce que cette *Tonique* doit toujours être préſente à l'eſprit, tant pour ſçavoir dans quel *Ton* l'on eſt, que pour ſçavoir quels *Dièzes* ou *Bémols* on doit employer dans le courant des Accords; d'où il vaut bien mieux faire tout rapporter à ce même objet, que d'occuper à tout moment l'eſprit d'objets différens. Ainſi la *Tonique* connue, ſa *Seconde* & ſa *Note ſenſible* le ſont ſur le champ; les doigts ont bientôt contracté l'habitude d'en pratiquer les Accords, d'abord après celui de la *Tonique*; d'un côté, la *Seconde* de cette *Tonique* indique ſur le champ la conſtruction de l'Accord; de l'autre côté, ſa *Note ſenſible* en fait autant; rien ne doit paroître plus ſimple, comme l'éprouvent tous ceux qui en font uſage.

Je donne à cet entrelacement le nom de *Cadences*, pour les raiſons alléguées à la page 22.

Si la maniere de former ces *Cadences* conſiſte à entrelacer l'Accord d'une *Tonique* avec ceux de ſa *Seconde* & de ſa *Note ſenſible*; on ne l'a pas fait cinq ou ſix fois dans un *Ton*, en y remarquant bien la marche des doigts d'un Accord à l'autre, qu'on eſt en état de le faire ſur le champ dans tous les *Tons*, pourvu qu'on n'y ſoit point arrêté par les différens *Dièzes* ou *Bémols* qui entrent dans les différens *Tons*: on peut du moins en pratiquer une douzaine de ſuite, de vingt-quatre qu'il y en a, le reſte ſe familiariſant bientôt après pour peu qu'on l'exerce.

A chaque *Ton* qu'on exerce, il faut non-ſeulement juger du nombre des *Dièzes* ou des *Bémols* qui y entrent, pour les employer par-tout, & cela ſelon la Régle donnée page 23; mais il faut de plus reconnoître ſi le *Ton* eſt *Majeur* ou *Mineur*: ce que

je

je n'expliquerai point ici, parce que cela eſt à la portée de tous les Muſiciens.

L'*Accord ſenſible* eſt toujours le même dans le *Ton majeur* & dans le *mineur* d'une même *Tonique*, de ſorte que la différence des *Dièzes* ou des *Bémols* n'y regarde que l'Accord de la *Seconde*.

Ces *Cadences* ont trois faces différentes ; mais avez-vous ſous les doigts une des faces de l'Accord d'une *Tonique*, les deux autres Accords y coulent comme de ſource, par la Régle donnée : car ſi vous avez un doigt au-deſſus de celui qui touche la *Tonique*, il eſt toujours prêt à en toucher la *Seconde*, les autres ſe plaçant enſuite chacun à la *Tierce* de ſon voiſin ; & ſi vous n'avez point de doigts au-deſſus, tous s'arrangent par *Tierces* depuis celui qui touche la *Tonique*, pour former l'Accord de la *Seconde* : de même que ſi vous avez un doigt au-deſſous de la *Tonique*, il eſt toujours prêt à toucher la *Note ſenſible* ; & s'il n'y en a point au-deſſous, le même qui touche la *Tonique* ſe gliſſe pour lors ſur cette *Note ſenſible*, le reſte de l'*Accord ſenſible* ſe formant comme il a été dit.

Une choſe à remarquer ici, c'eſt que la *Tonique* doit toujours reſter ſous le doigt qui la touche, en entrelaçant ſon Accord avec celui de la *Seconde* ; & qu'au contraire, la *Quinte* de cette même *Tonique* doit toujours reſter ſous le doigt qui la touche, en entrelaçant ſon Accord avec le *ſenſible*.

Par cette remarque, on voit le rapport des *Cadences* en queſtion avec la ſucceſſion fondamentale par *Quintes*, ſur laquelle eſt établie, en partie, celle des Accords Conſonans, page 26, & dont je n'ai pas éxigé l'exercice, à cauſe de la diſſonance, qui, comme je l'ai dit au même endroit, pouvoit y entrer : ces *Cadences* naiſſent effectivement de la même ſucceſſion fondamentale, & c'eſt aux Compoſiteurs & aux Accompagnateurs à en ſçavoir faire leur profit.

On peut s'appercevoir que ces *Cadences*, & la ſucceſſion des Accords Diſſonans fourniſſent un double emploi à l'Accord de la *Seconde* ; c'eſt une affaire de Théorie, dont j'ai déja averti dans mon nouveau Syſtême *, & dont le Muſicien ne peut ſe refuſer la connoiſſance ; mais quant à la pratique de l'Accompagnement, l'*Accord* de la *Tonique* eſt ſuffiſant pour faire connoître ce qui en doit être, & pour engager les doigts à obſerver la marche qu'ils doivent tenir, lorſqu'il paroît immédiatement après celui de ſa *Seconde*.

* Chap. 13 & 17.

Voilà tout le fond de l'Harmonie ſucceſſive, & par conſéquent tout le fond de l'Accompagnement : deux mois au plus doivent vous en fournir la pratique, ſuppoſé que vous ayez déja les mains exercées ſur le Clavier ; & ſi, avec cela, vous avez la facilité d'exécuter la Baſſe ſur la Muſique, vous devez être bientôt après en état d'accompagner à Livre ouvert.

Moyens de joindre la Baſſe aux Accords.

Quand on ſçait pratiquer ces trois ſucceſſions fondamentales, on y joint une Baſſe des plus ſimples, & l'on a ſoin de les entrelacer d'une maniere qui réponde à la ſucceſſion des Accords Conſonans.

Par exemple, la ſucceſſion des Accords diſſonans doit avoir pour la plus ſimple Baſſe, une ſucceſſion entrelacée de *Quintes* en deſcendant, & de *Quartes* en montant; & celles des *Cadences* doit en avoir une de *Tierce*, toujours en deſcendant, ou toujours en montant ; ce qui rappelle la premiere Régle fondamentale.

Ces Baſſes ſont, par-tout, fondamentales ; & à l'égard des *Cadences*, la ſeule *Tonique* doit ſervir de Baſſe aux trois Accords qui les forment ſucceſſivement; d'où, quand la Baſſe deſcend de *Tierce*, la *Quinte* de la *Tonique* que l'on quitte, monte ſeule ſur la *Tonique* où l'on paſſe ; & quand, au contraire, la Baſſe monte de *Tierce*, l'*Octave* de la *Tonique* que l'on quitte deſcend ſeule ſur la *Quinte* de celle où l'on paſſe *, pouvant ainſi pratiquer les vingt-quatre Tons de ſuite.

* Ceci regarde la ſucceſſion fondamentale, par *Tierces* des Accords Conſonans, page 25.

Tout l'art qu'il faut obſerver entre la Baſſe & les Accords, c'eſt qu'il faut que cette Baſſe & le doigt par où commence l'Accord, frappent leurs Notes abſolument enſemble ; les autres doigts qui achevent l'Accord, tombant enſuite comme d'eux-mêmes, ſuppoſé qu'on ait pris l'habitude, comme on le doit d'abord, d'harpéger tous les Accords, en les faiſant commencer par le plus bas des doigts, c'eſt-à-dire par le 2.

Huit jours au plus donnent, par ce moyen, la facilité de joindre la Baſſe aux Accords ; & remarquez bien que c'eſt une erreur de la joindre d'abord à ces Accords ; trop d'objets y occupent pour-lors, & ſans parler des réflexions que cela exige, c'eſt que les mains ſe gênent, ſe roidiſſent infailliblement dans l'exécution; car dès que l'eſprit eſt tendu, les reſſorts de la machine en ſouffrent; cela empêche même qu'on puiſſe y porter ſon attention, d'où les habitudes néceſſaires en ſont extrêmement retardées.

Il ne faut pas douter que la facilité d'éxécuter la ſucceſſion des Accords n'influe beaucoup ſur la Baſſe. N'êtes-vous plus occupé

des Accords, vous êtes tout entier à votre Basse : mais si, selon les Regles en usage, chaque Accord vous demande une attention particuliere, comment y pourrez-vous suffire, & à la Basse en même tems ?

Quoique ces trois successions fondamentales renferment tout le fond de l'Accompagnement, aussi-bien que de l'Harmonie, elles souffrent cependant quelques Accords de plus, & quelques modifications, dont il faut être nécessairement instruit.

Des différens Accords Dissonans qui peuvent succéder au Consonant.

L'Accord qui suit celui de la *Tonique*, est toujours arbitraire ; ainsi voyons quels autres Accords dissonans que ceux que nous connoissons déja, peuvent lui succéder.

Il faut distinguer cette succession en deux Classes ; l'une pour le *Ton* qui existe, & l'autre pour changer de *Ton*.

L'Harmonie successive ne peut être agréable, s'il ne s'y rencontre quelques liaisons d'un Accord à un autre : la chose ne nous plaît qu'autant que nos desirs y sont accomplis : nous y desirons, il est vrai, sans sçavoir précisément ce que c'est ; mais consultons pour un moment la nature.

Les sons dont se compose l'Accord d'une *Tonique* nous affectent les premiers, ils restent imprimés en nous ; & si nous n'entendons plus à leur suite ce qui nous les a d'abord rendus agréables, du moins l'un d'eux doit-il être conservé pour que notre satisfaction ne soit pas absolument éteinte. La succession fondamentale des Accords consonans en est une preuve ; les deux autres successions s'y assujettissent ; & pour le démontrer on n'a besoin que d'un fait d'expérience que je ne rappelle point ici, parce que ce n'en est pas le lieu.

Les sons qui se conservent ainsi d'un Accord à un autre, en font nécessairement sentir la liaison ; par ce moyen, leur succession nous devient agréable.

Il ne s'agit donc, pour trouver tous les Accords dissonans qui peuvent succéder au consonant, que d'examiner combien il s'en peut former, en y conservant une des Notes de l'Accord de la *Tonique*.

Il y a trois Notes différentes dans l'Accord de la *Tonique*, cette *Tonique*, sa *Tierce* & sa *Quinte* ; chacune d'elles peut être jointe par sa voisine, au-dessus ou au-dessous ; voilà donc six Accords dissonans possibles après celui de la *Tonique* : mais il y en a à rabattre, sur-tout quand on ne veut point changer de *Ton*.

Si l'on joint la *Tonique* avec sa voisine au-dessous, cette voisine

en formera pour-lors la *Septiéme*, dont elle sera fondamentale, mais non pas comme *Tonique* : d'où, pour lui conserver le titre de *Tonique*, il faut nécessairement exclure la *Septiéme* de son Accor d, excepté que ce ne soit pour faire trouver plus aisément sous les doigts l'Accord dissonant qui vient ensuite ; car il ne s'agit pour-lors que d'ajouter la Note voisine au-dessous de la *Tonique* à l'Accord de cette *Tonique* déja sous les doigts ; & pour cela on a toujours un quatrième doigt tout prêt à tomber sur la touche qui la forme.

Si l'on joint la *Tierce* de la *Tonique* avec sa voisine au-dessous, cela formera une dissonance trop désagréable ; en ce que non-seulement cette dissonance ne sera point liée à l'Accord qui l'aura précédée, mais encore parce qu'il ne s'y trouvera rien de sensible qui puisse l'y faire supporter.

