

NOUVEAU TRAITÉ
DE L'ACCOMPAGNEMENT
DU CLAVECIN,
DE L'ORGUE,
ET DES AUTRES INSTRUMENTS.

Par Monsieur DE SAINT LAMBERT.

L. Laplatte



1719

A P A R I S,

Chez CHRISTOPHE BALLARD, seul Imprimeur du Roy pour la Musique,
ruë Saint Jean de Beauvais, au Mont-Parnasse.

M. D C C V I I.

Avec Privilege du Roy.

16 1383 (2)

NOUVEAU TRAITÉ
DE L'ACCOMPAGNEMENT
DU CLAVICIN
DE FORGUE
ET DES AUTRES INSTRUMENTS

Par M. de Lamoignon



A PARIS

Chez CHRISTOPHE BAILLARD, Libraire, Palais National, au Salon de Peinture.
M. de Lamoignon, au Mont-Parnasse.

M. D. C. C. V. I.

Les Bureaux de la Librairie



P R É F A C E.

AYANT donné cy-devant au Public un Ouvrage sous le titre de *Principes du Clavecin*, dans lequel je ne parle que de ce qui regarde les Pièces, j'ai crû que le titre ne seroit point assez rempli, si je n'y ajoûtois un *Traité de l'Accompagnement*. La considération d'avoir été prevenu par quelques uns dans ce travail ne m'a point empêché de l'entreprendre. Je me suis persuadé que les esprits des hommes n'étant pas tous d'une même portée, & n'ayant pas une égale disposition à recevoir les mêmes impressions & les mêmes idées des mêmes objets, il étoit avantageux qu'il y eut plusieurs Livres écrits sur les mêmes matieres, afin que ceux qui les étudioient pussent trouver dans les uns ce que souvent ils ne rencontroient pas dans les autres. L'expérience nous apprend qu'une nouvelle maniere de developper un Principe y donne souvent un jour nouveau. Et comme les genies de ceux qui apprenent les Sciences ou les Arts sont quelquefois assez differens, il faut qu'il y ait aussi des Maîtres de differens caracteres, afin que chaque Ecolier puisse en trouver un qui lui convienne. Or les Methodes composées pour enseigner quelque Science ou quelque Art sont comme des Maîtres portatifs, qui ont cet avantage par dessus les autres qu'ils sont à bien meilleur marché, & qu'on les peut consulter à toute heure. Il ne peut donc y en avoir un trop grand nombre, puisque cela donne à chacun la commodité de choisir.

Je ne parle en ce *Traité* ni de la connoissance des Notes, ni de celle du Clavier. Je suppose que ceux qui veulent apprendre l'Accompagnement sont instruits de ces choses, s'il s'en trouvoit qui ne le fussent, ils pouroient avoir recours aux *Principes du Clavecin*, qui ayant été donnez avant ce *Traité*, en sont très-naturellement la préparation.

Après avoir rendu raison du motif qui m'a porté à entreprendre ce nouveau *Traité d'Accompagnement*, je pourois ajoûter ici un abrégé des matieres qui y sont contenuës, & dire un mor

P R É F A C E.

de l'ordre que j'ai gardé en le composant ; mais il vaut mieux renvoyer le Lecteur à la Table des Chapitres, où il verra d'un coup d'œil la disposition de tout l'ouvrage.

Cependant je ne ferai peut-être pas mal de prévenir quelques objections qui se pourroient faire sur ce Traité. Pourquoi ayant établi la *Quarte* comme consonnance & dissonnance, je n'ai pas expliqué les cas où elle est consonnance, & ceux où elle est dissonnance ? Pourquoi je n'ai pas fait une *Regle* particuliere de la maniere de sauver les dissonnances, puisque la plus part des *Maîtres d'Accompagnement* apprennent à leurs *Ecoliers* à les sauver ? Pourquoi je mets un *Bemol* de plus qu'à l'ordinaire dans tous les *Tons* qui ont le *Mode mineur* ?

Je répons aux deux premieres objections que ce qu'elles demandent regarde les *Regles* de la *Composition*, & non pas celles de l'*Accompagnement*. Voyez les *Traitez* des *Sieurs Nivers, Masson, & autres*; même le *Dictionnaire de Musique* par le *Sr. de Broflard*. Je n'ai pas laissé néanmoins d'apprendre à sauver les dissonnances, en parlant du mouvement des mains, *Chapitre V. Regles 8. & 9.* Pour le *Bemol* il est absolument nécessaire, parce que tout *Ton* qui a le *Mode mineur*, a la sixième de sa finale essentiellement mineure. C'est pour cela qu'il faut mettre le *Bemol* à la *Clef*, & non pas dans le courant de l'*Air* comme accidentel, ainsi qu'il se pratique ordinairement ; ce qui est une erreur considerable qui n'a pas été reconnüe jusqu'à present.

A l'égard des *Exemples* que je donne sur chaque *Regle*, j'ai tâché qu'ils fussent autant de petits *Préludes*, dans lesquels l'accord en question se trouvât dans les trois arrangements qu'il peut avoir. Cela aura peut-être forcé la *Modulation* en quelques endroits ; mais pour en suivre une plus reguliere, il eut fallû trop étendre chaque exemple. J'ai même été obligé d'abandonner quelquefois cet assujettissement, parcequ'il m'auroit mené trop loin, & que les *Ecoliers* en auroient été plus embarrassez, que soulagez.

Enfin les *Regles* contenuës en ce *Traité* se peuvent pratiquer sur tous les *Instruments* à plusieurs *Parties*, mais particulièrement sur les *Instruments à Clavier*, qui sont les plus commodes, & les plus en usage pour l'*Accompagnement*.



NOUVEAU TRAITE DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CLAVECIN.

CHAPITRE PREMIER.

DÉFINITION DE L'ACCOMPAGNEMENT.



L'ACCOMPAGNEMENT est l'Art de jouer la Basse-Continuë sur le Clavecin, ou sur quelqu'autre Instrument.

On l'appelle *Accompagement*, parce qu'en jouant la Basse, on y doit joindre l'autres Parties, pour former des accords, & de l'harmonie.

Ces Parties s'ajoutent suivant certains principes & cer-

tains règles, dont l'explication fera la matiere de ce traité d'Accompagement.

On ne peut entendre les principes de l'Accompagement, sans avoir auparavant une idée distincte de la nature de la Musique.

La Musique est un mélange de divers sons agréables, dont la douceur, l'assemblage & l'arrangement réjouissent l'ame, en entrant par le sens de l'oüye.

Un son n'est different d'un autre, que lorsqu'il est plus

A

clair & plus aigu, ce qu'on appelle être *plus haut* : ou lorsqu'il est plus gros & plus grave, ce qu'on appelle être *plus bas*.

Le Clavecin contenant tous les sons qui peuvent entrer dans la construction des ouvrages de Musique, il est aisé d'en remarquer la différence, en touchant toutes les touches l'une après l'autre ; car si l'on commence à gauche, & que l'on tire vers la droite, on trouvera que les sons vont toujours en s'élevant, c'est-à-dire en s'éclaircissant : & si l'on commence à droit, & que l'on tire vers la gauche, on trouvera qu'il vont en baissant, c'est-à-dire en grossissant.

La différence ou la distance qu'il y a d'un son bas à un son élevé, s'appelle *intervalle*. On use de ce nom, parce qu'on regarde un son comme s'éloignant d'un autre, quand il s'élève au dessus, ou qu'il s'abaisse au dessous. En effet si l'on a égard à la figure du Clavier, les touches qui produisent les sons les plus clairs, sont les plus éloignées de celles qui produisent les sons les plus gros.

L'intervalle a différents noms, selon qu'il est plus ou moins grand : c'est-à-dire, selon qu'il y a plus ou moins loin du son bas au son élevé, ou pour mieux dire, il y a autant d'intervalles différents qu'il y a de différentes distances entre un son bas, & tous les divers sons qui sont plus ou moins élevés au dessus de lui.

Le plus petit de tous les intervalles s'appelle *demi-ton* : c'est l'intervalle qui se trouve entre deux sons très-proches l'un de l'autre, comme entre *mi* & *fa*, qui sont si proches qu'il n'y a point d'autre son entre deux.

Quoique *fa* & *sol*, aussi-bien que plusieurs autres notes du Clavier, soient fort voisins l'un de l'autre, je n'appelle pas cela être *très-proche*, parce qu'il y a un autre son entre deux qui est le Dieze de *fa*, lequel est plus près du *fa* que le *sol*, & plus près du *sol* que le *fa*.

Toutes les touches du Clavier, en comprenant les blanches avec les noires, sont éloignées l'une de l'autre de l'in-

tervalle d'un demi-ton.

De l'*ut* à son Dieze il y a un demi-ton.

Du Dieze d'*ut* au *re*, un demi-ton.

Du *re* au Bemol de *mi*, un demi-ton.

Du Bemol de *mi* au *mi*, un demi-ton.

Du *mi* au *fa*, un demi-ton.

Du *fa* à son Dieze, un demi-ton.

Du Dieze de *fa* au *sol*, un demi-ton.

Du *sol* à son Dieze, un demi-ton.

Du Dieze de *sol* au *la*, un demi-ton.

Du *la* au Bemol de *si*, un demi-ton.

Du Bemol de *si* au *si*, un demi-ton.

Et enfin du *si* à l'*ut*, un demi-ton.

Ces demi-tons sont de différentes espèces ; mais la distinction n'en est pas nécessaire dans l'Accompagnement.

Les intervalles plus étendus ont d'autres noms, dont nous parlerons dans la suite, après que nous aurons achevé l'idée que nous donnons icy de la Musique.

Dans la composition des pièces de Musique, on employe bien plus souvent les sept sons appelez *ut, re, mi, fa, sol, la, si*, que l'on n'employe les cinq autres compris sous les noms de Diezes & de Bemols. C'est pour cela que dans l'arrangement des touches du Clavier, les sept touches *ut, re, mi, fa, sol, la, si*, sont disposées bien plus commodément pour la main, que ne le sont les Diezes & les Bemols ; Et c'est pour la même raison que dans la Tablature de Musique ces sept sons ont chacun un degré particulier pour leur situation, & que les autres n'en ont point.

Les sept sons, *ut, re, mi, fa, sol, la, si*, étant d'un usage incomparablement plus fréquent que les autres, sont considerez dans les principes de la Musique comme s'ils étoient les seuls qui entraissent dans la composition des pièces. Ainsi dans la suite de ce Traité, nous établirons toujours nos règles par rapport à ces sept sons, & nous les

appellerons les sept notes de la Musique, parce qu'ils sont ordinairement connus sous ce nom & sous cette idée.

Les notes de la Musique étant de différentes elevations sont avec raison regardées comme des degrez sur lesquels le *chant* se promene, en s'élevant & s'abaissant presque continuellement.

La note *ut* étant donc prise pour le premier degré, la note *re* fera le second, la note *mi* le troisième, la note *fa* le quatrième, & ainsi de suite: ce qui est amplement expliqué dans le premier chapitre des principes du Clavecin.

Mais si l'on prenoit quelqu'autre note pour le premier degré, comme par exemple la note *sol*: alors la note *la* seroit le second degré, la note *si* le troisième, la note *ut* le quatrième, & ainsi de suite.

Une note qui est au second degré d'un autre, s'appelle en terme de Musique *la seconde* de cette premiere note;

celle qui est au troisième degré s'appelle *la tierce*, celle qui est au quatrième s'appelle *la quarte*, &c.

Ainsi l'*ut* étant pris comme premiere note, & comme Son fondamental, le *re* en est la *seconde*, le *mi* la *tierce*, le *fa* la *quarte*, le *sol* la *quinte*, le *la* la *sixième*, le *si* la *septième*, le second *ut* l'*octave*: le second *re* la *neuvième*, le second *mi* la *dixième*, &c.

Si l'on prend la note *re* pour Son fondamental, & pour premier degré, le *mi* en est la *seconde*, le *fa* la *tierce*, le *sol* la *quarte*, le *la* la *quinte*, &c.

Les diverses distances qu'il peut y avoir entre un son & un autre, sont, comme j'ay déjà dit, ce qu'on appelle en termes de Musique & d'Accompagnement *les Intervalles*; & toute la science de l'Accompagnement ne consiste que dans la connoissance & la pratique de ces Intervalles.

CHAPITRE II.

DES INTERVALLES.

ON n'admet en Musique, ou plutôt dans l'Accompagnement, que huit intervalles différents, qui sont.

- | | | |
|-----------------|-------|-----------------------|
| La Seconde, | COMME | <i>ut re.</i> |
| La Tierce, | | <i>ut mi.</i> |
| La Quarte, | | <i>ut fa.</i> |
| La Quinte, | | <i>ut sol.</i> |
| La Sixième, | | <i>ut la.</i> |
| La Septième, | | <i>ut si.</i> |
| L'Octave, | | <i>ut. second ut.</i> |
| Et la Neuvième, | | <i>ut. second re.</i> |

EXEMPLE.



La plupart des Intervalles se divisent en quatre especes, qu'on appelle, *majeure*, *mineure*, *diminuée*, & *superflüe*:

Quelques autres ne se divisent qu'en trois especes, qu'on nomme *juste*, *diminuée*, & *superfluë*. Mais comme les distinctions qu'on peut faire de toutes les diverses especes de chaque Intervalle ne dépendent point des regles de l'Accompagnement, nous ne parlerons ici que de celles qu'il faut absolument connoître pour entendre les regles de cet Art.

Il y a deux especes de secondes. La seconde *mineure*, & la seconde *majeure*.

La seconde mineure est un intervalle d'un demi-ton; comme de *mi* à *fa*, ou de *si* à *ut*.

La seconde majeure est un intervalle d'un ton: comme d'*ut* à *re*, de *re* à *mi*, &c. les exemples en sont cy-aprés.

Quand on parle de la seconde en terme d'Accompagnement, on entend toujours la seconde majeure, parcequ'elle est seule en usage.

Il y a deux especes de tierces. La tierce *majeure*, & la tierce *mineure*.

La tierce majeure est un intervalle de deux tons: comme d'*ut* à *mi*, de *fa* à *la*, &c.

La tierce mineure est un intervalle d'un ton & un demi-ton: comme de *re* à *fa*, de *mi* à *sol*, &c.

Il y a deux especes de quartes. La quarte *juste*, & la quarte *majeure* ou *superfluë*, appelée communément le *Triton*.

La quarte juste est un intervalle de deux tons & un demi-ton: comme d'*ut* à *fa*, de *re* à *sol*, &c.

Le Triton est un intervalle de trois tons: comme de *fa* à *si*, &c.

Quand on parle de la quarte, on entend toujours la juste.

Il y a trois especes de quintes. La quinte *juste*, la quinte *diminuée*, appelée communément la *fausse-quinte*, & la quinte *superfluë*.

La quinte juste est un intervalle de trois tons & un demi-ton: comme d'*ut* à *sol*, de *re* à *la*, &c.

La fausse-quinte est un intervalle de deux tons & deux demi-tons: comme de *si* à *fa*, &c.

La quinte superfluë est un intervalle de quatre tons: comme d'*ut* à *sol dieze*, du *mi bemol* au *si naturel*, &c.

Il y a deux especes de sixièmes. La sixième *majeure*, & la sixième *mineure*.

La sixième majeure est un intervalle de quatre tons & un demi-ton: comme d'*ut* à *la*, de *re* à *si*, &c.

La sixième mineure est un intervalle de trois tons & deux demi-tons: comme de *mi* à *ut*, de *la* à *fa*, &c.

Il y a trois especes de septièmes. La septième *majeure*, la septième *mineure*, & la septième *diminuée*.

La septième majeure est un intervalle de cinq tons & un demi-ton: comme d'*ut* à *si*, &c.

La septième mineure est un intervalle de quatre tons & deux demi-tons: comme de l'*ut* au *si bemol*, du *re* à l'*ut*, &c.

La septième diminuée est un intervalle qui contient dans son étendue trois tierces mineures: comme du dieze d'*ut* au bemol de *si*, du dieze de *sol* au *fa naturel*, &c.

Il n'y a qu'une espece d'Octave, qui est l'Octave *juste*.

L'Octave juste est un intervalle de cinq tons & deux demi-tons: comme d'*ut* à *ut*, de *re* à *re*.

Il y a deux especes de neuvièmes. La neuvième *majeure*, & la neuvième *mineure*.

La neuvième majeure est un intervalle de six tons & deux demi-tons: comme d'un *ut* au second *re* d'au-dessus, d'un *re* au second *mi*, &c.

La neuvième mineure est un intervalle de cinq tons & trois demi-tons: comme d'un *mi* au second *fa* d'au-dessus, d'un *si* au second *ut*, &c.

DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CLAVECIN.