Si la liaison est nécessaire d'un Accord à un autre entre les consonances, elle doit l'être, à plus forte raison, entre les dissonances ; & dans le cas où cela n'arrive pas sans déplaire, ce ne peut être qu'à la faveur d'une *Note sensible* qui annonce pour-lors la *Tonique* & son Accord.

Si nous sommes donc forcés d'exclure la jonction de la *Tonique* & de la *Tierce* avec leurs voisines au-dessous, sur-tout dès qu'on veut conserver le même *Ton*, de six Accords dissonans qui peuvent succéder immédiatement à celui de la *Tonique*, il ne nous en reste plus que quatre.

De ces quatre Accords nous en connoissons déja deux ; l'un où la *Tonique* est jointe par sa voisine au-dessus, c'est l'Accord de sa *Seconde* ; & l'autre où la *Quinte* est jointe par sa voisine au-dessous, c'est l'*Accord sensible* : de sorte qu'il ne nous manque plus que les deux, où la *Quinte* & la *Tierce* seront jointes par leurs voisines au-dessus.

L'Accord dissonant où la *Quinte* est jointe par sa voisine au-dessus, se forme d'une *Sixte* ajoutée à l'Accord de la *Tonique* ; cette *Sixte* devient pour-lors fondamentale de l'Accord ; & pour la trouver sous les doigts, il ne s'agit que de laisser tomber le doigt inutile dans l'Accord de la *Tonique*, auprès de son voisin au-dessous ; excepté que si cet Accord de la *Tonique* est par *Tierce*, le 3 s'y substitue pour-lors au 2, pour porter celui-ci une *Tierce* plus bas ; ou bien encore on y substitue le 3 au 4, & le 4 au 5, pour placer celui-ci sur la Touche voisine au-dessus de celle qu'il occupoit.

Pour ce qui est de l'Accord dissonant, où la *Tierce* est jointe par

ſa voiſine au-deſſus, on en uſe à l'égard de cette *Tierce* avec laquelle la *Quarte* fait *Seconde*, comme à l'égard de la *Tonique* pour trouver l'Accord de ſa *Seconde*. Connoiſſez-vous le doigt qui touche la *Tierce* dans l'Accord de la *Tonique*, placez ſon voiſin au-deſſus ſur la Touche voiſine au-deſſus de cette *Tierce*, & arrangez les autres par *Tierces*; ou bien ſi cette *Tierce* eſt ſous le 5, arrangez tous les doigts par *Tierces* depuis ce 5.

Toutes ces Notes qui viennent joindre ici l'une de celles de l'Accord de la *Tonique*, ſont fondamentales, excepté dans l'*Accord ſenſible*.

Il eſt tout naturel que la nouvelle Note qui s'inſere dans l'Accord de la *Tonique*, ou qui vient ſimplement y joindre l'une de ſes conſonances, ſoit fondamentale, pour qu'elle y amene quelque choſe de nouveau; & c'eſt la raiſon pour laquelle aucune des voiſines au-deſſous n'y eſt reçue, ſi ce n'eſt dans l'*Accord ſenſible*, pour annoncer celui de la *Tonique*.

Il y a, de plus, un Accord hétéroclite amené par la *Suſpenſion*, & appellé Accord de *Quarte*, qui peut ſuivre celui de la *Tonique*; mais ce n'eſt que l'Accord de la *Seconde* dont on retranche une partie de l'harmonie: car faites deſcendre pour-lors ſur la *Seconde* de la *Tonique*, le doigt qui en touche la *Tierce*, & conſervez le reſte de l'Accord de cette *Tonique*, vous aurez l'Accord en queſtion.

Si cet Accord de *Quarte* ſuit un diſſonant, conſervez les deux doigts joints, ou les deux extrêmes quand ils ſont tous par *Tierces*, & ajoutez-y un troiſiéme doigt ſeulement, à la *Quarte* de ſon voiſin, n'importe de quel côté, ſa conſtruction y ſera toujours la même.

Je conſerve à cet Accord le nom de *Quarte*, ſelon l'uſage, parce qu'à la réſerve des deux doigts joints qui peuvent s'y rencontrer, les autres ſont toujours éloignés d'une *Quarte*.

Quand le *Ton* change, c'eſt pour-lors qu'on peut ajouter la *Septiéme* de la *Tonique* à ſon Accord; mais cette *Septiéme* y eſt preſque toujours le *Ton* au-deſſous de cette *Tonique*, & aide le plus généralement à former l'*Accord ſenſible* du *Ton* où l'on va paſſer.

Qui plus eſt, tous les Accords précédens deviennent communs aux deux *Tons* ſucceſſifs; la *Sixte* ajoutée, ou la *Quarte* jointe à la *Tierce*, peut devenir l'*Accord* de la *Seconde*, & celui-ci peut devenir le *Senſible*, à la différence près de l'un des intervalles qui peut y changer de genre, c'eſt-à-dire, de *majeur* en *mineur*, ou de *mineur* en *majeur*.

De-là, si l'Accord de *Quarte* tient lieu de celui de la *Seconde* du *Ton* que l'on quitte, il tient lieu, en même tems, de l'*Accord sensible* du *Ton* où l'on passe.

On emploie toujours dans ces différens Accords les Notes affectées au *Ton* qui existe ; & si quelques intervalles viennent à y changer de genre, par rapport au *Ton* où l'on passe, c'est l'affaire du signe.

Si l'on peut encore changer de *Ton*, en passant d'une *Tonique* à une autre, ou à un *Accord sensible* qui n'ait rien de commun avec celui de cette premiere *Tonique*, c'est encore l'affaire du signe.

Si la *Cadence parfaite* peut être *rompue*, en y faisant monter la Basse fondamentale de *Seconde* ; si elle peut être encore *interrompue* en y faisant descendre la Basse fondamentale de *Tierce*, lorsque par-tout cette Basse devroit naturellement descendre de *Quinte* ; si ce qui dérive de cette *Cadence*, comme la succession des Accords dissonans, peut jouir du même privilége, & si de-là naissent des *suspensions* & des changemens du *Ton*, c'est toujours l'affaire du signe ; car il ne s'agit que d'y faire descendre un doigt de plus ou de moins ; sinon d'y admettre l'Accord d'une autre *Tonique* que celle qu'annonce en ce cas le *sensible*, sans déroger pour cela aux successions légitimes où la Note *sensible* monte toujours sur sa véritable *Tonique*, & où des deux doigts joints, le plus bas descend toujours ; sinon le 5, quand ils sont tous par *Tierces*.

Un *Accord sensible* d'une nouvelle construction peut se présenter encore, soit en conservant le même *Ton*, soit pour en changer ; mais il suffit pour-lors d'en connoître la *Note sensible*, le signe fait le reste.

Ce que je fais dépendre ici du signe, ne consiste que dans la maniere d'indiquer combien de doigts il faut faire descendre après un Accord dissonant; quelle est la nouvelle *Tonique* ou la nouvelle *Note sensible* dont il faut faire l'Accord ; ou bien quelle est la *Note* dont il faut toucher le *Dièze* ou le *Bémol*, & quel est en même tems le doigt qu'il faut y faire passer ; ce qui n'amene rien de nouveau dans la Méthode. Connoissez-vous l'Accord dissonant qui doit suivre le consonant, il ne vous reste plus rien à sçavoir que ce que vous sçavez déja ; car après cet Accord dissonant, ne peut suivre qu'un consonant, ou un autre dissonant : donc vous rentrez dans les deux dernieres Regles de succession : si, au contraire, un consonant suit l'autre, c'est la premiere Régle de succession.

Principe de Ce qui rend arbitraire l'Accord dissonant qui doit suivre le

consonant, c'est la nécessité d'allonger ou d'abréger la phrase harmonique; nécessité encore plus déterminée dans la Musique vocale que dans l'instrumentale. la succession arbitraire.

Le même principe qui admet le passage d'un Accord consonant à un autre, admet également celui d'un consonant à un dissonant; parce qu'il y a même fondement de part & d'autre, & par conséquent même succession fondamentale.

La succession fondamentale de *Tierce* en montant, n'est cependant libre que pour changer de *Ton*, encore faut-il que ce soit par un nouvel *Accord sensible*: mais en revanche l'Accord de la *Seconde* introduit dans les *Cadences*, trouvant un fondement réel dans cette *Seconde* même, nous procure une succession fondamentale en montant d'une *Seconde*, pour passer de l'Accord consonant au dissonant.

Voulez-vous ensuite passer d'un Accord dissonant à un autre, le principe de cette succession se restreint pour-lors dans des bornes plus étroites; & dès que vous conservez le même *Ton*, ce principe n'est autre que celui de la *Cadence parfaite*, sur lequel j'ai effectivement établi la plus générale succession des Accords dissonans.

Si le *Ton* n'est sensiblement déterminé que par la *Cadence parfaite*, il est tout naturel que ce principe nous conduise, du moins lorsque nous déguisons le *Ton* par une suite continuelle de dissonances: qui plus est, si ce *Ton* n'a pour tout principe de succession, qu'une marche fondamentale par *Quintes* *, & si nous ne pouvons y faire usage de la *Quinte* en montant, pour *sauver* la dissonance, conformément aux Régles que la nature nous a inspirées de tout tems, il ne nous y reste donc plus que la *Quinte* en descendant, c'est-à-dire, la *Cadence parfaite*: toute autre succession fondamentale, soit de *Seconde* en montant, soit de *Tierce* en descendant, naissant de l'interruption de cette *Cadence parfaite*, ce qu'on apelle *Cadence rompue*, & *Cadence interrompue*; de sorte qu'il s'y agit pour-lors d'un changement de *Ton*, ou du moins d'une *Suspension*.

* Régle des Cadences, pages 31 & 32.

N'ayant nul égard ici au changement de *Ton*, ni à la *Suspension*, nous pouvons juger, tant par ce que nous venons de reconnoître, que par la succession des Accords dissonans, quel est le dissonant qui doit suivre le consonant, pour rendre la phrase harmonique plus ou moins longue, & quels sont ceux dont ce dissonant doit être suivi lui-même jusqu'à la fin de la phrase.

L'Accord de *Tierce-Quarte* eſt celui par où commencent les plus longues phraſes : après lui viennent ſucceſſivement deux autres Accords diſſonans, leſquels n'étant point compris parmi ceux qui peuvent ſuccéder immédiatement à l'Accord de la *Tonique*, ne méritent pas qu'on y faſſe attention ; le principe de leur ſucceſſion, & la marche des doigts dans la Méthode, où ils deſcendent toujours de deux en deux, ſuffiſent pour les faire connoître & pratiquer : mais d'abord après ces deux-là, paroiſſent ſucceſſivement l'Accord où la *Sixte* eſt ajoutée, celui de la *Seconde*, & le *Senſible* qui annonce l'Accord de ſa *Tonique*.

Voulez-vous abréger la phraſe, prenez l'Accord où la *Sixte* eſt ajoutée, les deux autres que je viens d'énoncer à ſa ſuite le ſuivront par conſéquent.

Voulez-vous abréger davantage cette phraſe, prenez l'Accord de la *Seconde*, après lequel viendra le *Senſible*.

Voulez-vous encore l'abréger davantage, prenez d'abord *l'Accord ſenſible*.