La nature & les diverses especes de chaque intervalle étant expliquées, comme nous venons de le faire, il faut que celui qui veut sçavoir l'Accompagnement s'applique à trouver de soi-même sur le Clavier tous les intervalles de chaque note ou touche, & toutes leurs diverses especes; & il faut qu'il se rende cette connoissance si familiere, que quelque touche qu'on lui montre, il puisse dire tout d'un coup quelle autre touche en est la tierce majeure, ou la

mineure, ou la quarte, ou le Triton, ou la septième, &c. Mais afin de rendre l'acquisition de cette connoissance plus facile, nous allons exposer ici par des notes tous les intervalles dont on fait usage dans l'Accompagnement.

Dans tous les Exemples suivans, les Notes qui sont seules sont celles qui ne peuvent avoir les Intervalles dont il est question, excepté en peu d'occasions très-rares, dont il n'est pas encore tems de parler.

DEMONSTRATION DES INTERVALLES,

selon toutes les manières dont ils se trouvent dans le Clavier.

Secondes majeures seules en usage dans l'Accompagnement.



Tierces Majeures.



Tierces Mineures.



NOUVEAU TRAITE'

Quartes.

Rare. Rare. Rare. Rare.

Tritons.

Rare. Rare. Rare. Rare. Rare.

Quintes.

Rare. Rare. Rare. Rare.

Fausses-Quintes.

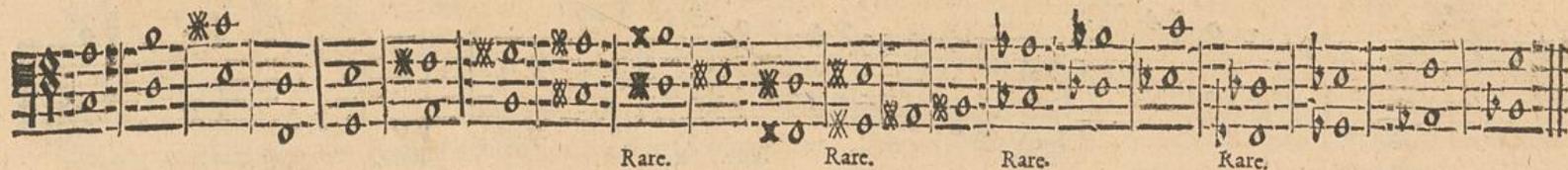
Rare. Rare. Rare. Rare.

Quintes Superflus.

Rare. Rare. Rare.

DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CLAVECIN.

Sixièmes Majeures



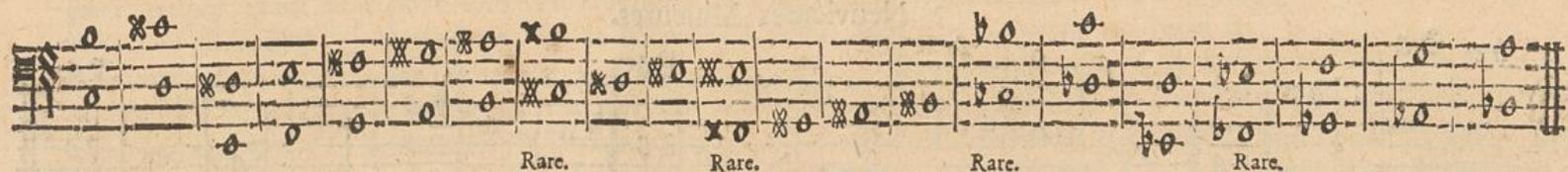
Musical notation for Sixièmes Majeures, consisting of two staves with various chords and accidentals. The notation includes notes with stems, beams, and various accidentals (sharps, flats, naturals). There are four 'Rare.' labels positioned below the staff.

Sixièmes Mineures.



Musical notation for Sixièmes Mineures, consisting of two staves with various chords and accidentals. The notation includes notes with stems, beams, and various accidentals (sharps, flats, naturals). There are four 'Rare.' labels positioned below the staff.

Septièmes Majeures.



Musical notation for Septièmes Majeures, consisting of two staves with various chords and accidentals. The notation includes notes with stems, beams, and various accidentals (sharps, flats, naturals). There are four 'Rare.' labels positioned below the staff.

Septièmes Mineures.



Musical notation for Septièmes Mineures, consisting of two staves with various chords and accidentals. The notation includes notes with stems, beams, and various accidentals (sharps, flats, naturals). There are four 'Rare.' labels positioned below the staff.

Septièmes Diminuées.

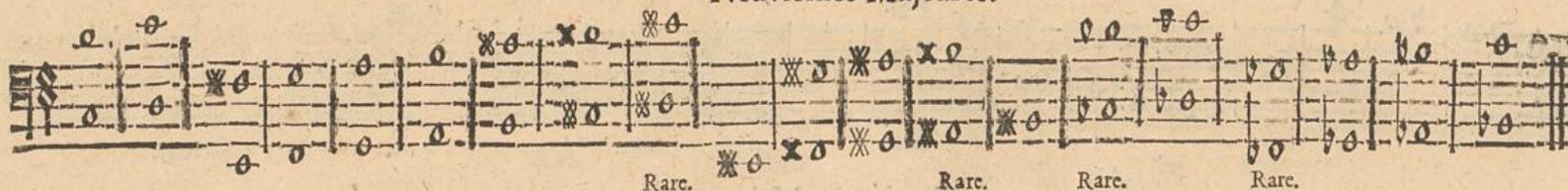


Musical notation for Septièmes Diminuées, consisting of two staves with various chords and accidentals. The notation includes notes with stems, beams, and various accidentals (sharps, flats, naturals). There are four 'Rare.' labels positioned below the staff.

Octaves.



Neuvièmes Majeures.



Neuvièmes Mineures.



Lorsque deux sons ou un plus grand nombre étant produits en même tems frappent l'oreille agréablement, cet assemblage de sons s'appelle *Consonnance* : si cet assemblage choque l'oreille au lieu de la réjouir, on l'appelle *Dissonnance*.

Or des divers intervalles dont nous venons de parler, il y en a dont la note haute fait consonnance avec la note basse, & d'autres où elle fait dissonnance.

Les Intervalles dont la note haute fait consonnance avec sa basse, sont

L'Octave.
La Quinte.

La Quarte, qui passe aussi quelquefois pour dissonnance.
La Tierce, majeure, ou mineure.
La Sixième, majeure, ou mineure.
Ceux où elle fait dissonnance, sont
La Seconde de toute espece.
Le Triton.
La fausse-Quinte.
La Quinte superflüe.
La Septième de toute espece.
La Neuvième de toute espece aussi.

Toutes

Toutes les Consonnances ne sont pas également douces, ni toutes les Dissonances également dures. L'examen exact de leurs véritables qualitez seroit la matière d'une grande Dissertation que je pourray faire quelque jour, mais qui n'est point nécessaire ici, parcequ'il importe plus à ceux qui apprennent l'accompagnement de sçavoir quel usage on y fait des intervalles, que de sçavoir s'ils sont en effet Consonnances douces, ou Dissonances dures.

Il y a à l'égard des intervalles deux remarques importantes à faire.

La première, qu'ayant déterminé une note pour fondement d'un intervalle, lorsqu'on parle de la tierce, de la quinte, ou de quelqu'autre intervalle de cette note: on entend toujours la tierce d'au-dessus, la quinte d'au-dessus, &c. & jamais la tierce ni la quinte d'au-dessous. Ainsi la note *ut*, par exemple, étant prise pour note fondamentale, sa tierce est le *mi* d'au-dessus, & non pas le *la* d'au-dessous: sa quinte est le *sol* d'au-dessus, & non le *fa* d'au-dessous; En un mot les intervalles se mesurent toujours par dessus la note qui leur sert de fondement, & jamais par dessous.

La seconde remarque est, que les intervalles qui passent l'étenduë de l'Octave; comme sont la Neuvième, la Dixième, la Onzième, &c. n'étant que la répétition de ceux qui sont au dessous de l'Octave, ils ne se comptent point pour ce qu'ils sont en effet, mais seulement pour ceux dont ils sont la répétition: c'est-à-dire, que la Neuvième se compte pour la seconde (excepté en un cas que nous expliquerons cy-après) la Dixième se compte pour la Tierce, la Onzième pour la Quarte, & ainsi de tous les autres intervalles, quelque éloignez qu'ils soient de la note fondamentale.

Ainsi quoique à l'égard, par exemple, du premier *ut*, qui est tout au bas du Clavier, le premier *mi* qui suit en montant en soit la Tierce, le second *mi* naturellement la Dixième, le troisième *mi* la Dix-septième, & le quatrième

mi la Vingt-quatrième: néanmoins tous ces *mi* ne passent & ne se prennent en terme d'Accompagnement chacun que comme la Tierce de ce premier *ut*, parce qu'ils ne sont que répétitions les uns des autres.

Il en est de même de tous les autres intervalles; c'est pourquoi lorsque dans la suite de ce Traité nous parlerons des intervalles, il ne faudra pas entendre seulement les intervalles *absolus*, c'est-à-dire ceux qui sont au dessous de l'Octave, mais encore ceux qui sont au-dessus, & qui sont les répétitions des intervalles absolus, quelque éloignez qu'ils puissent être de la note fondamentale.

Si par exemple je touchois le premier *re* du bas Clavier, & que je vous demandasse de me montrer la quinte de ce *re*: vous ne seriez pas obligé de me toucher le premier *la* d'au-dessus, qui en est la quinte absolue; il vous suffiroit de me toucher un *la* dans le Clavier; quel qu'il fût, il seroit toujours la quinte de mon *re*.

S'il étoit nécessaire de distinguer les intervalles pris au dessous de l'Octave, d'avec ceux qui sont pris au dessus: on pourroit nommer les premiers, *intervalles absolus*, & les autres, *doubles*, *triples*, ou *quadruples intervalles*, selon qu'ils seroient, la première, la seconde, ou la troisième répétition des intervalles absolus.

On pourroit dire, par exemple, que le premier *mi* du bas du Clavier est la *tierce absolue* du premier *ut*: que le second *mi* en est la *double tierce*: que le troisième *mi* en est la *triple tierce*, & qu'enfin le quatrième *mi* en est la *quadruple tierce*.

On useroit des mêmes termes à l'égard de la quarte, de la quinte, & de tout autre intervalle, mais on ne fait point cette distinction dans l'Accompagnement. On y regarde les répétitions des intervalles, comme les intervalles mêmes.

Exception pour la Neuvième.

Cependant la Neuvième, quoique répétition de la se-

conde, ne se traite pas toujours comme seconde; Il y a des occasions où on la traite effectivement comme Neuvième: en lui donnant alors d'autres Accompagnements que ceux qu'on lui donne quand on ne la regarde que comme Seconde: ce que l'on verra dans la suite.

Dans la pratique de l'Accompagnement, la Neuvième se prend, ou à la Neuvième absolue, ou à la double Neuvième, ou à la triple: comme nous l'avons dit des autres intervalles.

CHAPITRE III.

DE LA PRATIQUE DE L'ACCOMPAGNEMENT.

Nous avons dit que l'Accompagnement étoit l'Art de jouer la Basse-Continüe, en y joignant d'autres Parties, c'est-à-dire d'autres notes, pour former des accords & de l'harmonie. Il faut dire maintenant de quelle manière cela se fait.

On joue la Basse de la main gauche, & à chaque note de Basse que l'on touche, on en ajoute trois autres de la main droite, faisant ainsi un accord sur chaque note. On passe néanmoins quelquefois des notes de Basse, sans leur donner d'Accompagnement, mais ce n'est pas en cet endroit qu'il en faut faire mention, nous en parlerons au chapitre VIII. Mais il faut remarquer que les notes des Basses-Continües sont de deux especes: les unes sont *simples*, & les autres sont *chiffrees*.

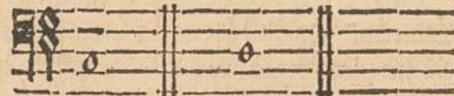
Sur une note simple on fait pour accompagnement l'accord qu'on appelle *parfait*, ou *naturel*, lequel est composé de la Tierce, de la Quinte & de l'Octave de cette note; Ainsi pour accompagnement d'un *ut*. on touche un *mi*, un *sol*, & un *ut*. Pour accompagnement d'un *re*, on touche un *fa*, un *la*, & un *re*.

E X E M P L E.

Accompagnement.
Main droite.



Basse-Continüe.
Main gauche.



Il en est ainsi de toutes les autres notes.

Il n'y a point d'ordre à garder dans l'arrangement des notes de l'accord; la tierce peut être la plus basse des trois, comme dans l'exemple ci-dessus, elle peut être celle du milieu, & elle peut être la plus haute: & par conséquent la Quinte & l'Octave peuvent être aussi, ou au bas, ou au milieu, ou au haut de l'accord.

Ce qui décide de l'arrangement des parties, c'est la

DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CLAVECIN.

11

situation de la main de celui qui accompagne; La règle étant, que quand on a une fois posé sa main sur le Clavier, pour toucher le premier accord de l'Air qu'on va accompagner, il faut prendre tous les accords suivants au lieu le plus proche où ils se trouvent: & l'observation de cette règle fait que les parties changent d'arrangement à chaque accord que l'on touche.

E X E M P L E.



Lorsqu'une note de Basse est chiffrée, on ne lui donne plus pour Accompagnement l'accord parfait, ou naturel: mais on lui donne l'intervalle marqué par le chiffre, & les accompagnements convenables à cet intervalle. Il faut expliquer la signification des chiffres, & puis nous parlerons des accompagnements qu'on leur donne.

Le 2 marque la Seconde.

Le 3 marque la Tierce.

Le 3♭ marque la Tierce mineure.

Le 3 sans ♭ marque aussi la Tierce mineure.

Le 3♯ marque la Tierce majeure.

Le * sans ♯ marque aussi la Tierce majeure.

Le 4 marque la Quarte.

Le 4♯ ou *4 marque le Triton.

Le ♯ coupé d'une ligne oblique, marque aussi le Triton.

Le 5 marque la Quinte.

Le 5♯ ou ♯5 marque la fausse-Quinte.

Le ♯ coupé marque aussi la fausse-Quinte.

Le 5s marque la Quinte superfluë.

Le 5♯ marque aussi la Quinte superfluë.

Quand le 5s suit la fausse-Quinte, il ne marque alors que la Quinte juste.

Le 6 marque la Sixième.

Le 6♯ ou ♯6 marque la Sixième mineure.

Le 6x ou x6 marque la Sixième majeure.

Le 7 marque la Septième.

Le 7♭ ou ♭7 marque la Septième mineure, & la Septième diminuée: car il n'y a point de marque particulière pour celle-ci, c'est à l'Accompagnateur à la discerner.

Le 7♯ ou ♯7 marque la Septième majeure.

Le 8 marque l'Octave.

Le 9 marque la Neuvième majeure ou mineure.

Il y a six Remarques à faire sur les Chiffres dont nous venons de parler.

La première, que les Chiffres dans la Basse-Continuë se mettent ordinairement au dessus des notes pour lesquelles ils marquent, & quelquefois au dessous, mais jamais à côté précisément.

La seconde, que nous comprenons sous le nom de Chiffre des figures qui ne sont point Chiffres, telles que sont le ♯ & le x. Mais ils ne passent pour Chiffres que lorsqu'ils sont dans le rang des Chiffres; car hors de-là ils ne sont que Bemols & Diezes, comme à l'ordinaire.

La troisième, qu'une note n'est quelquefois chiffrée que d'un seul Chiffre, & que d'autres fois aussi elle en porte plusieurs tout à la fois.

La quatrième, que plusieurs Chiffres marquez pour une même note, sont quelquefois l'un au dessus de l'autre, & quelque fois l'un à côté de l'autre.

La cinquième, qu'il y a quelquefois pour une même

note plusieurs Chiffres l'un au dessus de l'autre, & aussi plusieurs l'un à côté de l'autre.

La sixième enfin, que le Chiffre n'est pas toujours perpendiculairement au dessus de sa note, mais qu'il est quelquefois un peu à côté, & quelquefois même fort loin à côté, quoique toujours plus élevé qu'elle.

Nous ferons en tems & lieu les observations qu'il y a à faire sur toutes ces différences; Il faut maintenant parler des accompagnemens qu'on donne à chaque Chiffre.

I.

Regles pour l'Accompagnement des notes chiffrées d'un chiffre seulement.

La Seconde se double & s'accompagne de la Quinte, quand la note suivante descend d'un demi-ton, & qu'elle est chiffrée d'un 6, ou qu'elle n'est point chiffrée.

E X E M P L E.

Dans le cas ci-dessus on peut encore accompagner la seconde d'une Quinte doublée.

E X E M P L E.

La Seconde s'accompagne de la Quarte & de la Quinte, quand la note suivante descend d'un demi-ton, & qu'elle est chiffrée d'une fausse-Quinte.

E X E M P L E.

La Tierce s'accompagne de la Quinte & de l'Octave: C'est l'accord qu'on appelle *parfait* ou *naturel*, tel qu'on le donne aux notes non chiffrées.

E X E M P L E.



Soit que la Tierce soit marquée simplement par un 3 sans distinction de majeure ou de mineure, ou qu'elle soit marquée avec distinction de majeure ou de mineure par un 3 joint à un Dieze, ou à un Bemol, comme nous l'avons représenté ci-dessus dans l'explication des Chiffres; cela n'apporte aucun changement à l'accompagnement qu'on lui donne: on l'accompagne toujours de la Quinte & de l'Octave.

Je ne vous dis point icy pourquoi la Tierce est quelquefois marquée par nn 3 tout simple, & quelquefois par un 3*, ou un 3†. Cela regarde la connoissance des *modes*, dont il n'est pas encore tems que je vous instruisse.

Le * tout seul sur une note de Basse signifie l'accord parfait, ayant la Tierce majeure.

Le † tout seul signifie aussi l'accord parfait, mais avec la Tierce mineure.

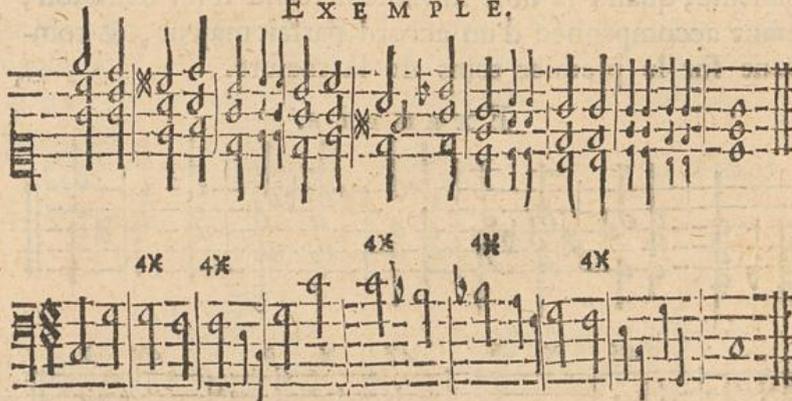
La Quarte s'accompagne de la Quinte & de l'Octave.

E X E M P L E.



Le Triton s'accompagne de la Seconde & de la Sixième, quand la note suivante descend d'un ton, ou d'un demi-ton.

E X E M P L E.



On peut mettre l'Octave au lieu de la seconde dans l'Accompagnement du Triton: mais cependant la seconde s'y met plus communément que l'Octave.

Le Triton s'accompagne de l'Octave & de la Sixième, quand la note suivante descend d'une quarte, étant accompagnée d'un accord parfait, & tombant sur le premier tems de la mesure.

E X E M P L E.

On accompagne le Triton de la Tierce & de la Sixième, quand la note suivante descend d'un demi-ton, étant accompagnée d'un accord parfait majeur, & tombant sur le premier tems de la mesure.

E X E M P L E.

La Quinte s'accompagne de la Tierce & de l'Octave ; C'est l'accord parfait, tel qu'on le donne aux notes sans chiffres. Voyez l'exemple de la Tierce.

La fausse-Quinte s'accompagne de la Tierce, & de la Sixième.

E X E M P L E.

La fausse-Quinte s'accompagne de la Tierce & de l'Octave, comme la Quinte juste, lorsque la note suivante au lieu de monter d'un demi-ton selon la coûtume, fait un intervalle plus grand, soit en descendant, ou en montant.

E X E M P L E.

La Quinte superflüe s'accompagne de la Seconde & de la Septième majeure : ou ce qui est la même chose de la Septième & de la Neuvième, toutes deux majeures.

EXEMPLE.

Musical notation for Example 1, showing a treble and bass staff with various chords and accidentals.

6 La Sixième s'accompagne de la Tierce, & de l'Octave.

EXEMPLE.

Musical notation for Example 2, showing a treble and bass staff with chords marked with the number 6.

6 La Sixième se double & s'accompagne de la Tierce, quand la note qui suit monte d'un demi-ton, & qu'elle a pour accompagnement un accord parfait:

EXEMPLE.

Musical notation for Example 3, showing a treble and bass staff with chords marked with the number 6.

6 La Sixième s'accompagne encore d'une Tierce doublée, quand la note suivante monte d'un demi-ton, & qu'elle a pour accompagnement un accord parfait.

EXEMPLE.

Musical notation for Example 4, showing a treble and bass staff with chords marked with the number 6.

Ces accords qui contiennent deux fois la Sixième, & une fois la Tierce: ou bien deux fois la Tierce, & une fois la Sixième, s'appellent accords *doubles*. L'un & l'autre sont également bons sur les notes chiffrées d'un 6: pourveu que la note suivante monte d'un demi-ton, & qu'elle soit accompagnée d'un accord parfait.

Enfin la Sixième s'accompagne encore de la Tierce & de la Quarte.

EXEMPLE.

Musical notation for Example 5, showing a treble and bass staff with chords marked with the number 6 and 6x.

Comme il faut faire distinction des choses, pour éviter la confusion: nous donnerons differents noms à ces differents accords, qu'on fait sur la Sixième.

Le premier accord composé de la Tierce, la Sixième & l'Octave, s'appellera l'accord *simple*, pour le distinguer de ceux où l'on double une partie.

Le second accord contenant deux fois la Sixième, & une fois la Tierce, s'appellera l'accord *doublé par la Sixième*.

Le troisième qui contient deux fois la Tierce, & une fois la Sixième, se nommera l'accord *doublé par la Tierce*.

Enfin le Quatrième, composé de la Tierce, la Quarte & la Sixième, s'appellera le *petit accord*: parce qu'en effet cet accord est peu étendu quand la Tierce se trouve en bas, comme on le peut voir dans l'exemple précédent.

Il y a des occasions où l'on doit faire l'accord *simple*, d'autres qui demandent l'accord *doublé*, & d'autres qui veulent plutôt le *petit accord*. Mais nous ne parlerons de ces occasions, que quand nous traiterons du choix des accords, au chapitre 6.

La Septième, soit majeure, soit mineure, s'accompagne de la Tierce & de la Quinte.

E X E M P L E.

Ou bien on l'accompagne de la Tierce & de l'Octave.

E X E M P L E.

La Septième est moins bien accompagnée de la Tierce & de l'Octave, que de la Tierce & de la Quinte. C'est une espece de licence que d'y mettre l'Octave au lieu de la Quinte: on ne le doit faire que quand on y est forcé. Nous dirons dans le chapitre du choix des accords quelle est la necessité qui y force.

La Septième s'accompagne de la Tierce doublée, quand la note précédente est un demi-ton ou un ton plus bas que celle qui porte la Septième, ayant pour accompagnement un accord parfait *majeur*: c'est-à-dire un accord parfait dans lequel la Tierce est majeure.

E X E M P L E.

DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CLAVECIN.

17

Cette maniere d'accompagner la Septième n'a lieu qu'après un accord majeur dans lequel la Tierce a été la plus haute des trois Parties, comme dans l'Exemple ci-dessus.

La Septième diminuée s'accompagne de la Tierce mineure, & de la fausse Quinte.

E X E M P L E.

The first example consists of two staves of music. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). It shows a sequence of chords: a major triad (C-E-G), a major triad (F-A-C), a major triad (C-E-G), a major triad (F-A-C), a major triad (C-E-G), a major triad (F-A-C), a major triad (C-E-G), and a major triad (F-A-C). The bottom staff is in bass clef with a common time signature (C). It shows a sequence of chords: a major triad (C-E-G), a major triad (F-A-C), a major triad (C-E-G), a major triad (F-A-C), a major triad (C-E-G), a major triad (F-A-C), a major triad (C-E-G), and a major triad (F-A-C). There are some accidentals and markings above the notes, including a '6' and '7b' above the first few notes, and an 'x' above the last note.

Le chiffre n'avertit point si la Septième est diminuée, ou si elle n'est que mineure : c'est à l'Accompagnateur à en juger de lui-même. Il ne le peut faire qu'il ne soit instruit des Modes : mais il n'est pas encore tems de parler d'eux.

8. L'Octave s'accompagne de la Tierce & de la Quinte. C'est l'accord parfait dont nous ne donnons point d'Exemple. Voyez celui de la Tierce, page 13.

9. La Neuvième quand elle est majeure s'accompagne de la Tierce & de la Quinte : & quand elle est mineure, de la Tierce & de la Septième.

E X E M P L E.

The second example consists of two staves of music. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). It shows a sequence of chords: a major triad (C-E-G), a major triad (F-A-C), a major triad (C-E-G), a major triad (F-A-C), a major triad (C-E-G), a major triad (F-A-C), a major triad (C-E-G), and a major triad (F-A-C). The bottom staff is in bass clef with a common time signature (C). It shows a sequence of chords: a major triad (C-E-G), a major triad (F-A-C), a major triad (C-E-G), a major triad (F-A-C), a major triad (C-E-G), a major triad (F-A-C), a major triad (C-E-G), and a major triad (F-A-C). There are some accidentals and markings above the notes, including a '9' above the first few notes.

Le chiffre n'avertit pas non plus si la Neuvième est majeure ou mineure ; il faut que l'Accompagnateur en juge de lui-même.

I I.

Regles pour l'Accompagnement des notes chiffrées de deux chiffres.

Quand nous parlons ici des notes chiffrées de deux chiffres ; nous entendons que ces deux chiffres soient placés l'un au dessus de l'autre, pour assigner à leur note deux intervalles particuliers tout-à-la-fois ; & non pas qu'ils soient l'un à côté de l'autre ; ce qui marqueroit autre chose, que nous examinerons quelques pages plus bas.

Deux chiffres déterminant déjà deux parties de l'accord, l'Accompagnateur n'a plus que la troisième à ajouter ; & voici des Regles pour le faire.

$\frac{4}{2}$ Le double chiffre deux & quatre s'accompagne de la Quinte, ou si l'on veut de la Sixième, mais la Quinte est meilleure.

EXEMPLE.

$\frac{4}{2}$ Le double chiffre deux & triton s'accompagne de la Sixième.

EXEMPLE.

$\frac{3}{3}$ Le double chiffre trois & cinq s'accompagne de l'Octave. C'est l'accord parfait. Voyez cy-devant, à l'article de la Tierce, page 13.

$\frac{3}{6}$ Le double chiffre trois & six s'accompagne de l'Octave. C'est l'accord simple de la Sixième. Voyez cy-devant, à l'article de la Sixième, page 15.

$\frac{7}{3}$ Le double chiffre trois & sept s'accompagne de la Quinte. C'est l'accompagnement de la Septième seule. Voyez son article, cy-devant, page 16.

$\frac{8}{3}$ Le double chiffre trois & huit s'accompagne de la Quinte. C'est l'accord parfait démontré cy-devant, page 10.

$\frac{5}{4}$ Le double chiffre quatre & cinq s'accompagne de l'Octave.

EXEMPLE.

$\frac{6}{4}$ Le double chiffre quatre & six s'accompagne de l'Octave.

EXEMPLE.

Remarquez que quand une note porte ainsi quatre & six $\frac{6}{4}$ la Sixième doit toujours être de la même nature qu'étoit la Tierce dans l'accord précédent. C'est-à-dire que quand la Tierce de l'accord précédent a été majeure, la Sixième doit être aussi majeure. Et quand la Tierce a été mineure, la Sixième est aussi mineure, l'Exemple cy-dessus vous le démontre.

DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CLAVECIN.

$\frac{6}{4}$ Le double chiffre triton & six s'accompagne de l'Octave.

EXEMPLE.



$\frac{7}{4}$ Le double chiffre quarte & septième mineure dans la cadence [expliquée cy-après] s'accompagne de la Quinte, ou de l'Octave.

Hors de la cadence, il s'accompagne de l'Octave, ou de la Neuvième.

EXEMPLE.



$\frac{2}{2}$ Le double chiffre quatre & neuf s'accompagne de la Septième, ou de la Quinte.

EXEMPLE.



Monsieur Charpentier dans son Opera de MEDE'E, au lieu de chiffrer quatre & neuf $\frac{2}{4}$, chiffre neuf & onze $\frac{1}{1}$. Mais c'est toujours la même chose, puisque la Onzième n'est que la répétition de la Quarte. C'est avec aussi peu de nécessité qu'il chiffre huit & dix $\frac{1}{8}$, au lieu de trois & huit $\frac{2}{3}$, qui marque le même accord. Tout intervalle qui n'est que la répétition d'un autre n'a pas besoin d'être chiffré tel qu'il est : il vaut mieux chiffrer au lieu de lui celui dont il est la répétition. C'est embarrasser inutilement un Accompagnateur que de lui présenter des chiffres qu'il n'a pas coutume de voir, quand ces chiffres ne signifient que ce que d'autres, qui sont plus en usage, signifient aussi bien qu'eux.

De tous les intervalles qui en répètent d'autres, il n'y a que la Neuvième qui se doit chiffrer, parce qu'en qualité de Neuvième elle s'accompagne autrement que la Seconde dont elle est la répétition.

Au reste, c'est la progression de la Basse qui détermine le même intervalle à être tantôt Neuvième, & tantôt Seconde. La Neuvième ne se faisant jamais que sur une note de Basse qui monte ; au lieu que la Seconde se fait sur une note qui demeure en même degré que la précédente, ou qui

descend d'un ton. Voyez les Exemples de la Seconde, & de la Neuvième, pages 12 & 17.

$\frac{6}{5}$ Le double chiffre cinq & six s'accompagne de la Tierce.

E X E M P L E.

$\frac{6}{5}$ Le double chiffre fausse-quinze & six s'accompagne de la Tierce. C'est l'accord de la fausse-Quinte seule. Voyez-en l'Exemple, cy-devant, page 14.

$\frac{7}{5}$ Le double chiffre quinte-superfluë & sept s'accompagne de la Neuvième. C'est l'accord de la Quinte-superfluë seule, démontré cy-devant, page 15.

$\frac{9}{5}$ Le double chiffre quinte-superfluë & neuf s'accompagne de la Septième. C'est encore l'accord de la Quinte-superfluë démontré cy-devant, page 15.

$\frac{7}{4}$ Le double chiffre cinq & sept s'accompagne de la Tierce, ou de l'Octave. Ce sont les mêmes accords qu'on fait pour la Septième seule. Voyez-en les Exemples cy-devant, page 16.

$\frac{8}{4}$ Le double chiffre cinq & huit s'accompagne de la Tierce. C'est l'accord parfait démontré cy-devant, page 13.

$\frac{9}{4}$ Le double chiffre cinq & neuf s'accompagne de la Tierce; ou bien en doublant la Quinte.

E X E M P L E.

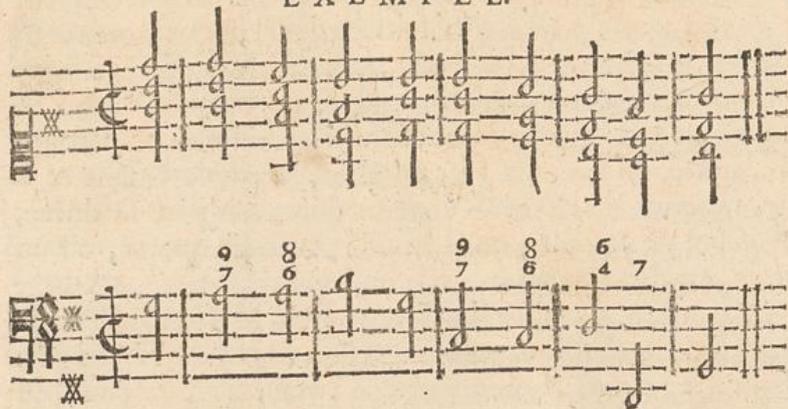
$\frac{8}{5}$ Le double chiffre six & huit s'accompagne de la Tierce. C'est l'accord simple de la Sixième, dont nous avons parlé cy-devant, page 15.

$\frac{9}{7}$ Le double chiffre sept & neuf s'accompagne de la Tierce.

E X E M P L E.

Au lieu d'accompagner sept & neuf de la Tierce, on peut donner à la note qui porte ces deux chiffres le même accord qu'avoit la note précédente. Cela est plus commode, & quelquefois même plus agreable à l'oreille.

EXEMPLE.



III. Des Notes chiffrées d'un triple chiffre.

J'appelle notes chiffrées d'un triple chiffre celles qui portent trois chiffres l'un au dessus de l'autre.