De-là vous concluez que l'Accord où la *Sixte* eſt ajoutée doit précéder celui de la *Seconde*, & celui-ci le *Senſible* ; dès qu'aucun des deux derniers ne peut être précédé immédiatement de celui de la *Tonique*.

La phraſe peut être également abrégée avec l'Accord de a *Seconde*, & avec le *Senſible*, ſelon l'ordre des *Cadences* : ce qui dépend de la *Cadence* qu'on y veut employer.

Toutes ces phraſes peuvent être allongées par la *Suſpenſion* de la *Quarte*, entre l'Accord de la *Seconde* & le *Senſible*, & entre ce dernier & celui de la *Tonique* ; mais on ne fait qu'augmenter pourlors la durée de ces deux Accords diſſonans de la *Seconde* & du *Senſible*, puiſqu'on y conſerve les mêmes diſſonances & le même fondement, comme on en doit juger ſur ce que j'en ai dit à la page 37.

Une autre *Suſpenſion* que celle de la *Quarte* peut ſe trouver entre l'*Accord ſenſible* & celui de la *Tonique* : mais cela n'eſt rien dans la pratique : un ſeul doigt à deſcendre, au lieu de deux, en fait tout le myſtère.

S'il y a de la différence entre ces deux ſortes de *Suſpenſions*, remarquez qu'elle ne conſiſte que dans le choix de l'un des deux doigts qui doivent deſcendre d'un Accord Diſſonant à un autre, ou à un Conſonant, pour le faire deſcendre ſeul. Prenons, par exemple, l'*Accord ſenſible*, *Sol*, *Si*, *Ré*, *Fa*, dont *Ré* & *Fa* doivent

vent descendre pour former l'Accord Dissonant qui lui succédera, ainsi que pour former l'ordre de la *Tonique Ut.* Si vous ne faites descendre que *Ré*, vous formerez pour-lors l'Accord de *Quarte*, en y conservant les deux doigts extrêmes, sur *Sol*, & sur *Fa* : & si vous ne faites descendre que *Fa*, vous formerez pour-lors l'autre *Suspension*, où descendra effectivement le doigt sensiblement connu, pour devoir descendre le premier.

Il n'y a dans tout cela qu'un jeu de doigts, un badinage, dont il suffit d'être averti, pour ne pouvoir s'y tromper, sur tout quand on a un Signe propre pour en rappeller l'idée.

Il peut se trouver par tout, même après chaque Accord de la plus longue phrase, des *Suspensions* pareilles aux précédentes : mais le *Ton* change pour-lors autant de fois, sans qu'il en résulte rien de nouveau pour la pratique.

Dans ces mêmes phrases peuvent se trouver des imitations de la *Cadence rompue*, où pour lors il y a trois doigts à descendre ; la véritable *Cadence rompue* n'ayant jamais lieu qu'après l'*Accord sensible*, qui est pour-lors suivi de l'Accord d'une autre *Tonique* que la sienne ; sans déroger, pour cela, aux successions légitimes, comme je l'ai déja dit.

On prend quelquefois la licence de ne point rendre *sensible* l'Accord dissonant qui précéde le consonant, & cela dans la succession fondamentale d'une *Cadence rompue* : mais la pratique en est la même ; le Signe dispense d'y faire attention,

L'arbitraire qui regne ici entre les Accords dissonans qui peuvent succéder au consonant, a donc pour principe, comme on n'en doit pas douter, le plus ou le moins d'étendue qu'on veut donner à une phrase harmonique ; ce qui n'est pas toûjours observé bien régulierement, sur-tout relativement au sens des paroles dans la Musique vocale ; quoique ce soit, cependant, un moyen d'augmenter la force de l'expression.

L'Accord dissonant qui doit suivre le consonant étant décidé, vous sçavez d'abord par la marche des doigts de deux en deux, de quel autre Accord il doit être suivi ; & si cette marche vient à être interrompue, vous le connoissez sur le champ par un Signe qui ne peut vous le laisser échapper ; d'où vous êtes en état de rapporter le tout à son principe, quand vous le jugez à propos.

On pourroit m'objecter ici un cas qui dépend de la *Cadence irréguliere*, c'est à dire, d'une succession fondamentale en montant

de *Quinte* ; où pour lors on passe de l'Accord de la *Sixte* ajoûtée, au *Sensible*, sans admettre, entre deux, celui de la *Seconde* ; mais outre que c'est une licence, cela n'est de nulle conséquence dans la Méthode.

En attendant que je puisse justifier toutes ces vérités, par une démonstration évidente, les Ouvrages de Musique composés & à composer, m'en seront garants ; je dis à composer, parce que la nature est une, & qu'elle guidera toûjours le Musicien comme elle l'a guidé jusqu'ici, quant au fond de l'harmonie : pour preuve de cela, ne vous attachez qu'à satisfaire votre oreille dans vos productions, sans vous y occuper d'aucune régle ; vous les trouverez infailliblement dans l'ordre des successions proposées, pourvû que vous soyez capable d'en juger vous-même : car les plus grands talens pour un art, n'en supposent pas toûjours la connoissance ; au contraire, ils nous éloignent le plus souvent des recherches nécessaires pour arriver à cette connoissance : nous croyons sçavoir, parce que nous sentons, & nous nous en tenons volontiers à ce seul sentiment : mais en ce cas, rapportez-vous-en à ceux dont les lumieres ne vous seront point suspectes.

Toute bonne Musique, toute Musique qui plaît, est nécessairement dans l'ordre de ces successions : mais l'oreille a beau nous y conduire heureusement ; sans une profonde connoissance, nous ne sommes point à l'abri de nous tromper dans nos jugemens sur les routes qu'elle nous y a dictées : ici nous confondons la *Supposition* & la *Suspension* avec l'harmonie fondamentale ; là nous prenons une Note de goût pour une Note d'Harmonie, ou bien nous prenons celle-ci pour une Note de goût ; ici nous *rompons* ou *interrompons* une *Cadence* qui devroit être *parfaite*, ou bien nous la rendons *parfaite*, lorsqu'elle devroit être *rompue*, ou *interrompue* ; ce qui doit s'entendre également dans l'imitation de ces *Cadences* ; là nous attribuons à un *Mode*, ou *Ton*, ce qui appartient à un autre : ici nous ne nous embarrassons nullement de la succession naturelle des consonances, pas même quelquefois, de celle des dissonances ; là nous faisons syncoper l'harmonie, contre l'ordre même de ces routes que l'oreille nous a dictées ; enfin rien n'est plus commun, parmi nous, que ces sortes d'erreurs ; nous en avons la preuve en main, cela ne se peut cacher, nos Chiffres en font foi : voyez, par exemple, ce qui regarde Corelli sur ce sujet, dans le XXIIIe. Chapitre de mon nouveau Systême ; encore n'y ai-je pas poussé mes Observations, à beaucoup

près, aussi loin qu'on le pourroit. Or, pourquoi le chiffre ne répond-il point ici à la perfection de la Musique? c'est que l'un est l'ouvrage du jugement, au lieu que l'autre peut n'être que l'ouvrage de l'oreille : & comment se pourroit il, en effet, qu'on eût agi des deux côtés par les mêmes ressorts, puisque l'un dément les perfections de l'autre?

Parlons maintenant des Signes, en observant à combien d'Accords se réduit la nouvelle Méthode,

Nous avons pour tout Accord, celui de la *Tonique*, celui de sa *Seconde*, son *sensible*, celui de sa *Septieme*, celui de sa *Sixte* ajoûtée, celui de sa *Tierce-Quarte*, & celui de la *Quarte*; les autres ne sont nullement à considérer, parce que la Méchanique des doigts annoncée les fournit, sans qu'on soit obligé d'y penser : donc de vingt-cinq, reste à sept; & de ces vingt-cinq, dont chacun doit se rapporter à différentes Notes du *Ton*, en voici sept, dont chacun ne doit se rapporter qu'à la seule *Tonique*; si vous sçavez sous quel doigt est cette *Tonique*, ou sa *Tierce*, aucun de ces sept Accords ne peut vous échapper, en apperçevant son Signe. Il n'y a que sept Accords.

L'Accord de la Seconde sera marqué d'un	2.
L'Accord Sensible d'un	*x*.
L'Accord de la Septiéme, d'un	7.
L'Accord de la Sixte ajoûtée, d'un	*aj*.
L'Accord de la Tierce-Quarte, d'un	3 4
L'Accord de la Quarte, d'un	4.

Signes des Accords.

Chacun de ces Accords se rapportera directement à la *Tonique*, dont le Signe précedera toûjours le leur.

2. signifiera *la Seconde* de la *Tonique*; d'où l'Accord de la *Seconde* sera connu.

x. signifiera la *Note sensible* de la *Tonique*; d'où l'*Accord sensible* sera connu.

7. signifiera la *Septiéme* de la *Tonique*; qu'il suffira d'ajoûter à l'Accord de cette *Tonique*.

aj. signifiera la *Sixte* de la *Tonique* ajoûtée à son Accord : mais j'entens que pour-lors on perde l'idée de *Sixte*, & que l'on conserve seulement celle de l'*Ajoûté*, que doivent nécessairement rappeller les deux premieres lettres *aj* de ce mot : ayant déja expliqué page 36, de quelle maniere cette *Sixte* s'ajoûte à l'Accord de la *Tonique*. Explication sur la *Sixte* ajoutée.

$\frac{4}{3}$. signifieront la *Tierce* & la *Quarte* de la *Tonique ;* de sorte qu'ayant déja la *Tierce* sous un doigt, & sçachant quel est ce doigt qui la touche, le reste de l'Accord est trouvé, selon ce que j'en ai déja dit.

4. signifie la seule *Seconde* de la *Tonique*, où il s'agit seulement de glisser le doigt qui est sur la *Tierce* de cette *Tonique*.

Si le chiffre 4 ne présente pas l'idée de *Seconde*, il rappelle du moins celle de la disposition des doigts dans l'Accord de *Quarte*, selon ce que j'en ai touché à la page 37.

Prenez l'Accord de telle *Tonique* qu'il vous plaira, choisissez parmi ces derniers, celui que vous voudrez lui faire succéder, supposé que vous ayez fait quelque attention à la maniere dont j'ai dit que chacun de ces Accords se trouve sous les doigts après celui de la *Tonique ;* vous serez peut-être surpris de la facilité avec laquelle vous l'éxécuterez : je dis que vous serez surpris, attendu ce qu'il en a coûté jusqu'ici pour cela ; car rien n'est plus simple dans le fond : vous pourrez voir ensuite qu'un Accord ainsi trouvé vous tiendra lieu le plus souvent de cinq, & même de sept, selon l'exemple de la page 12 ; supposé que vous connoissiez les différentes Notes de Basse qui peuvent le porter, & qui ont occasionné assez mal-à-propos les distinctions qu'on en a faites.

On rappelle ici la Regle qui regarde le passage d'un Accord dissonant à un consonant.

Si, après l'Accord dissonant ainsi trouvé, vient un consonant, la Lettre préposée à cet effet l'indiquera : mais ce ne pourra jamais être pour-lors qu'après l'Accord de la *Seconde*, le *Sensible*, ou celui de la *Quarte*, attendu que ce dernier tient toûjours lieu de l'un des deux précédens, comme je l'ai déja dit ; ne le répétant ici que pour prouver que je ne m'écarte pas de ma premiere Régle donnée dans les *Cadences*, page 22, sçavoir que l'Accord consonant ne pouvoit jamais être précedé d'aucun autre dissonant que du *Sensible*, ou de celui de la *Seconde ;* même dans la *Cadence rompue*, où toute la différence qu'il y a, consiste à voir paroître à la suite d'un *Accord sensible*, un autre consonant que celui qu'éxige naturellement cet *Accord sensible*.

Continuation des Signes.

Si, après l'Accord dissonant, il en vient un autre, ce n'est plus que l'affaire des doigts, où pour-lors on les fait descendre alternativement : or comme par la Régle fondamentale de la succession des Accords dissonans, on sçait quels doigts il faut faire descendre les premiers, des points suffisent pour marquer cette succession : un point marquera un doigt à descendre, deux points, l'un sur l'autre, ainsi : , marqueront deux doigts à descendre ; & trois

points l'un ſurl'autre, ainſi ⁝, marqueront trois doigts à deſcendre ; avec cette réſerve, que le plus haut des points, de même que le point ſeul, indiquera toûjours le premier doigt qu'il faut faire deſcendre ; ſçavoir, le plus bas des deux joints, ſinon le 5 quand ils ſont tous par *Tierce*.

Sçachant quels *Diézes* ou *Bémols* entrent dans le *Ton*, dont le Signe aura paru, & à l'occaſion duquel on aura fait l'Accord de la *Tonique*, on ne manquera pas de les employer dans le courant des Accords, depuis ce Signe du *Ton*, juſqu'à celui qui viendra enſuite ; mais ſi dans ce courant d'Accords, vient un nouveau *Dièze*, ou *Bémol*, on le trouvera pour-lors à la place d'un point, ſoit ſeul, ſoit au-deſſus, ſoit au-deſſous d'un point.

Le nouveau *Dièze*, ou *Bémol*, occupera preſque toûjours la place du plus haut des points, d'où le doigt indiqué, par ce moyen, pour y deſcendre, ſera ſenſiblement connu ; le plus bas des deux joints, ou le 5, s'ils ſont tous par *Tierces*.

Le Signe de la *Note ſenſible* eſt, en ce cas, le même que celui du *Dièze* ; & l'un & l'autre Signe vous dit qu'il faut toûjours faire deſcendre le doigt connu d'un *demi-Ton*, c'eſt-à-dire, ſur la touche la plus voiſine au-deſſous de celle qu'il occupe.

Le *Bémol* avertit, au contraire, qu'il faut toûjours faire deſcendre le doigt connu ſur une *Touche-Bémole* ; car ſi la touche devoit être pour-lors naturelle, on trouveroit un *Béquare*, au lieu du *Bémol*, & même au lieu du *Dièze* : ayant ſoin de n'employer jamais ces Signes que relativement aux touches, comme cela convient d'ailleurs au rapport des *Tons* ſucceſſifs ; obſervation très-néceſſaire pour la facilité de l'Accompagnement, & même pour l'intelligence de la Muſique dans l'éxécution, dont cependant on n'a fait nul cas juſqu'ici : on ne voit que piéges tendus dans ces ſortes d'occaſions.

Si le *Diéze*, ou le *Bémol* occupe la place du plus bas des deux points, ce qui eſt très-rare, cela regarde pour-lors le plus bas des deux doigts qu'il faut faire deſcendre enſemble : mais en ce cas le nouveau *Diéze* ou *Bémol* eſt toûjours celui qui vient immédiatement à la ſuite du dernier qu'a éxigé le *Ton* juſques-là : moyen par lequel on ne peut jamais ſe tromper, quand on ſçait parfaitement la Gamme des *Diéze* & des *Bémols*.

Quand la ſucceſſion des Accords diſſonans eſt une fois familiere aux doigts, on peut ſe mettre à l'épreuve, dans l'eſpace de deux ou trois jours, de trouver ſur le champ tout nouveau *Dié-*

ze ou *Bémol*, indiqué par ſon Signe à la place d'un point.

Si la *Tonique* eſt une Note *Diézée* ou *Bémolizée*, on joint pour-lors le Signe du *Diéze*, ou du *Bémol* à la Lettre qui l'indique.

Si cette *Tonique* doit porter une *Tierce majeure* ou *mineure* accidentelle, on trouve pour-lors un *Diéze*, ou un *Bémol* au-deſſus de la Lettre qui l'indique; ce *Diéze* ou ce *Bémol* tenant toûjours lieu du plus haut des points, après un Accord diſſonant.

S'il vient un *Accord ſenſible* accidentel, il ſera marqué de la même Lettre qui indique la *Tonique* : avec cette différence que le Signe de l'*Accord ſenſible* y ſera joint; d'où connoiſſant que telle Note eſt pour lors la *Senſible*, tout le reſte de l'Accord ſera trouvé par la Régle donnée ſur ce ſujet à la page 30.

Si l'Accord de la *Seconde* doit former le *Senſible*, on voit pour lors $\frac{x}{2}$, d'où l'on conçoit deux choſes; premierement, que le 2 ſe rapporte à la *Tonique* d'auparavant, & que l'*x* ſe rapporte à celle qui vient enſuite; ſecondement que la *Tierce* au-deſſus des deux doigts joints, doit être *majeure*.

Si l'*Accord ſenſible* doit former celui de la *Seconde*, on voit pour-lors $\frac{2}{x}$ avec un *Bémol*, ou un *Béquare* joint à l'*x*; pour vous dire d'arranger vos doigts de même que dans l'*Accord ſenſible* du *Ton* dont le Signe a précédé, en y ſubſtituant ſeulement à la *Touche* qui forme la *Note ſenſible*, ſon *Bémol* ou ſon *Béquare*, & qu'en ce cas vous faites l'Accord de la *Seconde* du *Ton* qui vient enſuite.

Si l'*Ajoûté* devient *Seconde*, il n'y a jamais de changement, ſi ce n'eſt que dans les *Tons-Mineurs* cet *Ajoûté* doit être ſur un *Béquare*, ou ſur un *Diéze*; en quel cas on joint ce Signe à celui de l'*Ajoûté*, qui vous dit pour-lors ajoûtez *Béquare* au *Diéze*.

Si l'Accord de *Tierce-Quarte* devient celui de la *Seconde*, on voit pour-lors un *Béquare*, ou un *Diéze* joint au chiffre 4, pour avertir que la Touche voiſine au-deſſus de la *Tierce* doit être *Béquare*, ou *Diéze*.

Si ce dernier Accord devient l'*Ajoûté*, rien n'y change; c'eſt pourquoi je n'en ai pas d'abord fait mention.

L'Accord de *Quarte* eſt toûjours le même, quoiqu'il arrive, parce que les Notes voiſines, qu'on y conſerve ſeules, appartiennent également à l'Accord de la *Seconde* du *Ton* qui a précédé, & à l'*Accord ſenſible* du *Ton* qui vient enſuite.

Réflexion ſur la Quarte imaginaire diſſonante.

Ce n'eſt que pour tenir l'Auditeur en ſuſpens qu'on s'eſt aviſé de dépouiller ainſi l'harmonie de l'Accord de la *Seconde* & du *Senſible*, pour en former, en apparence, un nouvel Accord qui

y tienne le milieu : mais comme le ſeul ſentiment y a conduit le Muſicien, il a pris ce dépouillement d'harmonie pour une nouvelle harmonie dans le fond ; & ſans examiner d'où naît en nous l'impreſſion de la conſonance & de la diſſonance, ſans avoir égard ſeulement à l'effet qu'il éprouve de la *Quarte*, de la *Seconde* ou de la *Septiéme*, chacune en particulier, il a taxé ici la *Quarte* de diſſonance, pendant que l'effet de la diſſonance que nous y éprouvons vient directement de la *Seconde*, ou de la *Septiéme*, & nullement de la *Quarte*. J'eſpere démontrer ce fait dans un Ouvrage de Théorie, que je donnerai bien-tôt.

S'il vient un *Accord ſenſible* de nouvelle conſtruction, comme je l'ai déja annoncé, un *Bémol* placé au-deſſous de ſon Signe en procurera la pratique ſur le champ ; ce *Bémol* ſignifiant que la *Tierce* au-deſſous de la *Note-ſenſible* doit être *Mineure*, & qu'en un mot, de quelque doigt qu'on touche la *Note-ſenſible* indiquée par ſon Signe, il n'y a qu'à les arranger tous par *Tierces-Mineures*, relativement à cette *Note-ſenſible* déja ſous un doigt.

Qui dit *Tierces-Mineures*, dit les plus petites *Tierces* poſſibles ſur le Clavier ; & ſi l'une des *Tierces* y forme pour-lors *Seconde ſuperflue*, cette diſtinction eſt inutile dans la pratique.

L'uſage a toûjours fait diſtinguer ce dernier Accord en cinq, ſçavoir, en Accords de *Septiéme diminuée*, de *Seconde ſuperflue*, de *Sixte-Majeure* avec la *fauſſe Quinte*, de *Triton* avec la *Tierce-Mineure*, & de *Septiéme ſuperflue* avec la *Sixte Mineure* ; on a même oublié d'y comprendre encore la *Quinte ſuperflue* avec la *Quarte* ; nul n'en a parlé, nul ne l'a mis en pratique : or il y a ſi peu de différence entre ce nouvel *Accord ſenſible*, & celui de l'exemple inſéré dans la p. 12, qu'on peut les regarder quaſi comme un même Accord ; une *Tierce-Majeure* rendue *Mineure*, ou *Seconde ſuperflue*, en fait toute la différence ; un ſeul *Bémol* vous met au fait de cette différence dans la pratique : donc je puis dire encore que d'un ſeul Accord on en a fait douze, ou bien, que de ces douze Accords, auxquels j'en ajoûte un de plus, ſçavoir, la *Quinte ſuperflue* avec la *Quarte*, je n'en fais qu'un.

Il n'y a point d'accidens prévus, & non prévus dans les Accords, qui ne puiſſent être indiqués ainſi ; c'eſt-à-dire, par un *Diéze* ou un *Bémol* mis au-deſſus, ou au-deſſous d'un Signe, pour marquer la *Tierce-Majeure* ou *Mineure* de la Note connue par ce Signe.

Dans le *Chromatique*, & dans l'*Enharmonique* une petite ligne

tirée en descendant, ou en montant, depuis le Signe d'une Note connue, pour marquer qu'elle doit descendre, ou monter d'un *demi Ton*, détruit tout l'embarras que produisent ces genres d'harmonie dans l'éxécution.

J'ai tout dit, de peur que quelque habile Musicien ne croie rencontrer en son chemin quelque chose d'impossible à ma Méthode : sinon j'aurois pû me passer d'en développer plusieurs particularités qu'on pourra prendre pour autant de difficultés, sans prévoir combien la pratique d'une Régle influe sur l'autre : autre chose est de suivre de l'esprit une Méthode, autre chose est de la suivre en la pratiquant : la Mémoire & les doigts font ici, ce que l'on ne peut que supposer de l'autre part ; mais ordinairement dans cette supposition, on doute, & dans ce doute se confirment volontiers les opinions plus ou moins favorables sur la chose.