La seule règle qu'il y a à observer à l'égard de ces sortes de notes, c'est de leur donner pour accompagnement les trois intervalles marquez par les trois chiffres qu'elles portent, sans y ajouter rien autre chose.

EXEMPLE.



IV. Des Notes qui portent plusieurs chiffres l'un à côté de l'autre.

Lorsqu'une note porte plusieurs chiffres l'un à côté de l'autre, on lui donne plusieurs accords l'un après l'autre; & on luy en donne autant qu'il y a de chiffres qui se succèdent, en diminuant la durée de chacun à proportion que le nombre en augmente; comme l'Exemple suivant le fera voir.

Ces chiffres sont plus souvent doubles que simples, & quelquefois même ils sont triples.

EXEMPLE.



A l'égard de la durée de chaque accord, elle se mesure comme j'ai dit sur le nombre qu'il y en a, comparé avec la valeur de la note qui les porte. Mais il faut du discernement pour juger s'ils doivent être égaux ou inégaux dans leur durée. Ceux qui ont un peu de routine en jugent par les notes longues ou breves de la Partie chantante; car ces accords ne sont faits que pour la suivre. Si les Copistes étoient exacts ils pourroient aisément marquer cela, en arrangeant leur chiffres de manière que leur situations fait connoître en quel temps de la mesure ils doivent passer, comme j'ai fait

dans l'exemple ci-dessus. Cela determineroit précisément leur durée. Mais c'est à quoy ils manquent souvent, ou faute de le sçavoir, ou faute d'y faire attention; c'est néanmoins le seul moyen de determiner cette durée, & l'on en devoit faire une Regle essentielle de la Tablature de Musique, comme on en a fait de la figure & de la situation des notes: mais je doute fort que les Musiciens y songent; parce que je vois plusieurs autres choses encore plus nécessaires que celle-là à établir, ou à reformer dans la Musique, auxquelles cependant on n'a point encore pensé.

En attendant qu'on remédie à ce deffaut, nous allons tâcher d'y suppléer par les Regles suivantes.

Pour l'ordinaire une note de Basse-Continuë ne porte guere que deux chiffres l'un à côté de l'autre; Ainsi il est aisé de juger que n'ayant que deux accords à faire sur cette note, chacun doit avoir la durée de la moitié de sa valeur. Si c'est une Ronde, chaque accord aura la durée d'une Blanche. Si c'est une Blanche, ils n'auront chacun que la durée d'une Noire, & si c'est une Noire, ils n'auront que celle d'une Croche.

Si l'on a quatre accords à faire sur une Ronde, on leur donnera à chacun la durée d'une Noire, & si c'est sur une Blanche, on ne leur donnera que la durée d'une Croche.

S'il y trois accords sur une Ronde, on donnera au premier la durée d'une Blanche, & à chacun des deux autres la durée d'une Noire: ou au contraire aux deux premiers, chacun la durée d'une Noire, & au troisième la durée d'une Blanche. On juge de cela en écoutant la Partie chantante, ou en la lisant, si on l'a devant les yeux.

S'il y a trois accords à faire sur une Blanche pointée, ils dureront chacun autant qu'une Noire.

S'il n'y en a que deux, le premier durera autant qu'une Blanche, & le second autant qu'une Noire; Ou au contraire le premier aura la valeur d'une Noire, & le second

celle d'une Blanche. On en juge par le mouvement de l'Air.

Enfin sans étendre plus loin ce détail, vous devez considérer qu'une note de Basse, pouvant toujours partager sa valeur en deux portions égales, ou en quatre, ou en trois, on peut ajuster le nombre des chiffres à ce partage; étant aisé de voir par leur nombre, & par le Chant & le mouvement de l'Air, si chacun doit avoir pour sa durée, le quart de la note, ou la moitié, ou trois quarts, ou un tiers, ou deux tiers.

J'avouë que ces Regles sont vagues & peu capables de vous satisfaire, si vous voulez que l'on vous fixe absolument: mais il ne s'en faut point prendre à moi; c'est la faute de ceux qui n'ont pas déterminé la situation des chiffres.

Quelquefois une note ne portant qu'un seul chiffre, soit simple, soit double, soit triple, ce chiffre ne se trouve pas directement au dessus de sa note, mais un peu à côté vers la droite, comme dans l'exemple suivant; A lors on donne à cette note deux accords l'un après l'autre; d'abord l'accord parfait, ensuite l'accord denoté par le chiffre.

EXEMPLE.

Si le chiffre est fort loin à côté de sa note, comme dans la seconde Mesure de l'Exemple cy-dessus, cela marque que le premier accord doit être beaucoup plus long que le second. Ce que l'Exemple même explique.

DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CLAVECIN.

23

Quelquefois aussi dans le cas de l'Exemple précédent, au lieu d'un chiffre seulement il s'en rencontre plusieurs de suite. Quand cela arrive, on fait après l'accord parfait autant d'autres accords qu'il y a de chiffres de suite, en jugeant toujours de la durée de chacun, par leur nombre, par la valeur de la Note qui les porte, par le Chant & par le mouvement de l'Air.

Après le dénombrement que j'ay fait en ce Chapitre de tous les accords de la Musique, tant consonnans que dissonnans, mais dont je ne vous ay presque donné d'exemples que par l'Ut, & par le Ré. pour ne pas grossir ce volume inutilement, vous devez les apprendre de vous même par cœur, sur toutes les autres notes de l'Octave, & même sur les Diezes & les Bemols. Vous ne pouvez accompagner à livre ouvert, que vous ne les sçachiez ainsi par tout, & dans leurs trois arrangements, comme je les ay représentés.

V. Réduction des Accords chiffrés aux Accords parfaits.

Ceux qui apprennent l'Accompagnement ont ordinairement plus de peine à concevoir & à retenir par cœur les accords chiffrés, que les accords qu'on appelle parfaits. Mais il est aisé de les soulager de cette peine, en leur faisant remarquer, que lorsqu'une note porte quelques chiffres, qui lui assignent un accord extraordinaire, cet accord, extraordinaire pour elle, est souvent l'accord parfait d'une autre note. Lorsqu'un Ut par exemple est chiffré d'un 6, l'accord que dénote ce 6 pour l'Ut, est l'accord parfait du La; S'il est chiffré de quatre & six $\frac{6}{4}$ c'est l'accord parfait du Fa; S'il est chiffré d'un 7, ou de $\frac{7}{3}$ ou de $\frac{7}{4}$ c'est l'accord parfait du Mi, &c.

Afin donc de donner au Lecteur tout le soulagement

possible la dessus, je vais lui apprendre à concevoir comme accords parfaits, la plus part des accords dissonnans qui se marquent par des chiffres.

L'accompagnement d'une note chiffrée de deux, quatre, six, $\frac{6}{4}$ est l'accord parfait mineur de sa seconde.

Quand la note ne porteroit que deux quatre $\frac{4}{2}$, ou que 2. seulement, on pourroit encore lui donner l'accord mineur de sa seconde, quoique j'aye enseigné le contraire cy-devant, en parlant de ces chiffres.

L'accompagnement d'une note chiffrée de deux, triton, & six, $\frac{6}{2}$ est l'accord parfait majeur de sa seconde. On appelle accord majeure, celui qui a la tierce majeure, & accord mineur, celui qui a la tierce mineure.

Quand la note ne porteroit que deux, & triton, $\frac{4}{2}$, ou que triton & six, $\frac{6}{2}$, ou que le triton tout seul 4^* , son accompagnement seroit toujours l'accord majeur de sa seconde.

L'accompagnement d'une note chiffrée d'un 7, ou de cinq & sept $\frac{7}{3}$, ou de trois, cinq, sept, $\frac{7}{3}$, est l'accord parfait de sa tierce.

L'accompagnement d'une note qui porte quatre & six $\frac{6}{4}$, ou bien quatre, six, huit, $\frac{8}{4}$, est l'accord parfait de sa quarte.

L'accompagnement d'une note qui porte cinq, sept, neuf $\frac{9}{3}$, est l'accord parfait de sa quinte.

L'accompagnement d'une note chiffrée d'un 6, ou de trois & six $\frac{6}{3}$, ou de trois, six, huit $\frac{8}{3}$, est l'accord parfait de sa sixième; ou de sa *sous-tierce* qui est la même note.

L'accompagnement d'une note qui porte quatre & sept $\frac{7}{4}$, ou bien quatre & neuf $\frac{9}{4}$, ou bien sept & neuf $\frac{9}{4}$, ou bien quatre, sept, neuf $\frac{9}{4}$, est l'accord parfait de la note d'un ton plus bas.

Les autres chiffres ne reviennent point aux accords parfaits.

VI. De la Cadence.

Outre qu'il faut, comme j'ay dit, sçavoir par cœur tous les accords imaginables, sur toutes les touches du Clavier, il est encore bon de sçavoir faire sur chacune le passage qu'on appelle *Cadence*.

La Cadence est une terminaison de chant, qu'on peut regarder comme la conclusion d'une phrase, ou d'une période de Musique: Car comme je l'ay fait voir dans le Livre des Principes du Clavecin, la Musique a des périodes & des phrases, aussi bien que le discours.

Dans la Cadence, la Basse termine ordinairement son chant par trois notes, dont la seconde est un octave plus bas que la première; & la troisième une quarte plus haut que la seconde.

Les accompagnements ordinaires à la Cadence sont sur la première note, la Quarte, accompagnée de la Quinte & de l'Octave; Sur la seconde, la Tierce majeure accompagnée de la Quinte & de la Septième; Et sur la troisième, l'accord parfait.

E X E M P L E.

Quelquefois la Basse ne termine son chant que par deux notes seulement, dont la seconde est une quinte plus bas que la première, ou bien une quarte plus haut, ce qui revient au même. Alors si la première note est longue

dans sa valeur, on luy donne ordinairement les deux accords qu'on auroit faits sur les deux premières notes de la Cadence, si elle en avoit eu trois: & si elle est breve, elle n'a pour accompagnement que l'accord parfait majeur.

E X E M P L E.

Il y a cinq especes de Cadences dans la Musique. Sçavoir
La Cadence parfaite.
La Cadence rompuë.

Et trois especes de Cadences imparfaites.

La Cadence parfaite est celle où la Basse termine son chant par trois notes, ou par deux, de la maniere que nous le venons de représenter dans les deux exemples cy-dessus.

La Cadence rompuë est celle où la dernière note se détourne de la chute qui concluroit naturellement son chant, pour prendre une terminaison qui ne termine point.

E X E M P L E.

A l'égard

A l'égard des trois especes de Cadences imparfaites, comme nous aurons occasion d'en parler vers la fin de ce Livre, nous reservons de les expliquer en ce lieu là, n'étant pas nécessaire que vous en foyez instruits presentement : Mais il y a quelques remarques à faire sur la Cadence.

La premiere; Que quand on parle de la Cadence en général, on entend toujours la Cadence parfaite.

La seconde; Que la Cadence porte le nom de la note sur laquelle la Basse se termine. Ainsi quand on dit une Cadence en *Ut*, ou en *C Sol Ut*; c'est à dire une Cadence où la Basse conclud par un *Ut*, en s'y acheminant par un *Sol*.

La troisiéme; Que la Cadence n'est pas toujours chiffrée

dans les Livres de Musique, & que souvent l'Accompagnateur la doit reconnoître à la seule progression des notes; mais cela n'est pas difficile pour peu que l'on ait d'usage.

La quatrième enfin; Que soit que les notes de la Cadence soient chiffrées, ou qu'elles ne le soient pas, on leur doit toujours donner les accords que j'ay marquez dans les exemples cy-dessus, excepté qu'au lieu de la septième que je mets presque toujours dans le penultième accord, on y peut mettre l'octave, néanmoins la septième y est beaucoup meilleure; mais gardez-vous d'oublier que dans ce penultième accord, la tierce doit toujours être majeure.

Nous aurons encore occasion de parler de la Cadence cy-aprés.



CHAPITRE IV.

DES TONS, DES MODES, ET DE LA TRANSPOSITION.

Celui qui veut accompagner de quelque Instrument que ce soit, doit avoir une connoissance au moins superficielle des Tons, & des Modes de la Musique.

Tout Air ou Piece de Musique est composée sur un certain ton, & dans un certain mode.

Le ton d'un Air est la note sur laquelle il se termine; & cette note s'appelle aussi la *finale*.

Si la finale d'un Air est un *Ut*, on dit que l'Air est composé en *C Sol Ut*. (c'est le terme) Si elle est un *Ré*, il est en *D La Ré*, &c.

Lorsqu'un Air a plusieurs parties, les parties, (même celle qu'on appelle le *Sujet*,) se terminent quelquefois sur une autre note que la finale essentielle de l'Air; Mais pour la Basse, soit qu'elle soit le sujet de l'Air, ou qu'elle ne le soit pas, elle se termine toujours sur la finale essentielle. Ainsi quand on veut sçavoir sur quel ton un Air est composé, c'est à la finale de la Basse qu'il faut regarder. Cette finale est toujours la note fondamentale de l'Air, & pour ainsi dire la note *Tonique*.

Le Mode est la détermination du chemin que doit tenir le chant d'un Air, & celui de ses parties, quand il en a, le tout par rapport à la note finale. C'est ce qui constitue l'espece de chaque intervalle; C'est le système particulier sur lequel une Piece de Musique est bâtie.

Il n'y a que deux Modes en Musique; le Mode majeur, & le Mode mineur.

Le Mode d'un Air est majeur quand la tierce, la sixième, & la septième de la finale ou note tonique sont majeures.

Le Mode est mineur quand la tierce, la sixième, & la septième de la finale sont mineures.

La seconde, la quarte, la quinte, & l'octave sont de même espece dans le Mode majeur, que dans le mineur; Ainsi toute la différence d'un Mode d'avec l'autre ne consiste que dans la différence des trois intervalles marquées ci-dessus.

Ce n'est peut-être pas là tout ce qu'il y auroit à dire sur les Modes de la Musique, si l'on en vouloit traiter à fonds. Mais c'est du moins ce qu'il suffit d'en dire quand on ne traite que de l'Accompagnement.

Le ton & le mode d'un Air sont deux choses absolument inseparables, & l'on ne peut aussi jamais parler du premier, sans exprimer en même temps le second, ou du moins sans le sousentendre; car si l'on dit par exemple qu'un Air est en *G Re Sol*, cela fait bien connoître qu'il roule sur les cordes d'une modulation dont la finale est un *Sol*; mais cela ne dit point si cette modulation est majeure ou mineure. Il faut donc nécessairement y ajouter l'un ou l'autre de ces termes, & dire qu'il est en *G Re Sol* mode majeur, ou en *G Re Sol* mode mineur.

Il y a néanmoins des modulations qu'on sousentend ordinairement sans les exprimer, parce qu'on les regarde comme naturelles à certains tons.

Quand on dit qu'un Air est en *C Sol Ut*, sans parler de sa modulation, on sousentend qu'elle est majeure.

Quand on dit qu'il est en *D La Ré*, on sousentend que son mode est mineur.

DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CLAVECIN.

27

Quand on parle de l'*E Si Mi*, on suppose le mode mineur.
En parlant de l'*F Ut Fa* on suppose le mode majeur.

Le *G Re Sol* n'a point de modulation qui lui soit plus naturelle que l'autre. Ainsi on est toujours obligé d'exprimer le mode quand on parle d'un Air en *G Re Sol*.

L'*A Mi La* est supposé avoir le mode mineur.

Le *B Fa Si* Becarre étant un ton sur lequel on compose rarement, il n'a point de modulation qui lui soit particulièrement affectée : s'il en avoit une, ce seroit la mineure. Mais par un usage qui a prévalu, quand on dit qu'un Air est en *B Fa Si*, on entend qu'il est en *B Fa Si Bemol*, & que sa modulation est majeure.

Dés qu'un Air n'est pas conforme à cet usage commun ; c'est à dire dès qu'il n'est pas dans l'un des tons ci-dessus, modifiez comme ils le sont ici, on ne parle jamais de son ton sans exprimer en même temps sa modulation ; Ainsi lorsqu'un Air est en *C Sol Ut*, & que son mode n'est pas majeur, on ne manque pas de déclarer le mode, en disant *C Sol Ut mode mineur*, ou *C Sol Ut mineur*.

S'il est en *D La Re*, & que sa modulation ne soit pas mineure, on dit qu'il est en *D La Re mode majeur*, ou *D La Re majeur*.

Quelques Musiciens au lieu d'user des termes de *majeur* & de *mineur* pour exprimer le mode d'un Air, se servent des anciens termes de *Becarre* & de *Bemol*. Pour marquer par exemple qu'un Air est en *C Sol Ut Mode mineur*, ils disent qu'il est en *C Sol Ut Bemol* ; Pour marquer qu'un autre est en *D La Re Mode majeur*, ils disent qu'il est en *D La Re Becarre*, & ainsi des autres ; mais ces expressions qui sont peut-être les plus communes, ne sont pas néanmoins si convenables que les autres.