Mais rapprochons tout ce Plan : dénuons-le des Réfléxions qui le désunissent, & faisons-en une Récapitulation, pour voir de plus près ce que peut valoir la Méthode en elle-même.

RECAPITULATION.

Récapitulation du Plan de la Méthode.

Il n'y a que deux Accords, le consonant & le dissonant ; ils sont également divisés par *Tierces* ; excepté que dans l'un, la *Tonique* a toûjours une *Quarte* au-dessous d'elle, & que dans l'autre, il peut se trouver deux Notes, ou deux doigts joints : le premier ne contient que trois Notes, & le dernier en contient quatre.

La plus basse Note des *Tierces*, ou celle qui n'a point de *Tierce* immédiatement au-dessous d'elle, est toûjours la fondamentale.

L'Accord consonant n'est autre que celui de la *Tonique* : *Tonique* qui est la fondamentale de cet Accord, & par laquelle le *Ton* est connu.

Une seule Lettre, dont la signification est connue dans la Gamme, indique le *Ton*, la *Tonique*, & son *Accord* ; d'où se tire la connoissance des *Diézes*, ou des *Bémols*, qui doivent entrer dans le courant des Accords, d'une *Tonique* à l'autre.

Il n'y a que trois successions fondamentales ; celle des Accords consonans entr'eux, celle des dissonans entr'eux, & celle de leur entrelacement.

Tout se rapporte à la seule *Tonique* ; ce qui nous dispense d'avoir aucun égard à la Basse, dans la succession des Accords.

Les

Les doigts paſſent toûjours d'une Touche à ſa voiſine.

La ſucceſſion des Accords conſonans n'a beſoin d'être exercée que dans une marche fondamentale par *Tierces*, diſtinctement indiquée par les Lettres ſucceſſives, comme *C A*, ou *A C*; & toute la marche des doigts y conſiſte à faire monter la *Quinte*; les Lettres marquant une ſucceſſion en deſcendant, comme *C A*; ou à faire deſcendre l'*Octave*, quand ces Lettres marquent une ſucceſſion en montant, comme *A C*, mouvement contraire de toute part.

On peut paſſer légerement ſur cette premiere Régle fondamentale, parce qu'elle ſe confond dans la troiſième.

Dans la ſucceſſion des Accords diſſonans, les doigts obſervent un ordre méchanique, où celui qui doit marcher le premier eſt ſenſiblement connu; le 5 s'y approche de ſon voiſin, comme de lui-même, quand tout eſt par *Tierces*; & de deux doigts joints le plus bas deſcend bien-tôt auſſi comme de lui-même, après quelques jours d'exercice.

Faut-il faire deſcendre deux doigts, ils ſont également connus; ils marchent pour-lors alternativement de deux en deux: huit jours d'exercice rendent cette marche familiere.

Faut-il faire deſcendre trois doigts, conſervez le fondamental ſur ſa touche, & gliſſez les trois autres; cela s'apprend ſur le champ.

Remarquez ici que les doigts s'attirent ou ſe chaſſent, & qu'ils courent toûjours les uns après les autres en deſcendant, pour éxécuter ce qu'il y a eu de plus compliqué juſqu'à préſent dans la Muſique, & ſur-tout dans l'Accompagnement.

Des points l'un ſur l'autre indiquent le nombre des doigts à deſcendre; & le point ſeul, ou le plus haut des points eſt toûjours pour le doigt qu'il faut faire deſcendre le premier.

Un *Dieze* ou un *Bémol* mis à la place de l'un des points, indique le doigt qu'il faut faire deſcendre ſur une Touche *Diéze*, ou *Bemol*, le Signe de la *Note ſenſible* tient pour-lors lieu du *Dieze*; & ainſi que ce *Diéze*, il ſignifie qu'il ne faut faire deſcendre que d'un *demi Ton* le doigt qu'il indique; de ſorte que quelqu'inconnu que puiſſe être pour-lors un *Diéze*, ou un *Bémol*, on le trouve d'abord ſous les doigts: ce que j'oſe dire être heureux.

Dans l'entrelacement des Accords Conſonans avec les Diſſonans, il ne s'agit que de deux *Cadences fondamentales* où la *Tonique* fait connoître ſa *Seconde*, & ſa *Note ſenſible*, ſur leſquelles

se décident les Accords Dissonans qui s'y entrelacent avec le Consonant.

Quand on est en état de joindre la Basse à cet entrelacement, la succession fondamentale des Accords Consonans y est pour-lors rappellée, selon ce qui paroît à la page 34.

Si la succession est allongée, c'est-à-dire, si l'Accord de la *Tonique* ne succéde pas immédiatement au premier dissonant, il peut paroître pour-lors un autre dissonant que l'un des deux précédens; mais il se rapporte toûjours à la *Tonique* déja connue & pratiquée.

De même que l'Accord de la *Seconde* & le *Sensible* ont leurs Signes particuliers relatifs à la *Tonique* connue, de même aussi les autres Accords Dissonans auront leur Signes également relatifs à cette *Tonique* : de sorte qu'avec ces Signes, & avec la maniere de trouver sous les doigts les Accords qu'ils indiquent, où tout est par *Tierces*, sinon deux doigts joints, & les autres par *Tierces*, on est bien-tôt en état de pratiquer quelque Accord que ce soit.

Un 2 pour la *Seconde*, & pour son Accord.

Un *x* pour la *Note sensible*, & pour son Accord.

Un 7 pour la *Septième*, & pour son Accord; où il ne s'agit que d'ajoûter cette *Septième* immédiatement au-dessous de la *Tonique*, dont l'Accord est déja sous les doigts.

Un *aj* pour marquer la *Sixte* ajoûtée, où, sans penser à cette *Sixte*, il ne s'agit que d'ajoûter un doigt à l'Accord consonant, en laissant tomber ce doigt auprès de son voisin au-dessous; excepté que si cet Accord consonant, c'est-à-dire, de la *Tonique*, est par *Tierces*, on y substitue pour-lors le 3 au 2 pour porter celui-ci une *Tierce* au-dessous; ou bien encore on y substitue le 3 au 4, & le 4 au 5, pour placer celui-ci immédiatement au-dessus de la Touche qu'il occupoit : ces deux derniers moyens d'ajoûter étant arbitraires, excepté lorsqu'il s'agit de rapprocher ou d'éloigner la main droite de la gauche.

Un $\frac{4}{3}$ pour l'Accord de *Tierce-Quarte*, où connoissant le doigt qui touche la *Tierce* dans l'Accord de la *Tonique*, il ne s'agit plus que d'en approcher son voisin au-dessus, & s'il n'a point de voisin au-dessus, tout est pour-lors par *Tierces*, depuis cette *Tierce* même.

Même arrangement dans tous ces Accords; quatre doigts par *Tierces*, sinon deux joints, & les deux autres par *Tierces* : de sorte

que connoiſſant le rapport de l'intervalle indiqué par ſon Signe avec la *Tonique*, dont on a déja l'Accord ſous les doigts, & dont le Signe précéde immédiatement celui de cet intervalle, tout eſt connu ſur le champ, ou plutôt tout eſt pratiqué ſur le champ; car les doigts y préviennent bientôt la réfléxion.

Reſte l'Accord de *Quarte*, où il ne s'agit que de faire deſcendre le doigt qui eſt ſur la *Tierce* de la *Tonique*: & ſi le 4 dont ſe chiffre cet Accord ne préſente pas l'idée de la *Seconde* qui ſe forme pour-lors en faiſant ainſi deſcendre la *Tierce*, il préſente du moins celle de l'ordre où ſe trouvent les doigts dans l'Accord; excepté les deux qui peuvent y être joints.

Si cet Accord vient après un diſſonant, conſervez les deux doigts joints, ou les deux extrêmes quand ils ſont tous par *Tierces*, & ajoûtez-y un troiſième doigt à la *Quarte* de ſon voiſin, n'importe de quel côté.

Si l'*Accord ſenſible* ſuit cet Accord de *Quarte*, on y a déja le doigt marqué pour deſcendre ſur la *Note ſenſible*, & il ne s'agit plus que d'y ajoûter un quatrième doigt dans l'ordre où l'on ſçait que cet *Accord ſenſible* doit ſe trouver: ce qui n'a beſoin que de l'examen d'un moment; voyez comment cet *Accord ſenſible* auroit ſuccédé à celui qui a précédé la *Quarte*; il ſe formera pour-lors abſolument de la même maniere.

Cet Accord de *Quarte* devient bien-tôt le plus familier de tous, pour peu d'attention qu'on y donne.

Un *Diéze* ou un *Bémol* joint au Signe, ſignifie que la Note ou Touche indiquée par ce Signe eſt *Diéze* ou *Bémol*, ce qui eſt ſelon l'uſage.

Un *Diéze* ou un *Bémol* mis au-deſſus du Signe, marque la *Tierce Majeure* ou *Mineure* de ce Signe; ce qui eſt encore ſelon l'uſage.

Ce qui indique ainſi la *Tierce* regarde le doigt qui ſe trouve immédiatement au-deſſus de celui qui touche la Note connue par le Signe: de ſorte que ce doigt ſe porte pour-lors comme de lui-même ſur une Touche *Diéze* ou *Bémol*, ſelon le cas, ſans que la différence du *Diéze* ou *Bémol* puiſſe l'arrêter; parce qu'il ne s'agit jamais là que d'une petite Touche blanche, où l'on ne peut prendre ni la *Seconde* ni la *Quarte*, pour la *Tierce*; ayant ſoin de ne me ſervir des Signes du *Diéze* ou du *Bémol*, que pour ces petites Touches blanches, & ſubſtituant toûjours le Signe du *Bequare* à ceux-là, lorſque la *Tierce* doit être formée d'une grande

Touche noire, dite autrement, naturelle; excepté qu'il ne s'y agiſſe d'un double *Dieze*.

Le Signe du *Bémol* mis au-deſſous de l'*x*, avertit que l'*Accord ſenſible* eſt pour-lors tout compoſé des plus petites *Tierces* poſſibles; c'eſt-à-dire, de *Tierces-Mineures*, dont la diſpoſition ſe détermine ſur la *Note ſenſible* connue, & cenſée ſous un doigt.

Une petite ligne tirée de haut en bas, ou de bas en haut, depuis l'intervalle indiqué par ſon Signe, marque qu'il faut faire deſcendre ou monter cet intervalle ſeul d'un *demi Ton*, c'eſt-à-dire, ſur la Touche la plus voiſine au-deſſous, ou au-deſſus: moyen de faire obſerver machinalement ce qu'il y a de plus compliqué dans les genres *Chromatiques & Enharmoniques*.

Dès qu'on poſſede parfaitement la pratique des trois ſucceſſions fondamentales, le reſte n'eſt preſque plus rien: & tel qui voudra ſe donner la peine de les étudier dans les *Tons Majeurs* de *C*, de *G*, & de *F*, & dans les *Mineurs* de *A*, de *E*, de *D*, qui répondent aux trois premiers, ſe trouvera en état d'accompagner tout Ouvrage de Muſique, dont le *Ton* principal ſera le *Majeur* d'*Ut*, ou le *Mineur* de *La*, pourvu qu'il ſe mette encore auparavant au fait de leurs acceſſoires, qui ſont le corps de la Méthode; ayant inſéré à la fin de cette Diſſertation, pour ſervir d'exemple, le premier Adagio de la troiſième Sonate du cinquième Œuvre de Corelli, ou au lieu de Baſſe, on trouve au-deſſous de mes Signes les chiffres 1, 2, 3, 4, ſuivis d'une barre, pour y faire diſtinguer les *Meſures*, & chaque *Temps* de la *Meſure*: 1, ſignifie le premier Temps; 2, le deuxième; 3, le troiſième, & 4, le quatrième. Ces chiffres ſuivis d'un point indiquent le partage du *Temps* en deux *Demi*, dont chaque moitié porte ſon Accord; excepté que s'il n'y a point de Signes au-deſſus du chiffre, il n'y a pour-lors point d'Accord.

On verra par ce petit échantillon, qu'on peut effectivement ſe paſſer de la Baſſe dans l'accompagnement du Clavecin; pourvu, cependant, qu'un autre Inſtrument l'éxécute: mais comme on ſera peut-être curieux de faire rapporter cet accompagnement à la Baſſe de Corelli, on y prendra garde ſeulement qu'il y a des cas où il faut changer la main droite de place, pour donner la liberté à la gauche d'éxécuter la Baſſe; ce qui ſe fait, dès qu'on le peut, entre deux Accords de *Tonique*, comme à l'endroit marqué de ce Signe //, ſinon en répétant l'Accord d'une même *Tonique*, ſinon après l'Accord de cette *Tonique*, enfin là où la

chose est forcée ; ayant cependant la précaution de prendre l'Accord d'une *Tonique* un peu haut, lorqu'on voit des points à sa suite.

Si peu qu'on s'exerce sur cette Méthode, on verra qu'elle rend toutes les faces du Clavier également familieres.

Je ne rappelle point ici les Principes de succession ; ce que j'en ai déja dit doit suffire.

Quoiqu'on puisse être à présent en état de juger laquelle des deux Méthodes, de celle qui est le plus généralement reçue sous le nom de *Régle de l'Octave*, ou de la mienne, mérite la préférence, je crois qu'une comparaison rapprochée de ces deux Méthodes ne sera pas inutile, pour faire mieux sentir encore ce qui en est.

PARALELLE.

Si, dans la *Règle de l'Octave*, il faut connoître vingt-cinq Accords différens, sous un certain nombre de Signes combinés de plus de quarante façons ; dans ma Méthode, il n'en faut connoître que sept, sous le nombre de sept Signes jamais différemment combinés.

Si, d'un côté, cette connoissance éxige de remplir la mémoire d'une infinité d'Accompagnemens différens, de les cherchet longtemps sur le Clavier, & d'y observer des positions toûjours différentes entre les doigts ; de l'autre, tout est divisé par *Tierces*, aux différentes faces près de l'Accord consonant, & aux deux doigts joints près, dans l'Accord dissonant : donc tout est réduit ici presqu'à rien, & pour l'esprit, & pour les doigts, en comparaison de ce qui vient de paroître.

Là, si chacun des vingt-cinq Accords doit se rapporter à chacune des douze Notes comprises dans l'étendue d'une *Octave*, dès qu'on veut accompagner dans tous les Tons possibles ; ici chacun de mes sept Accords ne doit se rapporter qu'à la seule *Tonique*.

Là, si aucune succession n'est décidée, si l'Arbitraire qui peut y regner doit toûjours y tenir l'Accompagnateur en suspens ; ici tout est décidé, sans s'y embarrasser d'autre chose qne des *Diézes* ou *Bémols* que contient le *Ton* connu.

Là, si le *Ton* n'est point décidé, s'il y est presque toûjours incertain, si l'on n'a aucun moyen d'y connoître le moment précis où il change, & si, au contraire, les chiffres en usage y détruisent

le plus ſouvent ce qu'on peut y diſcerner d'ailleurs à la vue de quelques autres ſignes : ici une ſeule Lettre déclare le *Ton*, la *Tonique*, & ſon *Accord*.

Là, ſi l'*Accord* du *Ton*, dit *Parfait*, eſt aſſigné à d'autres Notes qu'à la *Tonique*, comme à la *Dominante*; ſi l'*Accord* de *Sixte*, qui n'eſt que la repréſentation du *Parfait*, eſt aſſigné à d'autres Notes qu'à la *Médiante*, comme au ſixième degré en montant, & au ſeptième en deſcendant; ſi l'*Accord ſenſible*, ſous le nom de *petite Sixte*, eſt aſſigné à d'autres degrés qu'au deuxième, comme au ſixième en deſcendant; & ſi par conſéquent la *Régle de l'Octave* préſentée pour un ſeul *Ton*, en comprend cependant trois différens, celui de la *Tonique*, celui de ſa *Dominante*, & celui de ſa *ſous-Dominante*; car la *Dominante* doit être cenſée *Tonique*, lorſqu'elle porte l'*Accord parfait*, lorſque ſa *Tierce*, qui eſt le ſeptième degré, porte le même Accord ſous le nom de *Sixte*, & lorſque le degré qui y deſcend porte ſon *Accord ſenſible*; & la *ſous-Dominante* doit être encore cenſée *Tonique*, lorſque le ſixième degré porte ſon *Accord parfait* ſous le nom de *Sixte* : ici la ſeule *Tonique* a le privilége de porter ſon Accord, dit *Parfait*; les différentes Notes de la Baſſe ne peuvent pour-lors y diſtraire de cette *Tonique* toûjours indiquée par ſa Lettre; & ce que j'appelle les *Cadences* renferme tout ce que cette *Régle de l'Octave* a de bon pour le ſeul *Ton* dont il s'y agit.

Là, ſi la ſucceſſion des Accords demande à un Commençant un mois d'éxercice pour un ſeul *Ton*; ici elle ne lui demande qu'un jour pour une douzaine de *Tons* au moins. Voyez d'un côté la *Régle de l'Octave* dans le Traité de M. Campion, dans celui de M. Dandrieux, ou dans le mien; & voyez de l'autre, ma troiſième Régle fondamentale, puiſque celle-ci ſeule comprend celle de l'*Octave*.

Là, ſi le même Accord ſe préſente tantôt ſous l'idée d'une *Septième*, tantôt ſous l'idée d'un *Triton*, enfin ſous l'idée de ſept Accords différens, même de douze, ſelon l'expoſé de la page 47, & ſi les ſucceſſions s'y multiplient à proportion : ici & le même Accord, & la même ſucceſſion, ſe préſentent toûjours ſous la même idée.

Là, ſi les différentes faces des Accords ne ſont preſque jamais également familières; ici elles ſont toutes égales, excepté celles de l'Accord de la *Tonique*, qui peuvent y embarraſſer un Commençant dans les deux ou trois premiers mois au plus.

Là, si l'attention qu'éxigent les Accords pendant long-temps est d'un grand obstacle à l'éxécution de la Basse ; ici ces Accords n'y apportent plus d'obstacle au bout de trois mois, ou de six au plus.

Là, si les Signes sont tellement compliqués qu'il faut des années entieres pour en tirer l'intelligence nécessaire ; ici la premiere explication vous met au fait.

Là, s'il est presque impossible de ne pas se méprendre quelquefois aux chiffres, soit dans l'éxécution, soit quand on chiffre soi-même la Basse ; ici il n'est pas possible de s'y tromper ; & s'il en doit coûter seulement à l'Auteur, c'est pour qu'il en coûte moins à celui qui en doit tirer l'intelligence nécessaire.

Là, si l'ambiguité, l'équivoque, & les contradictions qui regnent dans les chiffres, obligent d'occuper un Commençant d'une infinité de Régles qui l'embarrassent extrêmement, sans en être plus éclairé pour cela ; ici le seul coup d'œil fait porter un jugement subit & certain, & ce jugement fait partir les doigts à l'instant, quand une fois les routes données leur sont familieres.

Là, si les Notes non chiffrées sont censées devoir porter l'Accord de la *Tonique*, dit *Parfait*, & si cela forme contradiction avec les Notes de goût non chiffrées, qui ne doivent point porter d'Accords ; ici les Notes non chiffrées porteront toujoûrs l'Accord qu'on a déja sous les doigts ; ce que je n'avois pas encore déclaré.

Là, si l'on peut parvenir à accompagner sans chiffres une Musique très-simple, ce n'est jamais que par le secours de la routine & de l'oreille : or je vous demande laquelle des deux Méthodes doit le plutôt suffire à l'un à l'autre.

Là, s'il ne s'agit que de l'Accompagnement ; il s'agit ici, & de cet Accompagnement, & de la composition ; de sorte que l'Organiste en peut tirer toutes les connoissances, & toutes les pratiques nécessaires de l'Harmonie.

Là, tout ce qu'on appelle science, n'est que routine : vous dit-on qu'il faut faire tel Accord sur tel degré, on ne vous en donne pas la raison ; plusieurs degrés du même *Ton* portent ce même Accord ; dès ce moment le nuage s'obscurcit, & la lumiere se dissipe ; mais bien plus, le *Ton* change, on ne le sçait, on ne le voit, ni ne le sent ; un mauvais chiffre empêche même d'y penser : que deviennent pour-lors le degré & son Accord ? ici ce que j'appelle routine est une science ; en la communiquant aux

doigts, j'en laiſſe entrevoir les fondemens à l'eſprit ; & j'attends que la pratique en ſoit bien formée, pour les développer entierement.

Loin que les Accords ſoient déterminés par les degrés du *Ton* ; c'eſt au contraire la ſucceſſion donnée qui détermine à ces degrés les Accords qu'ils doivent porter.

N'accordez-vous que la *petite Sixte* au deuxième degré ; lui accordez-vous, de plus, la *Septième* ; lui accordez-vous de plus encore, la *Neuvième* & *Quarte* ? je le veux bien : mais quand jugez-vous à propos qu'il porte l'un de ces Accords, dans quelle ſucceſſion de la Baſſe, dans quel ordre de ſucceſſion entre ces Accords ? Tout autre degré que celui-ci, excepté le ſixième, ne pourra-t-il pas porter ſous un autre nom l'Accord de *petite Sixte*, que vous lui déterminez, ſans qu'il l'ait porté lui-même après avoir paru ? Comment rendrez-vous compte de cela ſans chiffres ? Comment ferez-vous connoître qu'en pareil cas la *Médiante*, à laquelle vous n'accordez généralement que l'*Accord de la Sixte*, pourra porter cet Accord de *petite Sixte*, ſous le nom de *Neuvième*, ou de *Quinte ſuperflue*, ſelon le genre du *Ton* ? Enfin, quand vous connoîtriez le degré, vous ne connoîtriez encore rien, parce que ſon Accord arbitraire dépend d'une ſucceſſion commencée, ou à commencer, conſéquement au plus ou au moins d'étendue de la Phraſe, dans laquelle il ſe trouve.

Si vous avez déja ſaiſi l'idée de mes Signes, vous allez accompagner cette Baſſe ſur le champ.