La division de l'Octave en douze parties comme nous la faisons, nous donnant douze sons différents, qui peuvent être pris chacun pour la note *Tonique* d'un Air, fait

qu'on peut dire que nous avons douze tons dans nôtre Musique, en prenant le mot de ton dans la signification que nous luy avons donné au commencement de ce Chapitre. Et l'on voit en même temps qu'il ne peut y en avoir que douze justement, puisque l'Octave ne se divise qu'en douze parties.

Cependant, parceque des douze sons qui naissent de cette division de l'Octave, il y en a neuf qui peuvent être considerez chacun sous deux idées différentes, cela multiplie le nombre des tons jusques à vingt & un ; mais ce ne sont vingt & un tons que de nom, car en effet il n'y en a que douze.

La Demonstration suivante vous représente tous ces tons ; Et comme il y en a plusieurs qui, comme j'ay dit, sont les mêmes sous des noms différents, j'ai marque d'une même Lettre ceux qui se rapportent entr'eux.

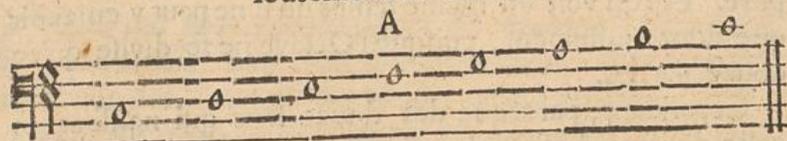
Parmi ces tons il y en a qui sont d'un plus grand usage que les autres. Il y en a même quelques uns qui n'ont peut-être jamais été mis en œuvre ; mais je n'en ay voulu omettre aucun dans la Demonstration, parceque la plus part de nos Compositeurs en employant maintenant plusieurs qui n'étoient point en usage auparavant, il se pourra bien faire qu'ils viendront enfin à les rendre tous aussi communs les uns que les autres.

Remarquez, s'il vous plait, qu'il y a tels de ces tons qui demandent que toutes les notes de l'Octave soient marquées d'un Dieze, ou d'un Bemol, & qu'il y ait même plusieurs notes qui le soient doublement. Pour faire mieux connoître les notes qui portent double Dieze, ou double Bemol, j'ay separé les Diezes ou les Bemols simples de ceux qui les doublent par une barre que j'ai tirée entre deux. Outre cela j'ay marqué par des chiffres le nombre de Diezes ou de Bemols que chaque ton porte. La Demonstration suivante vous represente tout cela.

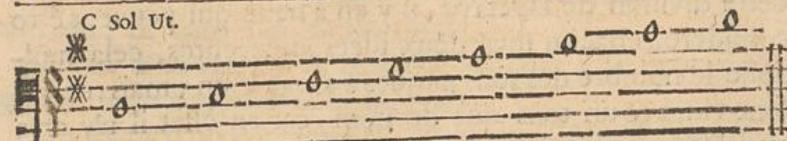
NOUVEAU TRAITE'

Demonstration des Tons & des Modes.

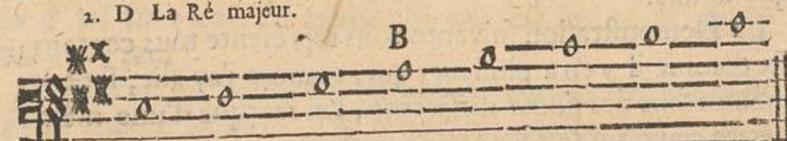
Les Tons où l'on n'a point mis le mot de majeur ou de mineur, sont les Tons communs, dont le Mode est ordinairement sousentendu. Leur Mode est semblable à ceux parmi lesquels ils sont ici rangez.



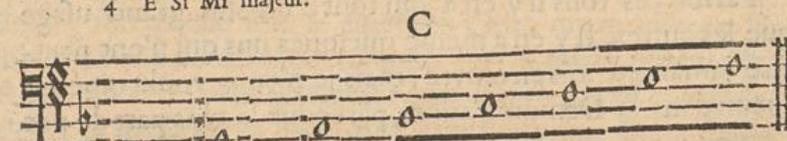
C Sol Ut.



1. D La Ré majeur.



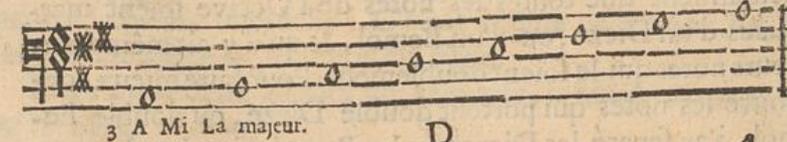
4 E Si Mi majeur.



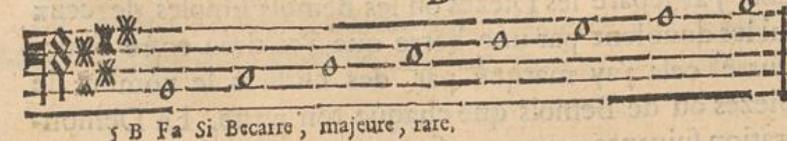
1 F Ut Fa.



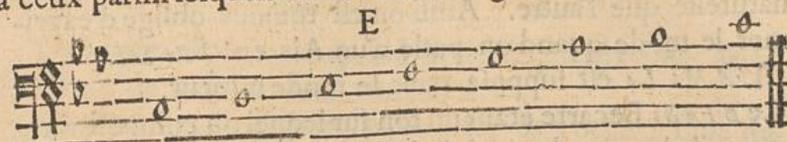
1 G Ré Sol majeur.



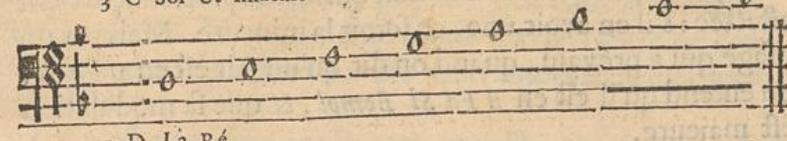
3 A Mi La majeur.



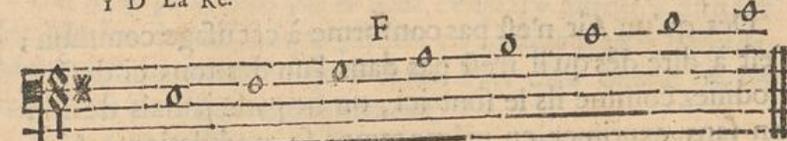
5 B Fa Si Baccarre, majeure, rare.



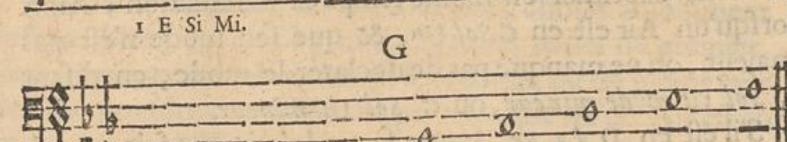
3 C Sol Ut mineur.



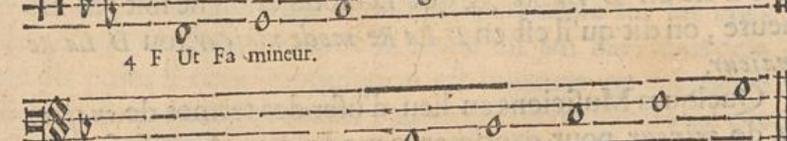
1 D La Ré.



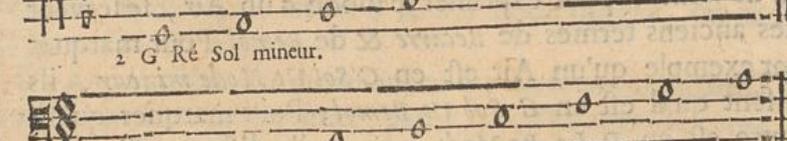
1 E Si Mi.



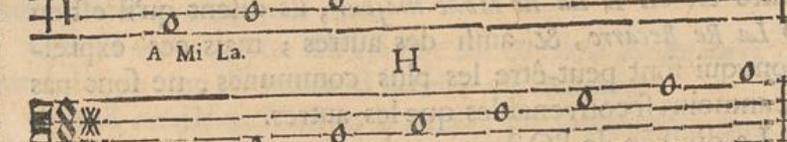
4 F Ut Fa mineur.



2 G Ré Sol mineur.

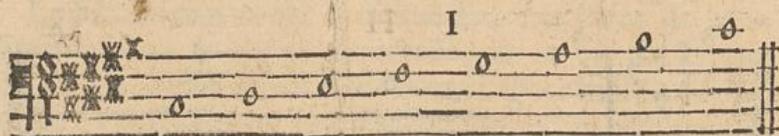


A Mi La.

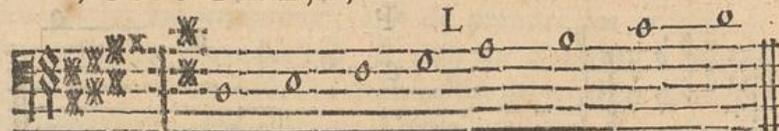


2 B Fa Si Baccarre mineur.

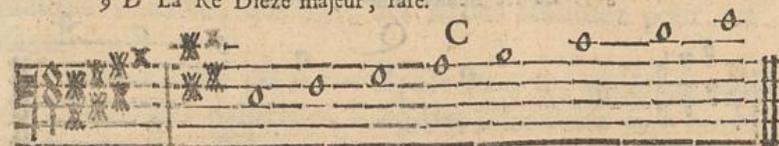
DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CLAVECIN.



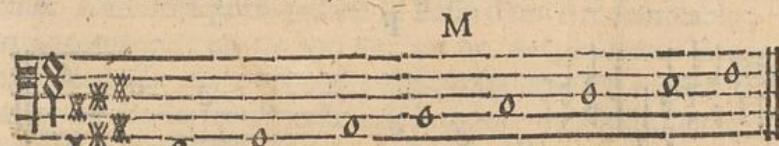
7 C Sol Ut Diéze majeur, rare.



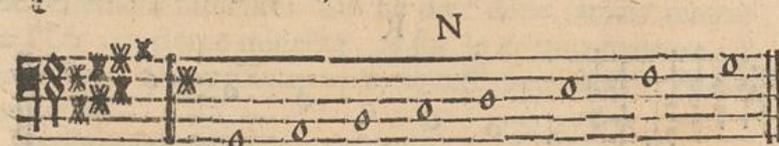
5 D La Ré Diéze majeur, rare.



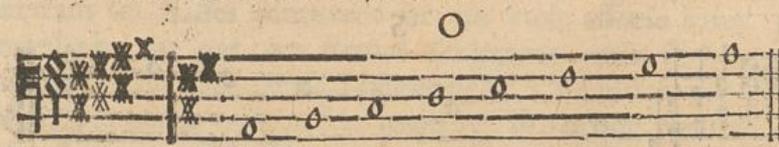
11 E Si Mi Diéze majeur, rare.



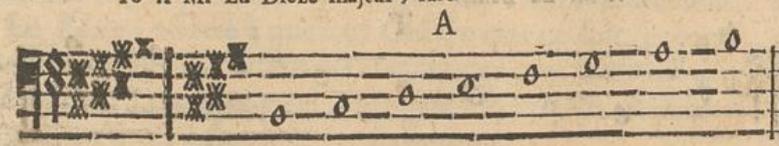
6 F Ut Fa Diéze majeur, rare.



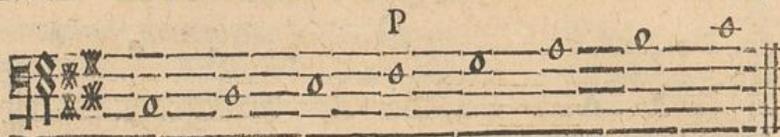
8 G Ré Sol Diéze majeure, rare.



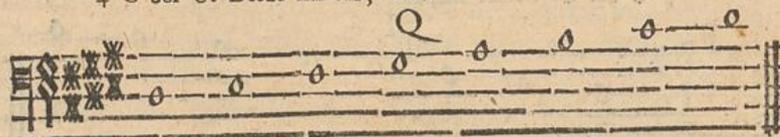
10 A Mi La Diéze majeur, rare.



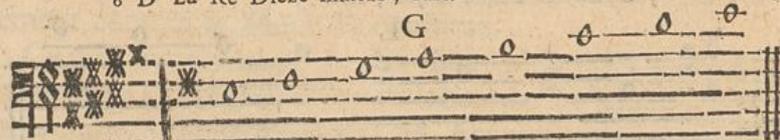
12 B Fa Si Diéze majeur, rare.



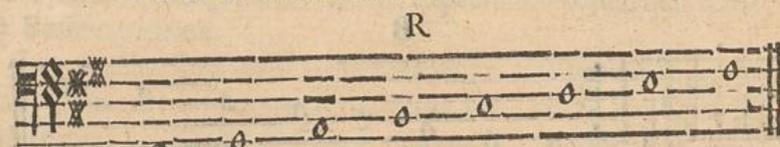
4 C Sol Ut Diéze mineur, rare.



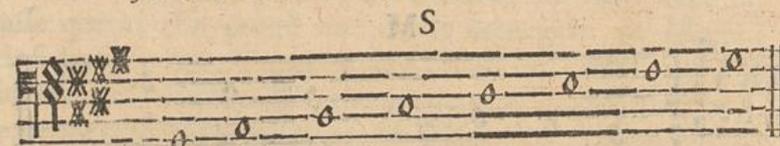
6 D La Ré Diéze mineur, rare.



8 E Si Mi Diéze mineur, rare.



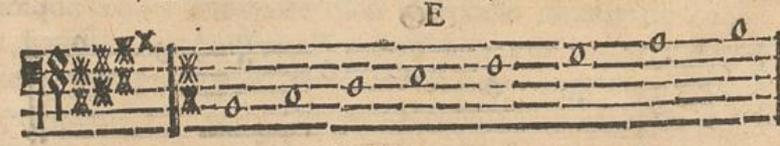
3 F Ut Fa Diéze mineur, rare.



5 G Ré Sol Diéze mineur, rare.



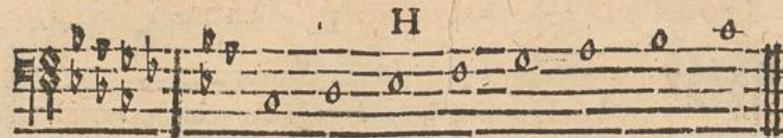
7 A Mi La Diéze mineur, rare.



9 B Fa Si Diéze mineur, rare.



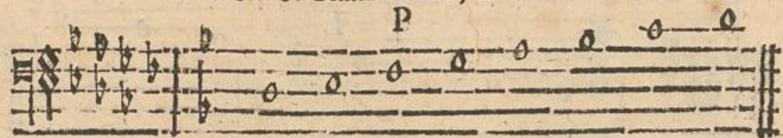
7 C Sol Ut Bémol majeur, rare.



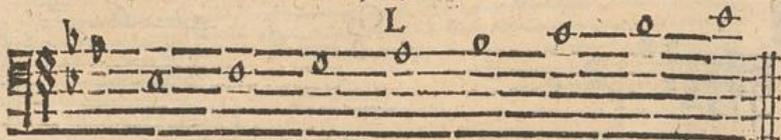
10 C Sol Ut Bémol mineur, rare.



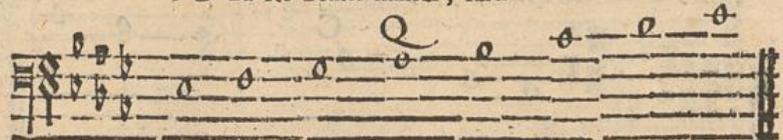
5 D La Ré Bémol majeur, rare.



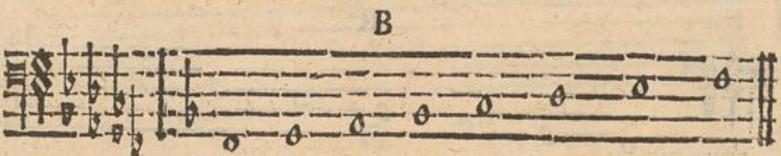
8 D La Ré Bémol mineur, rare.



3 E Si Mi Bémol majeur.



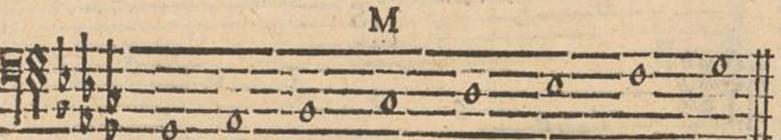
6 E Si Mi Bémol mineur, rare.