SOIT donnée, pour cet effet, la ſucceſſion de Baſſe,

C x	C	C	2 x	C	C	aj :	x C	C
Ut Ré	*Mi*, ou	*Ut*	*Ré Ré*	*Mi* ou	*Ut*	*Ré Ré*	*Ré Mi*, ou	*Ut*

aj :	x C	C 2	x C
Ré Ré	*Mi Mi*, ou encore	*Ut Ré*	*Mi Mi* ;

vous verrez que cette ſucceſſion a beau être *Diatonique*, conformément à celle de votre Régle ; c'eſt, ou la longueur de la Phraſe, ou le moment déterminé pour la fin de cette Phraſe, qui décide des Accords que le deuxième degré *Ré*, & le troiſième *Mi*, doivent porter : ce qui n'eſt pas toujours auſſi facile à diſtinguer dans la Muſique, qu'il l'eſt ici ; parce que les Notes répétées peuvent n'y être exprimées que par une ſeule Note ; de ſorte qu'elles s'y préſenteront preſque par-tout, de même que dans la premiere ſucceſſion ; où vous ne ſçaurez pour-lors s'il faudra donner l'*Accord ſenſible* au deuxième degré, ſous le nom de

de *petite Sixte*, ou au troisième, sous le nom de *Neuvième*, ou de *Quinte superflue* : quand même vous viendriez à connoître l'Accord de ce troisième degré, sçavez-vous celui qui doit le précéder dans la succession donnée ; avez-vous une Régle qui nous apprenne que l'Accord de la *Seconde* doit précéder le *Sensible*, & l'*Ajoute* celui de la *Seconde*, dès que l'un de ces Accords ne peut plus l'être de celui de la *Tonique ?* en avez-vous, du moins, quelques-unes d'équivalentes ?

Comment traiterez-vous d'ailleurs l'Harmonie de toutes ces Syncopes qu'on pratique aujourd'hui entre le dessus & la Basse ? il n'y a jamais là que *Supposition*, ou *Suspension*; c'est-à-dire, qu'au lieu de tel Accord qui devroit paroître, il n'y est encore question que de celui d'auparavant ; ou bien au lieu de deux Notes qui auroient dû descendre, il n'en faut faire descendre qu'une. Or, expliquez-moi un peu quel Accord doit précéder un tel autre par votre Régle ; le pourrez-vous sans entrer dans un détail immense, ni sans quelques omissions ? Tous les différens degrés qui pourront s'y succéder, les différentes manieres dont ils pourront s'y succéder, & tous les différens Accords qu'il faudra vous rappeller en conséquence, ne se présenteront-ils pas pour-lors en confusion à votre esprit? Plus votre détail sera éxact, moins la mémoire de celui à qui vous l'exposerez y pourra suffire ; jamais il ne le concevra ; & s'il parvient une fois à le mettre en éxécution, ne croyez pas qu'il le doive à votre exposé, mais à la seule routine, & à l'oreille : au lieu que vous n'avez ici que trois Accords après celui du *Ton ;* l'*Ajoûté*, la *Seconde*, ou le *Sensible* : chacun de ces Accords se trouve presqu'avec la même facilité après celui du *Ton ;* l'un n'est pas plûtôt sous les doigts, que l'autre y coule comme de source ; le plus facile à trouver est toûjours celui qui doit préceder l'autre : ne fut-il pas même nécessaire, on peut néanmoins l'employer, en passant subitement à l'autre, en forme de *Coulé*, en forme d'*Appui*, comme l'exige à tout moment le goût du Chant : de cette facilité, que procure très-promptement la méchanique des doigts dans la succession des Accords dissonans, naît sous les doigts la Syncope obligée. Falloit-il faire l'Accord du *Ton ?* gardons le *Sensible* qui est déja sous nos doigts ; falloit-il faire le *Sensible* ? gardons celui de la *Seconde ;* falloit-il faire ce dernier ? gardons l'*Ajoûté* ; ou bien employons l'*Ajoûté* au lieu de l'Accord de la *Seconde*, celui-ci coulera ensuite comme de lui-même ; ainsi du reste : ce n'est qu'avec ces Accords que

la *Supposition* a lieu, sinon la *Syncope* n'est que dans les Notes, & non pas dans l'Harmonie.

A l'égard de la *Suspension*, un doigt à descendre, au lieu de deux, mais après lequel marche toûjours le deuxième qui devoit naturellement l'accompagner dans sa route : ce moyen d'observer ce qu'il y a de plus compliqué dans vos Régles, est trop simple, pour que nous devions nous y arrêter davantage.

On a pû remarquer, sur ce que je viens d'appliquer l'*Ajoûté*, l'Accord de la *Seconde*, & le *Sensible*, à différens degrés du *Ton*, qu'effectivement chacun de ces Accords est applicable à différens degrés; qu'il y a même tel degré qui peut les porter tous trois, l'un après l'autre, & qu'il y a tel autre degré qui n'en peut porter que deux; à quoi je dois ajoûter que la *Tonique* peut y joindre son Accord; de sorte qu'elle pourra porter successivement son Accord, celui de l'*Ajoûté*, celui de sa *Seconde*, son *Sensible*, puis son premier *Accord*; sans parler des *Suspensions* dont la *Seconde*, le *Sensible*, & cet Accord de la *Tonique*, peuvent être encore entrelacés; fond de tous les airs de Viéle & de Musette, & de tous les points d'Orgue qui n'excédent pas leurs bornes.

Je ne dois point passer ici sous silence, que de quelque maniere que les habiles Maîtres fassent pratiquer la *Régle de l'Octave*, sous les noms de *simple*, *composée*, *figurée*, &c. ils ne peuvent jamais y faire employer que les Accords cités, celui de la *Tonique*, l'*Ajoûté*, celui de la *Seconde*, le *Sensible*, puis le premier; & qu'ils n'y ont pas plutôt fait employer l'un de ces Accords après celui du *Ton*, qu'ils sont forcés de les y faire succéder dans l'ordre où ils se trouvent présentement exposés; mais sous des noms à tout moment différens, qui en déguisent les rapports à l'esprit, aux doigts & à l'oreille : au lieu que cet ordre une fois fourni dans la deuxième Régle fondamentale, se réitere par tout où il est question de succession d'Accords Dissonans; ordre d'ailleurs purement méchanique : or ceux qui en sont à cette *Régle de l'Octave*, ou qui sçavent ce qui en est, devroient bien éxaminer quelle différence il y a entre ce qu'on leur y en enseigne, & ce que je leur enseigne à présent : là, c'est toujours chose nouvelle; ici, c'est toujours la même chose, quelque degré qui paroisse dans la Basse; les *Suspensions* mêmes qu'on peut y ajoûter n'y amenent rien de nouveau.

Il est inutile de rappeller qu'au lieu de passer à l'*Accord sensible* d'abord après celui de la *Seconde*, on peut passer à celui de la *To-*

nique; la troisième Régle fondamentale en fait foi; & c'eſt la fin du ſens qui en décide pour-lors; pourvu que la Baſſe fourniſſe d'ailleurs une Note capable de porter cet Accord de la *Tonique*; ſçavoir, la *Tonique*, ſa *Tierce*, dite *Médiante*, ou ſa *Quinte*, dite *Dominante*.

Si jamais il s'agit de l'Accord de *Tierce-Quarte* dans les degrés ſucceſſifs d'une *Octave*, ce n'eſt que lorſqu'on y fait porter deux Accords à chaque Note en deſcendant, où pour lors l'enchaînement des Accords Diſſonans a lieu, ſelon ce que j'en ai déja touché à l'occaſion de cet Accord.

Il me reſte deux Articles à juſtifier, ſelon ma promeſſe; ſçavoir, l'excluſion du *pouce* dans les Accords, & les deux *Octaves*, même les deux *Quintes* de ſuite, que ma Méthode ſemble autoriſer.

DE L'EXCLUSION DU POUCE.

Puiſque les Accords fondamentaux contiennent, au plus, quatre Notes diſtantes chacune d'une *Tierce*; puiſque la tranſpoſition d'ordre entre ces Notes n'y améne de différence que dans deux qui peuvent y être jointes, pendant que les autres ſont toujours par *Tierces*; & puiſque la ſucceſſion y eſt toujours la même d'une Note à ſa voiſine; il doit paroître abſolument néceſſaire d'y employer, pour-lors, quatre doigts également diſtans l'un de l'autre, où ils aient égale liberté de s'approcher & de s'éloigner les uns des autres, & où aucun ne s'y oppoſe; comme cela arriveroit, ſi l'on y employoit le *pouce* & le petit doigt: car un cinquième doigt qui ſe trouveroit, en ce cas, au milieu des autres, y ſeroit à tout moment un obſtacle à l'égalité de diſtance; il empêcheroit que deux ne s'approchaſſent facilement, quand il le faudroit; on ne pourroit même le faire ſans le ſubſtituer à la place de l'un des deux; cette ſubſtitution regarderoit tantôt un doigt, tantôt l'autre; enfin l'égalité d'éloignement, de proximité, & d'extenſion ſeroit détruite entr'eux; on ne ſentiroit plus que c'eſt au petit doigt à deſcendre, lorſque la main eſt dans ſa plus grande extenſion, puiſqu'elle n'y eſt pas encore, en employant ici le *pouce*: d'ailleurs, ce *pouce* ne ſe place pas aiſément ſur un *Diéze*, quand les autres doigts ſe placent ſur des Touches naturelles, ceux-ci en ſont même déroutés; le changement encore de ce *pouce* en un autre doigt,

dans le passage d'un *Accord Dissonant* à un *Consonant*, qui n'éxige guères le *pouce*, quelque petite que soit la main, retarde l'éxécution. Ainsi tout bien éxaminé, ce *pouce* est un obstacle considérable à la prompte acquisition des habitudes nécessaires.

S'il arrive qu'on ait la main si petite, qu'on ne puisse embrasser une *Septième* sur le Clavier sans le *pouce*, ce qui est très-rare, excepté dans les enfans, harpégez l'Accord, en commençant par le doigt d'en-bas, & quittez ce doigt dans le moment que le petit doigt va se placer sur sa *Touche* : ce secours m'a toûjours réussi auprès des jeunes Personnes, sans que leur éxécution en ait souffert le moindrement.

Si ce défaut ne vient que de l'enfance, comme cela ne peut guères être autrement ; qu'est-ce qui vous presse ici ? On ne pouvoit se dispenser, effectivement, de commencer l'Accompagnement très-jeune, lorsqu'avec les Régles, & les chiffres en usage, il falloit des dix ou quinze années pour y réussir un peu passablement : mais à présent que six mois peuvent y suffire, quand on sçait lire la Musique, & qu'on l'éxécute aisément sur le Clavecin ; employez la Jeunesse à ces derniers exercices, & attendez que la petitesse des mains ne s'oppose plus aux progrès rapides qu'elle peut faire dans l'Art dont il s'agit.

On verra dans la Méthode, (si jamais je la donne complette) que mon doigter fournit un moyen d'éxécuter promptement les Accords à la suite les uns des autres, & même d'y former du chant par ce moyen.

Ne croyez pas, d'ailleurs, que j'exclue tout-à-fait le *pouce* des Accords, je le conserve pour en multiplier les Notes, en le plaçant toûjours à l'*Octave* du *petit doigt* : mais je n'ai garde d'en avertir que lorsqu'on est maître du reste.

DES OCTAVES.

A l'égard des *Octaves* de suite, pourquoi voudriez-vous que je changeasse mon Harmonie, lorsqu'elle ne fournit jamais deux *Octaves* de suite dans une succession fondamentale ? Est-ce parce que vous y changez la Basse fondamentale en Basse arbitraire, en Basse de goût ? A-t'on jamais oui-dire qu'il fallût détruire le fond, en faveur d'un arbitraire qu'il fournit lui même ? Quoi ! lorsque la succession fondamentale est une fois donnée, il faudra la changer, parce qu'il vous aura plû d'y choisir pour Basse

la ſucceſſion de l'une de ſes parties ſupérieures, avec laquelle cette Baſſe fera pour-lors deux *Octaves* de ſuite ? Si c'eſt une faute, elle vient donc de votre Baſſe inventée à plaiſir, & nullement de la ſucceſſion fondamentale dont elle eſt tirée ? C'eſt bien là qu'il s'agit de deux *Octaves* de ſuite : laiſſez ce ſoin à un Compoſiteur, qui, à tête repoſée, peut varier à ſon gré toutes les parties de l'Harmonie : mais pour un Accompagnateur, qui doit être occupé de choſes bien plus eſſentielles ; dont la main ne peut embraſſer qu'un certain eſpace ſur le Clavier ; dont les doigts ne peuvent marcher aiſément que d'une Touche à la plus voiſine, quand il y en a pluſieurs d'employés, & que c'eſt au même de marcher ; qui doit éxécuter dans l'inſtant même qu'il penſe, & qui auroit à ſouhaiter que la ſeule Baſſe fût l'unique objet de ſon attenſion ; c'eſt bien à lui à s'occuper de pareilles minuties, dont l'harmonie & ſa plus parfaite ſucceſſion ne reçoivent aucun dommage.

Faut-il qu'au défaut du tronc, on s'attache ainſi, non à une branche, mais à une feuille, à une fleur, comme je l'ai déja dit dans l'occaſion ?

L'Accompagnement forme continuellement, & néceſſairement des *Octaves* de ſuite avec les différentes parties du Concert : or quelle raiſon y a-t'il pour que celles-ci ſoient bonnes, pendant que celles-là ſeront mauvaiſes ? Il eſt vrai que deux *Octaves* de ſuite ne font point harmonie ; mais ſi c'eſt-là le ſeul défaut qu'on y puiſſe trouver, pourquoi s'y arrêter dans un cas où cette harmonie eſt déja complette ſans la Baſſe ; loin qu'elles en détruiſent la perfection, elles l'augmentent au contraire, en y multipliant les ſons & les conſonances ; car d'une *Tierce*, l'*Octave* forme encore une *Sixte* ; d'une *Quinte*, elle forme encore une *Quarte*, ainſi du reſte. Voudriez-vous priver l'Auditeur de pouvoir être affecté de toutes les Conſonances dans un Accord, où vous n'en ſuppoſez jamais que deux ou trois ? Le priverez-vous de cette ſatisfaction, en faveur d'un reſpect outré pour une Régle mal appliquée, pour une Régle qui ne regarde que deux parties détachées, qu'on veut rendre différentes entr'elles.

Au reſte, les deux *Octaves* de ſuite ne ſont ſenſibles dans l'Accompagnement, que lorſqu'on ſe diſtrait du reſte du Concert, pour y donner toute ſon attention ; elles ne le ſont même qu'aux Muſiciens prévenus ſur l'article ; encore le plus ſouvent leur oreille n'en eſt elle frappée, qu'après que leurs yeux les en ont

avertis ; les autres n'y pensent pas : on les pratique par tout, même dans les *Concerto*, où la Basse & le dessus éxécutent le même Chant.

Mais de quoi nous embarrassons nous ? Deux *Octaves* de suite entre la partie inférieure des Accords, & la Basse, font le même effet qu'une Basse doublée, selon l'usage où l'on est de la doubler avec la *Contre-basse*. Ces *Octaves* sont insensibles, & se sauvent même dans le milieu des Accords, d'où les plus scrupuleux les permettent ; *lors*, disent-ils, *que l'Octave est enveloppée*, ce sont leurs termes:cela ne regarde donc plus que la partie supérieure des Accords ! Hé bien, retranchez pour-lors la deuxième *Octave*, ou changez la face du deuxième Accord par un mouvement contraire à celui de la Basse, si vous n'avez pû prévoir qu'en pareil cas, il falloit éviter de prendre l'*Accord Consonant* dans la face où le *petit doigt* touche l'*Octave* de la Basse ; car c'en est-là tout le nœud.

Si le hazard faisoit encore naître deux *Quintes* de suite entre la partie supérieure des Accords, & la Basse ; faites à l'égard de ces *Quintes*, ce qui vient d'être prescrit à l'égard des *Octaves*.

L'*Octave* de la Basse que je fais employer dans les Accords, peut toûjours en être retranchée : mais aussi quelle facilité & quel agrément n'y apporte-t'elle pas ? Par son moyen presque tous les Accords & toutes leurs successions ne sont qu'un pour l'esprit, pour les doigts, & pour l'oreille ; mêmes Régles & mêmes Signes d'un côté, mêmes ordres, & mêmes marches de l'autre. D'ailleurs, ceux qui ne s'attachent qu'à la maniere y trouveront leur compte, puisque l'harpégement de quatre Notes est plus agréable que celui de trois. Ainsi ne retranchons rien des Accords ; n'en changeons pas même les faces qui sont une fois sous nos doigts, qu'auparavant notre jugement, notre oreille, & ces doigts n'agissent librement de concert dans notre éxécution, & ne nous fassent connoître, par-là, que nous pouvons porter notre attention ailleurs.

Ce qui concerne le goût ne doit nous occuper que lorsque nous possédons parfaitement le fond ; c'est à quoi l'on devroit penser plus sérieusement qu'on ne le fait.

CONCLUSION.

J'ose dire que la Méthode que je propose, est la seule qui puisse

conduire aux connoiſſances néceſſaires pour accompagner ſans chiffres, & même avec les chiffres en uſage; car ç'a toûjours été par un raiſonnement, où mes Signes ſont ſous-entendus, que j'ai conduit ceux qui, ſur les chiffres en uſage, ont acquis la pratique de l'Accompagnement en peu de tems, comme au bout d'un an, ou de quelques mois de plus : n'y ayant pas à douter que ces chiffres en uſage ne retardent beaucoup un Commençant; encore y a-t'il tout lieu de craindre qu'il ne s'y rebute, s'il n'eſt pas capable d'application, ou s'il n'a pas l'oreille extrèmement ſenſible à l'harmonie.

Cette Méthode, qui eſt directement tirée de la Baſſe fondamentale, nous la rend d'une maniere ſi ſimple, qu'il n'y a pas moyen de l'y méconnoître; & le Muſicien devroit en faire d'autant plus de cas, qu'elle lui préſente un précis de toutes les ſucceſſions de l'harmonie, auquel il ne paroît pas qu'il ait jamais fait attention : ceux même qui conviennent avec moi qu'il n'y a que deux Accords, n'en ont encore ſçu tirer aucun avantage pour réduire à ce précis les différentes ſucceſſions que fourniſſent les différentes combinaiſons de ces deux Accords; ils en reviennent toûjours au détail, & de chaque partie de ce détail, ce qui ne leur eſt plus pardonnable, ils en font autant d'objets différens : les treize Accords formés du *Senſible*, par exemple, ſont encore pour eux autant d'Accords différens; ils y diſtinguent toûjours la diſſonance de la *Note ſenſible*, en cinq ou ſix diſſonances; de-là ils la font *ſauver*, tantôt de la *Sixte*, tantôt de l'*Octave*, tantôt de la *Quarte*, *&c.* lorſque par-tout cette *Note ſenſible* ſe *ſauve* en montant d'un *demi-Ton* ſur la *Tonique*; enfin de chaque partie d'un même objet ils en font autant de Régles capitales, lorſque chacune de ces parties ſe trouve renfermée dans une ſeule Régle fondamentale, auſſi ſimple qu'abondante; & c'eſt-là juſtement ce qui a occaſionné ces équivoques, ces contradictions, cette confuſion, en un mot, tous ces défauts qui régnent dans les Régles, & dans les chiffres en uſage.

Examinez donc bien, avant que de décider, ſi effectivement j'ai remédié à tous ces défauts par ma Méthode; & ſuppoſé que cela ſoit, tout doit vous inviter à la recevoir : rien n'eſt plus facile que de la rendre générale; je n'ai d'abord qu'à la mettre dans tout ſon jour, pour épargner aux Compoſiteurs la peine d'en développer eux-mêmes l'artifice, quand ils voudront chiffrer en conſéquence; puis il n'y aura qu'à faire graver en particu-

lier la Basse des Ouvrages de Musique les plus accrédités, pour y associer mes Signes ; ce qui sera l'affaire de leurs Auteurs, & la mienne pour les Auteurs qui ne vivent plus.

Le Particulier y trouvera son compte ; outre le tems qu'il y gagnera, la dépense qu'il épargnera du côté du Maître, lui sera quatre fois plus que suffisante pour les frais des Basses.

Les Maîtres y gagneront ; au lieu d'un Ecolier ils en auront douze, quand une fois on sera certain de la facilité avec laquelle on peut apprendre aujourd'hui l'Accompagnement, & du peu de tems qu'il en doit coûter : outre qu'il se formera par ce moyen un plus grand nombre d'Amateurs & de Connoisseurs.

Les Auteurs y gagneront aussi de leur côté : ils n'entreprendront point la gravure de leur Basse, qu'auparavant ils ne soient assûrés du débit, par le grand nombre des Curieux qui se présenteront, & ils pourront même s'assûrer que cela fera naître à plusieurs l'envie d'acheter ensuite tout l'Ouvrage.

Copions en attendant, ou bien faisons copier ; la dépense en sera toûjours moindre que celle d'un Maître. J'offre, en mon particulier, de joindre mes Signes aux Basses copiées ; j'ai déja le cinquième Œuvre de Corelli tout prêt, dont vous allez trouver l'*Adagio*, que j'ai promis à la page 52, où il faut retourner, pour consulter les observations que j'ai faites sur ce sujet.

FIN.

SONATA III. DE CORELLI.

Adagio.

C C A C | 2 4 × C × | C × C ay × |
1 2 3 4 | 1 2.3 4 | 1 2 3 4. |

G | G E G | 2 4 × G × | G × G ay × |
1 2 3 4 | 1 2 3 4 | 1 2.3 4 | 1 2 3 4. |

※ D G ay : | × G 2 G 4 × | G C 4/3 : : : | : : : : |
1 2 3 4 | 1 2.3 4. | 1 2 3.4. | 1 2 3 4 |

: × A 2 4 × | A C ay × | G ※× ay A ay ※ | × E 4 × E C |
1 2 3.4. | 1 2.3 4. | 1 2.3 4. | 1.2.3 4 |

ay : C ay : C | 2 C × C 4 × C | ay : × 4 C 2 | × C 4 × C G |
1 2.3 4. | 1.2.3.4 | 1 2.3.4 | 1.2.3 4 |

2. ♮ × C ay : C 2 | × C 4 × C ay : | × C 4 × C ||
1.2.3.4. | 1.2.3 4. | 1.2.3 4 ||

CONSERVATOIRE DE MUSIQUE
26240
BIBLIOTHÈQUE

Rame

MIS S

D'ACO