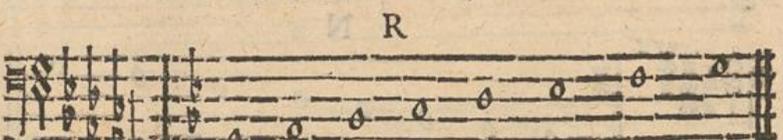
8 F Ut Fa Bémol majeur, rare.



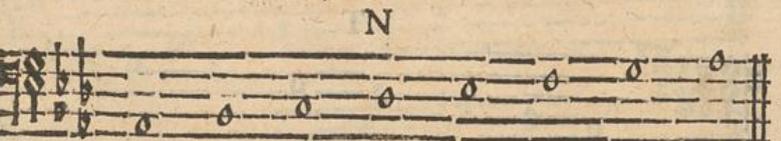
11 F Ut Fa Bémol mineur, rare.



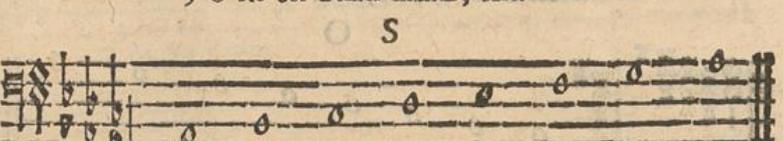
6 G Ré Sol Bémol majeur, rare.



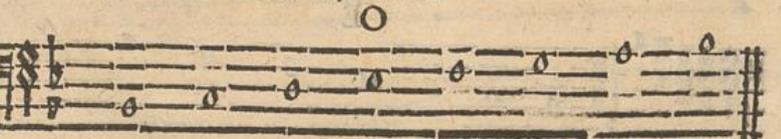
9 G Ré Sol Bémol mineur, rare.



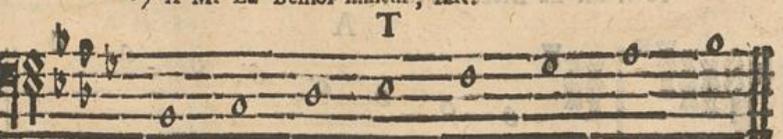
4 A Mi La Bémol majeur, rare.



7 A Mi La Bémol mineur, rare.



2 B Fa Si.



5 B Fa Si Bémol mineur, rare.

DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CLAVECIN.

31

Le Mode étant ce qui constitué dans une Piece de Musique l'espece de chaque intervalle, & ce qui determine les cordes, c'est à dire les sons dont la Piece doit être composée; On doit avant que d'accompagner un Air examiner quel est son ton & son mode, & quelles sont les cordes qui lui appartiennent, afin de prendre les accompagnements sur ces cordes là, & non sur d'autres: à moins que dans le cours de la Piece on ne fut averti d'en changer quelques-unes, par quelque Dieze, quelque Bemol, ou quelque Becarre, qui sont des signes instituez pour cet usage.

Supposant donc un Air composé en *C Sol Ut Mode majeur*, les cordes naturelles à ce ton, sont les sept notes *Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si*, sans Dieze ni Bemol à aucune. Ainsi lorsqu'en joiant la Basse d'un Air semblable, on accompagne un *Ut*, un *Fa*, ou un *Sol*, la tierce dans les accords de ces trois notes doit toujours être majeure, parce qu'elle se trouve telle par la nature du Mode de même que celle du *Re*, du *Mi*, du *La*, & du *Si*, s'y rencontre naturellement mineure. On ne doit donc jamais mettre sur l'*Ut* une tierce mineure, ni sur le *Re* une majeure, à moins que cela ne soit marqué expressement dans la Basse-continuë.

La mutation de la tierce majeure en mineure, se marque dans les Basses continuës par un trois associé à un Bemol ♯, ou par un Bemol seulement mis sur la note où il faut faire ce changement: & la mutation contraire de la tierce mineure en majeure, se marque par un trois associé à un Dieze ♯, ou par un Dieze seulement.

Le Bemol associé à quelque Chiffre que ce soit, accourcit d'un demi-ton l'intervalle denoté par ce Chiffre là; Si par la nature du Mode cet intervalle est majeur, il le rend mineur; s'il est juste, il le rend diminué.

Par raison reciproque le Dieze augmente d'un demi-ton

l'intervalle denoté par le Chiffre auquel il est joint: s'il est mineur, il le rend majeur; & s'il est juste, il le rend superflus.

Après un Chiffre associé d'un Bemol, si le même Chiffre est repeté immediatement avec un Dieze, c'est pour ôter le Bemol; Et reciproquement si après un Chiffre associé d'un Dieze, le même Chiffre est repeté avec un Bemol, c'est pour ôter le Dieze.

Quand le Chiffre est tout simple, c'est à dire sans Bemols ni Diezes, on met l'intervalle qu'il demande naturellement comme le Mode l'a constitué.

Ce que nous venons de dire fait voir que les Accompagnemens quittent quelquefois les cordes du Mode, pour en prendre d'étrangere: mais un Accompagnateur ne le doit jamais faire que cela ne soit expressement marqué dans sa Basse continuë.

Les Basses sont aussi quelquefois ce changement, prenant comme les accompagnements un Dieze, un Bemol, ou un Bequarre; Et il faut remarquer à propos de cela qu'aucun intervalle, excepté l'Octave, ne varie avec la Basse quand elle prend une corde étrangere au Mode. Ainsi lorsque l'*Ut*, par exemple, prend un Dieze, le *Mi* qui en étoit la tierce, & qui étoit naturellement majeure, demeure toujours pour tierce du Dieze, & devient tierce mineure par cette variation de la Basse. Lorsque le *Si* prend un Bemol, le *Sol* qui en étoit la sixième, & qui étoit naturellement mineure, demeure pareillement pour sixième du *Si Bemol*, & devient par là, sixième majeure. Car c'est une regle inviolable dans l'accompagnement, que quoique la note inferieure d'un intervalle change de corde, haussant, ou baissant d'un demi-ton, par le moyen d'un Dieze, ou d'un Bemol, cependant la note superieure (excepté quand elle fait l'Octave) n'en doit jamais changer, à moins que cela ne soit marqué expressement. Pour ce qui est de l'Octave, elle suit toujours la variation de la

Basse sa note fondamentale, devenant Bemol ou Dieze selon que celle-ci le devient; Neanmoins vous verrez dans les Regles suivantes que lorsque quelque note de Basse prend un Dieze, on ne fait plus entrer l'Octave dans l'accompagnement qu'on luy donne. Ainsi l'exception de l'Octave ne subsiste qu'à l'égard des notes de Basse qui prennent un Bemol.

Quoique nous ayons dit ci-dessus que les accompagnements d'un Air se prennent sur les cordes qui lui sont affectées par son Mode, la quarte neanmoins ne s'y prend pas, quand par la nature du Mode elle se trouve être un Triton, au lieu d'une véritable Quarte. Ainsi lorsque dans le ton appelé *C Sol Ut*, il se trouve par exemple un *Fa* chiffré de la quarte, on ne touche point cette quarte sur le *Si* naturel, mais sur le *Si Bemol*, quoique corde étrangere au Mode: parceque le *Si* naturel est le Triton du *Fa*, & non pas sa quarte juste.

Cependant lorsque par la nature du Mode la quarte d'une note se trouve être son Triton, comme nous venons de le faire voir, il y a des Maîtres de Musique qui pour marquer le triton sur cette note là ne la chiffreront que d'un quatre simplement 4. & non d'un quatre dieze 4#, comme on a coutume de le faire; C'est pourquoi l'Accompagnateur doit un peu aider à la lettre, & deviner pour ainsi dire l'intention du Compositeur. Cela est fort aisé à faire quand on a un peu d'usage: on en juge par la partie chantante, qui fait presque toujours les intervalles designez par les chiffres; ou par la progression de la Basse, qui descend toujours après un triton; ou enfin par la modulation, qui avertit une oreille un peu delicate de tout ce que la main doit faire.

Au reste, je serois assez d'avis que l'on chiffrat toujours ainsi; c'est à dire qu'on n'associat quelque chiffre que ce fut d'un Dieze ou d'un Bemol, que lorsque cela seroit ne-

cessaire pour montrer que l'intervalle se doit toucher sur une corde étrangere au Mode: car pourvu que la note superieure d'un intervalle ne sorte point des cordes du Mode, ce n'est pas au chiffre à marquer s'il est majeur ou mineur, ou diminué, ou superflu; La qualité de la note inferieure, jointe à la nature du Mode le marque assez sans cela.

De la Transposition.

La Transposition est le changement que l'on fait lorsqu'on tire un Air du ton où il a été composé, pour le mettre quelques tons plus haut, ou plus bas, afin de le pouvoir chanter ou joier plus commodement. Si par exemple un Air avoit été composé en *C Sol Ut*, & qu'une personne le prenant à ce ton là, ne pût descendre aux notes les plus Basses de cet Air, il faudroit qu'elle le montat d'un ton ou de deux, mettant l'*Ut* de cet Air au ton du *Re* ou du *Mi*, & les autres notes à proportion. Si au contraire elle ne pouvoit atteindre aux notes les plus hautes, elle descendroit tout l'Air de quelques degrez, mettant l'*Ut* au ton du *La* ou du *Sol*, & les autres notes à proportion. Ainsi transposer un Air n'est autre chose que le tirer de son ton, pour le mettre sur un autre, sans neanmoins rien changer à son mode.

Quand on accompagne une voix qui ne peut se conformer au ton de l'Instrument dont on l'accompagne, il faut necessairement transposer, ou accorder l'Instrument au ton de la voix. Mais comme il y a des Instruments dont on ne peut changer le ton, tels que sont les Flutes, & tous les Instruments à vent, & que la plus part des Instruments à cordes qui servent à l'accompagnement seroient trop long à racorder, il vaut mieux qu'un Accompagnateur sçache transposer.

Pour transposer facilement, on se represente les notes

sous

sous d'autres noms que ceux qu'elles ont naturellement; & pour le faire, on suppose une autre Clef que celle qui préside. Cela oblige encore à supposer des diezes ou des bemols sur certains degrez, selon que l'on transpose d'un ton qui a le Mode majeur sur un autre qui l'a naturellement mineur, ou au contraire d'un ton qui a le Mode mineur, à un autre qui l'a naturellement majeur; comme si l'on transpose du *C Sol Ut* à l'*A Mi La*, on est obligé de supposer trois diezes, l'un à l'*Ut*, l'autre au *Fa*, & l'autre au *Sol*; parceque le *C Sol Ut* ayant la tierce, la sixième, & la septième majeures, & l'*A Mi La* au contraire les ayant mineures, il ne se rapporteroit pas au *C Sol Ut* sans ces

trois diezes. Si au contraire on transposoit de l'*A Mi La* au *C Sol Ut*, il faudroit supposer trois bemols, l'un au *Si*, l'autre au *Mi*, & l'autre au *La*; parceque l'*A Mi La* a la tierce, la sixième, & la septième mineures, & que les intervalles du *C Sol Ut* ne s'y peuvent rapporter sans ces trois bemols.

Il n'est pas nécessaire d'en dire davantage sur ce sujet. Un homme qui se met à l'Accompagnement n'est pas si novice en Musique qu'il ne puisse bien faire de lui-même les suppositions nécessaires, quand il transpose d'un ton à un autre.

CHAPITRE V.

DU MOUVEMENT DES MAINS.

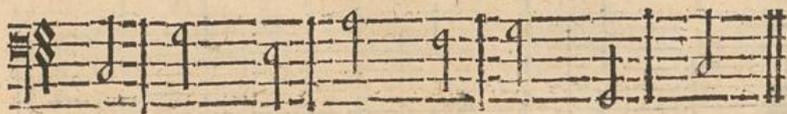
IL y a dans l'Accompagnement plusieurs regles à observer touchant le mouvement des mains.

1. La premiere, que les mains doivent toujours faire mouvement contraire; c'est à dire que la Basse montant l'accompagnement doit descendre, & que la Basse descendant l'accompagnement doit monter.

On observe cela pour éviter qu'une même Partie ne fasse deux fois de suite l'Octave ou la Quinte contre la Basse, ce qui est absolument deffendu.

2. La seconde regle est, que la main droite doit toujours prendre ses accords au lieu le plus proche où ils se trouvent, & ne les aller jamais chercher loin d'elle. Ainsi

des accords seroient mal choisis, s'ils l'étoient dans l'ordre suivant.



Pour accompagner regulierement, il les faut choisir de la maniere qui suit.



Ainsi l'accompagnement fait toujours dans la progression de ses accords les plus petits intervalles qu'il se peut, n'en faisant même point du tout quand la Basse le peut permettre, comme on le verra dans le Chapitre suivant.

3. La Partie superieure de l'accompagnement ne doit jamais monter plus haut que le *Mi* de la dernière Octave du Clavier, ou tout au plus jusqu'au *Fa*, en passant; excepté quand la Basse devient Haute-contre: car alors on monte tout fort haut.

4. Quand la Basse fait un grand intervalle dans la progression de ses notes, soit en montant ou en descendant, les deux mains peuvent faire mouvement semblable.

Les grands intervalles sont la *Quarte*, la *Quinte* & tous ceux qui vont au-delà.

Les petits intervalles sont la *Seconde*, & la *Tierce*.

5. En allant à un accord doublé, ou en le quittant, les deux mains peuvent faire mouvement semblable, quand même la Basse ne feroit qu'un petit intervalle.



6. Dans le penultième accord d'une Cadence, si la note qui fait tierce se trouve être la plus haute des trois, l'accord suivant doit monter, soit que la Basse monte ou descende.

E X E M P L E.



7. Quand les deux mains se trouvent si près l'une de l'autre que la droite ne peut faire son accord des trois notes sans monter des deux mains à la fois; on ne le fait alors que de deux notes, & celle des trois qu'on retranche est celle qui fait Octave contre la Basse.

E X E M P L E.



Après ces accompagnemens de deux notes seulement les deux mains peuvent faire mouvement semblable; elles y sont même quelquefois obligées, comme dans la seconde partie de l'exemple ci-dessus; à moins qu'on ne fit tout de suite plusieurs accords de deux notes; ce qui est permis.

8. Après la quarte 4. la fausse-quinse 7. la septième 7. & la neuvième 9. l'accompagnement doit toujours descendre, non pas absolument de toutes les Parties, mais du moins de la Partie qui fait l'un de ces quatre intervalles là.

EXEMPLE.

9. Après le Triton 4*, la quinte superflüe 1*, La sixième majeure chiffrée 6*, & la septième majeure 7*, faite en passant sur une note de Basse qui demeure stable; l'accompagnement doit monter, ou de toutes les Parties, ou du moins de celle qui a fait quelqu'uns de ces chiffres là.

EXEMPLE.

Si dans l'arrangement des Parties, celle qui fait la quinte superflüe se trouvoit la plus basse, ou celle du milieu, & non la plus haute comme cy-dessus, on descendroit l'accord suivant, & l'on ne le doubleroit pas.

EXEMPLE.

CHAPITRE VI.

DU CHOIX DES ACCORDS.

Tous les accords, excepté ceux qui sont doublez ayant dans l'arrangement de leurs notes trois ordres differens, comme nous l'avons montré cy-devant, il dépend souvent de l'Accompagnateur de faire choix duquel il lui plaît de ces trois ordres. Les regles particulieres lui permettant en quelques occasions de monter ou de descendre son accompagnement, selon qu'il le juge à propos: c'est à son bon goût seul à le déterminer la dessus. Il peut même quelquefois changer les accords prescrits aux notes, lorsqu'il juge que d'autres y conviendront mieux. Il y a des notes où l'accord doublé vient mieux que l'accord parfait; d'autres où l'accord simple de la sixième est meilleur que l'accord doublé; c'est à l'Accompagnateur à choisir. Qui le fait le mieux, accompagne le plus sçavamment.

1. On peut sur une note de Basse, d'une valeur un peu considerable, faire deux ou trois accords differens l'un après l'autre, quoique le livre n'en demande qu'un, pourvû qu'on sente que ces accords quadreront avec la Partie chantante.

2. On peut au contraire se dispenser quelquefois de faire tous les accords marquez dans le livre, quand on trouve que les notes en sont trop chargées.

Il y des notes qu'on peut passer sans accompagnement, comme nous le ferons voir dans le Chapitre des Licences; Il y en a d'autres aussi qu'on ne doit jamais se dispenser d'accompagner.

3. On accompagne toujours la note qui suit ou une fausse

quinte \sharp , ou une septième 7. ou un Triton $\sharp\sharp$, ou une sixième majeure chiffrées $\sharp\sharp$.

4. On accompagne toujours la note qui suit quelque dissonance que ce soit, à moins que la dissonance ne fut sauvée sur la même note qui l'a portée; c'est à dire, à moins qu'après la dissonance, il n'y eut sur la même note un accord consonnant. La neuvième 9. la septième 7. la quinte superflüe \sharp , & la quarte 4. traitées comme dissonances, sont ordinairement sauvées sur la même note. Voyez-en mille exemples pour un dans tous les livres de Musique.

5. Quand la Basse passe du Bemol au Becarre, ou d'une note naturelle à son Dieze, on fait sur ce Becarre ou ce Dieze un accord double, ou bien une fausse quinte.

E X E M P L E.

6. Mais quand elle passe du Dieze au naturel, ou du Becarre au Bemol, on laisse sur la seconde note l'accord

doublé qu'a eu la premiere, ou bien on y fait l'accord simple de la sixième; cela est libre, mais il vaut mieux l'aïsser l'accord doublé.

EXEMPLE.

A musical example for rule 7. The top staff shows a sequence of chords: a triad (root, third, sixth), and a triad (root, third, sixth). The bottom staff shows the bass line with fingerings: 6, 6, *, 6, 6, *. The asterisks indicate where the second chord is played as a simple sixth.

7. Quand une même note porte deux accords l'un après l'autre; sçavoir premierement l'accord parfait, & ensuite la *quarte* & la *sixième*, ou la *sixième* seulement. Cette *sixième* du second accord doit être de même espece que la *tierce* du premier; c'est à dire que si la *tierce* du premier accord est mineure, la *sixième* du second doit être aussi mineure, & si la *tierce* est majeure dans la premiere, la *sixième* du second le doit être aussi.

EXEMPLE.

A musical example for rule 8. The top staff shows a sequence of chords: a triad (root, third, sixth), and a triad (root, third, sixth). The bottom staff shows the bass line with fingerings: 6, 6, *, 6, *. The asterisks indicate where the second chord is played as a simple sixth. The text "ou bien" is written between the two staves.

8. Quand la Basse fait deux notes de suite dont la seconde est un degré plus bas que la premiere, s'il y a une

liaison de l'une à l'autre, on laisse sur cette seconde note le même accord de la premiere.

EXEMPLE.

A musical example for rule 9. The top staff shows a sequence of chords: a triad (root, third, sixth), and a triad (root, third, sixth). The bottom staff shows the bass line with fingerings: *, 6, 6x, 6. The asterisks indicate where the second chord is played as a simple sixth.

La seconde de ces deux notes est ordinairement un ton plus bas que la premiere comme ci-dessus; mais quand elle ne seroit qu'un demi-ton plus bas, on observeroit toujours la même regle.

9. Toutes les notes de Basse qui sont sous une liaison, se doivent passer sous l'accompagnement de la premiere note. Voyez cy-devant au Chapitre 5. dans l'Exemple de la regle 9.

10. Quand la Basse fait deux notes de suite, dont la seconde est un ton plus bas que la premiere; quelques chiffres que porte la seconde note, elle ne doit avoir pour accompagnement que l'accord de la premiere, supposé que cette premiere ait porté un accord parfait majeur.

EXEMPLE.

A musical example for rule 10. The top staff shows a sequence of chords: a triad (root, third, sixth), a triad (root, third, sixth), a triad (root, third, sixth), and a triad (root, third, sixth). The bottom staff shows the bass line with fingerings: *, 6, 4x, 2. The asterisks indicate where the second chord is played as a simple sixth.

11. Mais si la premiere note n'avoit pour accompagnement qu'un accord parfait mineur, & qu'il y eût un triton dans les chiffres de la seconde comme cy-dessus, il faudroit en touchant la seconde note changer dans l'accord de la premiere, la tierce mineure en majeure.

E X E M P L E.

12. Si la tierce d'une note de Basse, étant majeure par la nature du Mode, se trouve chiffrée mineure en quelque passage particulier, & qu'après cette mutation le même accord se doive repeter plusieurs fois, ou tout de suite, ou avec une breve interruption; on fournit la tierce mineure dans toutes ces repetitions, jusqu'à ce qu'elle soit rechiffrée majeure.

E X E M P L E.

13. Si au contraire étant mineure par la nature du Mode, on la trouve chiffrée majeure en quelque passage, & répétée plusieurs fois après cette mutation, de la manière que nous avons dit cy-dessus; on la fournit majeure dans toutes ces repetitions, jusqu'à ce que les chiffres la remettent au mineur.

E X E M P L E.

La même chose s'observe à l'égard des autres intervalles.

14. Lorsqu'une note de Basse prend une feinte, c'est à dire un Dieze, un Bemol, ou un Becarre, & qu'un moment après, ou un moment devant, la même note entre dans l'accompagnement, elle y doit entrer avec la même feinte que dans la Basse; c'est à dire que si la Basse ayant à passer, par exemple sur l'Ut Dieze, elle passoit un moment devant, ou un moment après sur une note qui dût avoir un Ut dans son accompagnement, cet Ut y devoit être Dieze comme dans la Basse, & non naturel. Et suivant la même regle, si la Basse ayant à passer sur le Si Bemol, elle passoit un moment devant, ou un moment après sur une note qui dût avoir un Si dans son accompagnement, ce Si y devoit être Bemol comme dans la Basse, & non naturel ou Becarre.

DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CLAVECIN.

EXEMPLE.

Pour le Diéze & pour le Bémol.



Souvenez-vous de cette regle quand vous trouverez des feintes dans les Basses : on peche souvent contre elle, faute d'y faire attention.

15. Quand par la nature du Mode les intervalles se trouvent diminuez ou superflus au lieu d'être justes, il ne faut pas les remettre au juste, à moins que cela ne soit marqué expressement, parce que ce seroit corrompre le Mode, ce qui n'est jamais permis. La fausseté des intervalles est plus suportable à l'oreille, quand le Mode le demande, que la corruption du Mode, quoi qu'elle remit les intervalles dans leur justesse.

EXEMPLE.

Des Intervalles faux par la nature du Mode.

Les notes à côté desquelles il y a un D font contre la Basse des Intervalles diminuez; & celle où il y a un S en fait un Superflu.



La terminaison de cet exemple, depuis le dernier *La* de la Basse jusqu'à la fin, est une des trois especes de Cadences imparfaites dont nous avons parlé au Chapitre III. Article 6.

Remarquez qu'en laissant ainsi les intervalles dans la fausseté où le Mode les met, on les accompagne néanmoins comme s'ils étoient justes.

L'accord qui suit celui qu'on appelle *Petit*, doit toujours être semblable à celui qui le précède. Voyez le dernier temps de la premiere mesure entiere de l'exemple précédent, & le premier temps de la seconde mesure.

16. Il faut prendre garde qu'une même Partie de l'accompagnement ne fasse deux fois de suite l'Octave ou la Quinte *juste* contre la Basse. On l'évite en observant la regle des mouvemens contraires, prescrite au Chapitre précédent.

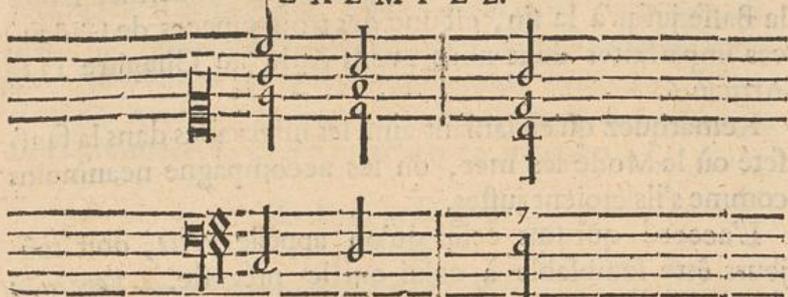
EXEMPLE.



Cette regle met comme vous voyez dans la necessité d'accompagner la septième de l'Octave & de la tierce, & non pas de la tierce & de la quinte, comme on le doit toujours faire quand on en a la liberté.

On pourroit néanmoins accompagner ici la Septième de la Tierce & de la Quinte, en descendant toutes les Parties du troisième accord, en la maniere qui suit.

E X E M P L E.



Mais cela ne se pourroit souffrir qu'à toute rigueur ; car la regularité de la composition veut que la Partie qui fait septième contre la Basse, ne le fasse qu'en gardant la corde qu'elle avoit dans l'accord précédent, ce qui ne seroit pas si on descendoit toutes les Parties, à moins qu'on ne supposât que la Partie d'enbas, gardant toujours sa même corde, la Partie du milieu saute par dessus elle, pour se venir mettre au dessous. C'est ce qu'on appelle faire croiser les Parties, & c'est une licence permise à la verité, mais dont on ne doit pourtant user que moderelement.

17. On doit encore prendre garde qu'aucune Partie de l'accompagnement ne fasse de *mauvaise progression*, c'est à dire qu'elle ne fasse entendre deux notes de suite que l'oreille ne peut souffrir l'une après l'autre

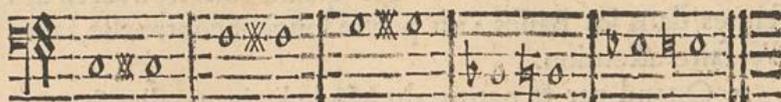
Les intervalles dont l'oreille est offensé dans la progression d'une même partie sont la *seconde superflüe*, le *Triton*, & tous les autres intervalles superflus dont nous ne parlerons point ici, parcequ'il Accompagnateur n'a à éviter que la *seconde superflüe*, ou tout au plus le *Triton*, n'étant pas en danger de tomber dans les autres, s'il observe la regle qui ordonne de tenir les accords serrez & rapprochez entr'eux.

Le Triton ayant été démontré ci-devant nous n'avons maintenant à expliquer que la *seconde superflüe*.

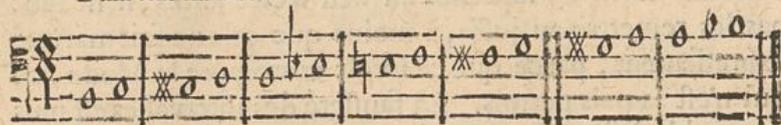
La seconde superflüe est un intervalle composé d'un ton & d'un *demi-ton mineur*.

Le demi ton mineur est la distance où l'intervalle qu'il y a entre deux sons très-proches & qui portent un même nom, comme entre une note & son Dieze, ou entre un Bemol & son Becarre : Et le demi-ton majeur, est l'intervalle qu'il y a entre deux sons très-proches, mais qui portent differens noms, comme entre *Mi* & *Fa*, ou entre l'*Ut* Dieze & le *Re*, &c.

Demonstration des Demi-tons, mineurs & majeurs.



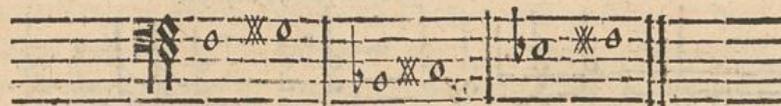
Demi-tons mineurs.



Demi-tons majeurs.

Il n'y a naturellement que trois secondes superflües dans le Clavier, sçavoir celle du *Fa*, celle du *Si* Bemol, & celle du *Mi* Bemol.

E X E M P L E.



Mais par extraordinaire, & dans quelques tons transferez tout ce qu'il y a de tierces mineures dans le Clavier peuvent devenir secondes superflües ; comme vous le reconnoîtrez aisement, si vous examinez le système particulier de chaque ton, tels qu'ils sont demontrez ci-devant.

DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CLAVECIN.

On doit donc éviter la seconde superflüe dans la progression d'une même Partie, & c'est ce qui oblige à changer les Accompagnemens de certaines notes, en leur donnant pourtant toujours des accords convenables, mais non pas les mêmes qu'on leur donneroit, si l'on n'avoit rien à éviter.

Ainsi pour éviter la seconde superflüe, on donne à une note qui ne porte point de chiffres, un accord doublé (par la tierce) au lieu d'un accord parfait, & si elle porte quelque chiffre qui demande une dissonnance, on n'y joint que les consonnances que peut permettre la nécessité d'éviter la mauvaise progression, & non pas celles qui devroient naturellement accompagner cette dissonnance.

Exemple sans chiffre.

Parceque si l'on faisoit un accord parfait sur chaque note, la Partie supérieure de l'accompagnement feroit la mauvaise progression d'une seconde superflüe en descendant, puisqu'elle passeroit du Dieze d'*Ut* au Bemol de *Si*.

Autre Exemple avec la Septième.

Parceque si on l'accompagnoit de cette seconde maniere, la Partie du milieu feroit dans sa progression une seconde superflüe en montant, passant du *Fa* au *Sol* Dieze.

Il y a bien des gens qui ne font pas scrupule des mauvaises progressions dans l'accompagnement, parcequ'elles ne sont pas extrêmement sensibles, & que d'ailleurs on n'a pas toujours le temps de les éviter, étant souvent emporté par la mesure. On a même lieu de croire que les Italiens ne les trouvent pas choquantes, puisqu'ils en font souvent exprés jusques dans les propres Sujets de leurs Pieces. On en trouve dans les *Sonnantes*, du fameux *Correlli*, si celebre maintenant dans l'Europe, & si à la mode parmi nous depuis quelques années. Vous ne ferez donc pas un fort grand mal quand vous vous permettrez quelques mauvaises progressions dans les Parties de vôtre accompagnement, pourvû que vous ne les affectiez pas, & que vous ne les fassiez que par une espece de nécessité. J'aurois mieux cependant qu'on n'en fit point du tout, si ce n'est en de certains cas fort extraordinaires, où l'on sent bien que de semblables negligences valent mieux qu'une plus exacte regularité.

18. Lorsqu'en faisant tous les accords de trois notes, on se trouve par la situation des mains en danger de faire deux Octaves ou deux Quintes de suite de la maniere qu'elles sont deffenduës, on retranche alors une Partie de l'Accompagnement en le reduisant à deux Parties; & la Partie qu'on retranche est celle qui fait Octave contre la Basse.

E X E M P L E.



Vous voyez que si on faisoit l'accord entier sur la troisième note de la Basse, on feroit deux Quintes & deux Octaves de suite tout à la fois, ce qu'on évite en retranchant une Partie.

19. On retranche encore une Partie de l'accompagnement, quand on s'aperçoit qu'en en faisant toujours trois on tomberoit nécessairement ou dans deux Quintes, ou dans une mauvaise progression.

E X E M P L E.



Ce retranchement d'une Partie n'est pas proprement un retranchement, c'est plutôt une réunion de deux Parties sur une même corde; Car on doit supposer dans l'exemple que nous donnons ici, que le *La* & le *Fa* Dieze du premier accord, viennent tous deux se rendre au *Sol*

dans le second; c'est ce que j'ai prétendu marquer en donnant deux queues à la note *Sol*.

Quand nôtre note de Basse *Mi Bemol*, qui est ici chiffrée d'un 7. ne porteroit aucun chiffre, nous retrancherions toujours une Partie dans son accompagnement, ou comme on voudra l'entendre nous en réunirions deux sur une même corde, pour éviter les mêmes fautes.

E X E M P L E.



20. Quand la Basse fait deux notes de suite en montant, soit par degrez successifs, ou par degrez interrompus, si la seconde porte deux ou trois chiffres à la fois quels qu'ils soient, on peut laisser sur cette seconde note le même accord de la première.

Remarquez que je dis qu'on l'y *peut* laisser, & non pas qu'on l'y *doit* laisser; parceque quoi qu'il y convienne presque toujours, il peut pourtant quelquefois n'y pas convenir; Néanmoins il y convient si ordinairement que j'en ferois volontiers une Regle generale, étant fort rare qu'il s'y trouve de la defectuosité; & quand il s'y en rencontreroit, elle se raccommoieroit si naturellement par l'accord de la note suivante, que je ne ferois nul scrupule de l'y laisser.

21. Quand un même accord peut servir à plusieurs notes de Basse tout de suite, il ne faut pas le changer.

EXEMPLE.

Musical notation for Example 22. The right hand part consists of six chords, each with a single note in the treble clef. The left hand part consists of six notes, each with a '4' or '6' written below it, indicating fingerings. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4.

22. Quand on passe d'un accord à un autre, on doit examiner si quelques unes des notes de l'accord dont on sort ne pourront point servir à l'accord où l'on entre ; & quand cela se peut il ne faut pas changer ces notes. Il arrive souvent que des trois notes qu'on tient sous la main il y en a deux qui pourront entrer dans l'accord suivant ; Ainsi on n'est obligé que d'en changer une, mais celle qui change doit faire mouvement contraire à la Basse.

EXEMPLE.

Musical notation for Example 23. The right hand part consists of seven chords, each with a single note in the treble clef. The left hand part consists of seven notes, each with a '4' or '7' written below it, indicating fingerings. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

23. On ne doit jamais faire deux accords doublez de suite, soit par mouvement semblable, ou par mouvement contraire ; Mais quand un accord doublé peut servir à deux notes de suite, en n'y changeant que la note qui n'est pas doublée, on le peut garder.

EXEMPLE.

Musical notation for Example 24. The right hand part consists of six chords, each with a single note in the treble clef. The left hand part consists of six notes, each with a '6' written below it, indicating fingerings. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4. The first two notes are labeled 'mauvais.' and the last two are labeled 'bon.'

24. Quand il y a dans la Basse deux notes de suite qui marchent par degrez successifs, soit en montant ou en descendant, & qu'elles sont chiffrées chacune d'un 6. on fait sur chacune de ces notes l'accord simple de la sixième.

EXEMPLE.

Musical notation for Example 25. The right hand part consists of six chords, each with a single note in the treble clef. The left hand part consists of six notes, each with a '6' written below it, indicating fingerings. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4.

25. Si l'on ne peut, ou qu'on ne veuille pas faire sur chacune de ces notes l'accord simple, ce qui est libre, il y faut faire des accords de différentes especes, en observant ce qui suit.

26. Si les deux notes de Basse vont en descendant, on peut faire sur la première un accord doublé, & sur la seconde l'accord simple.

EXEMPLE.

Ou bien on peut faire l'accord simple sur la premiere,
& sur la seconde le petit accord.

EXEMPLE.

Mais si les notes vont en montant, il faut plutôt faire
l'accord simple sur la premiere, & l'accord doublé sur la
seconde.

EXEMPLE.

Et si la seconde des deux notes est un demi-ton p'us
haut que la premiere, il vaut mieux faire le petit accord
sur la premiere, & l'accord simple sur la seconde.

EXEMPLE.

Enfin quand les deux sixièmes sont mineures, & qu'après
elles la Basse monte encore d'un demi-ton, on peut
faire sur la premiere note l'accord simple ou l'accord dou-
blé, & sur la seconde une fausse quinte.

EXEMPLE.



CHAPITRE VII.

Hayette

REGLES POUR DEVINER LES CHIFFRES,
quand les Basses-Continuës ne sont pas chiffrées.

Suite du choix des Accords.

Quoique l'usage soit de chiffrer les Basses-Continuës, pour marquer les accords particuliers que le sujet de chaque Piece demande; il en tombe quelquefois entre les mains des Accompagnateurs qui ne sont point du tout chiffrés, ou qui le sont peu fidellement. Les chiffres étant ainsi ou oubliez, ou mal placez, c'est à l'Accompagnateur à suppléer par sa capacité au deffaut de son papier.

Nous traiterons dans ce Chapitre de tous les chiffres que doit porter une Basse-Continuë par rapport à sa progression, afin que le Lecteur en ayant compris les Regles puisse par ce moyen corriger toutes les deffectuositez qui se pourront trouver dans les Pieces qu'on lui presentera.

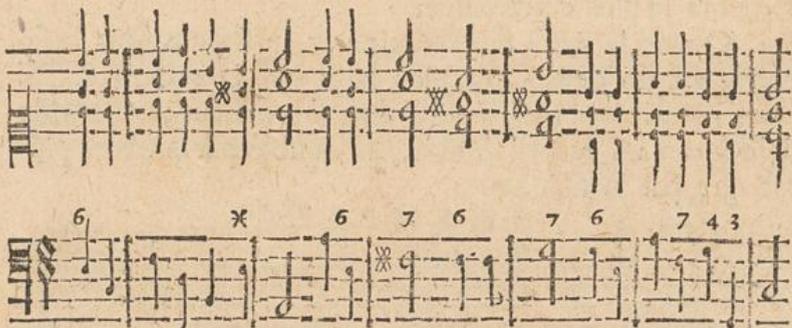
1. Les *Si*, les *Mi*, & les *Diezes* se supposent toujours chiffrés d'un 6. & s'accompagnent d'un accord doublé, pourvû que la note suivante monte d'un demi-ton, & soit accompagnée d'un accord parfait.

E X E M P L E.



2. On peut mettre l'Octave dans l'Accompagnement d'un *Mi*, d'un *Si*, ou d'un *Dieze*, quand la note suivante baisse d'une Tierce majeure, ou fait quelque grand intervalle soit en montant ou en descendant. On l'y doit mettre absolument quand cette note suivante montant d'un ton ou d'un demi-ton se trouve chiffrée d'une septième.

E X E M P L E.



3. Toute note est supposée chiffrée d'un 6. & s'accompagne d'un accord doublé, quand la note suivante monte d'un demi-ton, & est accompagnée d'un accord parfait. Cette Regle est la même que la premiere de ce Chapitre.

EXEMPLE.

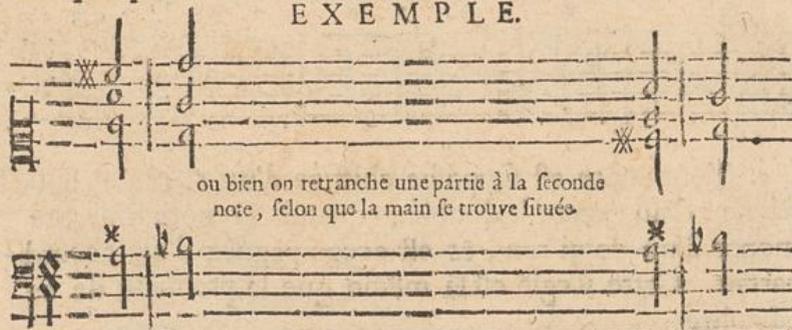


On peut si l'on veut dans la Regle précédente, & dans la premiere de ce Chapitre, faire l'accord simple de la sixième, au lieu de l'accord doublé; cela est libre, mais l'accord doublé est plus sur, pour la regularité de l'Accompagnement.

On peut encore y faire la fausse Quinte, au lieu de l'accord simple, ou de l'accord doublé; mais ce dernier est toujours le plus convenable.

4. Quand la Basse fait deux notes de suite, dont la seconde est un demi-ton plus haut que la premiere. Si cette premiere porte un accord parfait majeur, la seconde doit porter un accord doublé, & doublé par la tierce plutôt que par la sixième.

EXEMPLE.

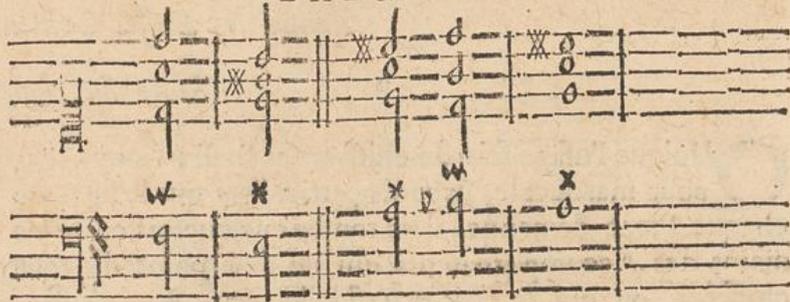


ou bien on retranche une partie à la seconde note, selon que la main se trouve située

5. Quand la Basse fait deux notes de suite, dont la seconde est un demi-ton plus bas que la premiere. Si cette

seconde porte un accord majeur & tombe sur le premier temps de la mesure, la premiere doit porter un accord doublé. C'est le contraire de la regle précédente.

EXEMPLE.



6. Quand la Basse fait deux notes de suite dont la seconde est un demi-ton plus haut que la premiere: Si celle-cy porte une sixième majeure chiffrée 6x, la seconde doit aussi porter une sixième, laquelle se trouve naturellement majeure; à l'égard du choix des accords de ces deux notes voici ce qu'il faut faire. Si l'on donne l'accord simple à la premiere, on doit donner l'accord doublé à la seconde, & si l'on met sur la premiere le petit accord, on doit mettre l'accord simple sur la seconde.

EXEMPLE.



ou bien

Le choix des deux manieres d'accompagner cecy, dépend de la situation de la main.

7. Quand la Basse fait deux notes de suite dont la seconde est une tierce mineure plus bas que la première : Si la première porte un accord parfait mineur, la seconde doit porter la fausse quinte dans son accord, au lieu de la quinte juste.

E X E M P L E.

8. Une note doit avoir la tierce mineure dans son accord, quand sa précédente ou son antécédente étoient cette tierce mineure.

E X E M P L E.

9. Elle la doit encore avoir, quand sa suivante ou sa subsuivante sont cette même tierce mineure.

E X E M P L E.

10. Par une règle semblable, une note doit avoir la tierce majeure dans son accord, quand elle est précédée ou suivie immédiatement ou médiatement d'une note qui fait cette tierce majeure.

E X E M P L E.

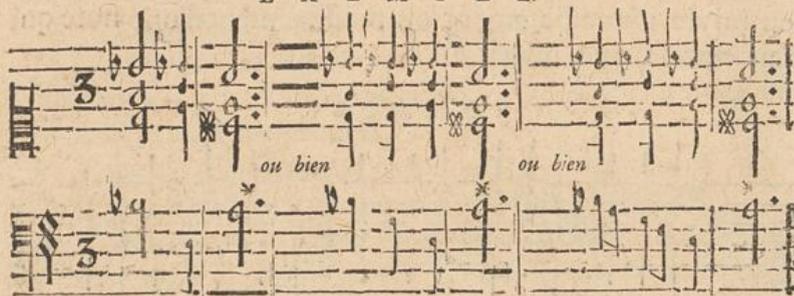
11. Quand la Basse fait deux notes de suite dont la seconde est deux tons plus bas que la première; si cette première porte un accord parfait majeur, il faut faire sur la seconde l'accord simple de la sixième.

E X E M P L E.



12. Une note doit avoir la fausse quinte dans son accord au lieu de la quinte juste, quand la Basse descend immédiatement ou médiatement d'une note qui étoit cette fausse quinte.

E X E M P L E.



13. Quand la Basse fait deux notes de suite dont la seconde est une tierce plus haut ou une sixième plus bas que la première. Si celle-cy porte un accord parfait, la seconde doit porter l'accord simple de la sixième.

E X E M P L E.



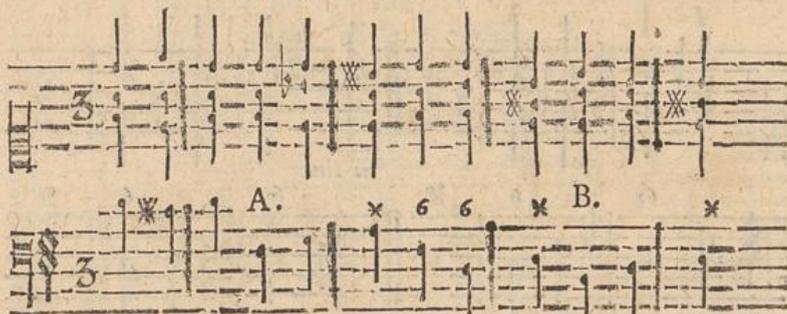
A U T R E E X E M P L E.



Remarquez que par tout où je parle d'une tierce, d'une sixième, ou de quelque autre intervalle sans spécifier son espèce; j'entens pour lors toutes les espèces en général.

14. Quand la Basse fait trois notes de suite en montant par intervalle d'un ton, A. B. si la troisième tombant sur le premier temps de la mesure, a pour accompagnement l'accord parfait majeur, il faut supposer un 6. sur la première, & sur la seconde le double chiffre 3 accompagné de la tierce mineure.

E X E M P L E.



Quand la troisième note ne tomberoit pas sur le premier temps de la mesure, on ne laisseroit pas de leur donner les mêmes accompagnements.

E X E M P L E S.

DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CLAVECIN.

EXEMPLES.

à 3. temps.

à deux tems.

Quand il n'y auroit qu'un demi-ton d'intervalle entre la premiere & la seconde de ces trois notes A. on leur pourroit encore donner les mêmes accompagnemens, au lieu de faire un accord doublé sur la premiere, comme nous l'avons enseigné au commencement de ce Chapitre.

EXEMPLE.

au lieu de

Mais alors la tierce qui accompagne le double chiffre 6 doit être majeure, parce que la nature du Mode l'y determine, comme on le voit par ce dernier exemple.

Au reste les deux manieres d'accompagner les trois notes de l'exemple cy-dessus sont toutes deux également bonnes; on peut choisir dans l'occasion celle qu'on voudra, c'est à dire celle qui fera le plus à la portée de la main.

15. Quand la Basse fait trois notes de suite en descendant par degrez successifs chacune de l'intervalle d'un ton; Si la premiere porte un accord parfait majeur; la seconde doit porter le même accord de la premiere, & la troisieme l'accord simple de la sixieme.

EXEMPLE.

16. Quand la Basse fait trois notes de suite en descendant par degrez successifs; Si la premiere porte un accord parfait, & que la troisieme porte une septieme, on ne donne point d'autre accompagnement à chacune de ces trois notes que l'accord parfait de la premiere mais on ne frappe pas l'accord sur la seconde, on le tient,

E X E M P L E.

Il y a dans l'exemple cy-dessus deux passages qui font deux especes de Cadences imparfaites, la premiere depuis A. jusqu'à B. & la seconde depuis C. jusqu'à D.

17. Quand la Basse fait trois notes de suite, dont la seconde est plus basse que la premiere d'une tierce majeure ou mineure, & la troisieme plus haute d'un ton que la seconde ayant pour accompagnement un accord parfait majeur, & tombant sur le premier tems de la mesure, on doit supposer un 6. sur la seconde de ces trois notes, & y faire l'accord simple de la sixieme majeure.

E X E M P L E

18. Si la Basse fait trois notes de suite dont la seconde descende d'une tierce mineure, & la troisieme remonte d'un demi-ton en tombant sur le premier tems de la mesure, il faut,

Sur la premiere note, l'accord parfait majeur.

Sur la seconde, l'accord simple ou doublé de la sixieme mineure.

Et sur la troisieme, l'accord parfait majeur.

E X E M P L E.

19. Quand la Basse fait trois notes de suite dans un ordre d'intervalles semblable à *Mi, Ut, Fa*. Si la premiere porte une fausse-Quinte, la seconde doit porter une septieme mineure, & la troisieme un accord parfait. En cette occasion la fausse-Quinte s'accompagne de la tierce & de l'Octave.

E X E M P L E.

20. Quand la Basse fait trois notes de suite dont la seconde est un demi-ton plus haut que la premiere, & la troisieme une quinte plus haut, ou une quarte plus bas

DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CLAVECIN.

que la seconde, en tombant sur le premier temps de la mesure; il faut sur la première note une fausse quinte, sur la seconde l'accord parfait tel qu'il se trouve, ou bien l'accord simple de la sixième majeure, & sur la troisième l'accord parfait majeur.

E X E M P L E.

Trois notes de Basse dans l'ordre précédent font la conclusion d'une des trois Cadences imparfaites, dont nous avons parlé au Chapitre III. Article 6.

21. Quand la Basse fait trois notes de suite, dont les deux premières sont en même degré, & la troisième monte d'une quinte en tombant sur le premier temps de la mesure. On fait sur la première & sur la troisième l'accord parfait, & sur la seconde l'accord simple de la sixième majeure, avec mouvement semblable.

E X E M P L E.

Remarquez s'il vous plaît que quand je parle de l'ac-

cord parfait, sans spécifier son espèce, j'entens toujours qu'il soit tel que le Mode l'assigne, comme vous le pouvez comprendre par l'exemple précédent.

22. Quand la Basse fait trois notes de suite, dont les deux premières sont en même degré, & la troisième descend d'une quarte, en tombant sur le premier temps de la mesure. Si la première porte un accord parfait majeur, la seconde doit porter un Triton, & la troisième un accord parfait avec mouvement contraire.

E X E M P L E.

23. Quand la Basse fait quatre notes de suite en montant par intervalles semblables à ceux que forment *Sol, La, Si, Ut*, supposé que la dernière note tombe sur le premier temps de la mesure, & que chacune soit d'une valeur assez considérable pour mériter un accord, on fait,

Sur la première, l'accord parfait,
 Sur la seconde, la sixième mineure dans un accord simple ou doublé,
 Sur la troisième, la fausse quinte,
 Et sur la quatrième, l'accord parfait.

E X E M P L E.



24. Quand la Basse fait quatre notes de suite en descendant par degrez successifs, la derniere tombant sur le premier temps de la mesure, il faut prendre garde en quel endroit de ces quatre notes se trouve l'intervalle du demi-ton. S'il se trouve entre la premiere & la seconde note, on fait pour accompagnement à ces sortes de passages,

Sur la premiere note, l'accord parfait,

Sur la seconde, l'accord doublé,

Sur la troisième, l'accord simple de la sixième majeure, ou bien le petit accord, selon qu'il se trouve plus prest sous la main.

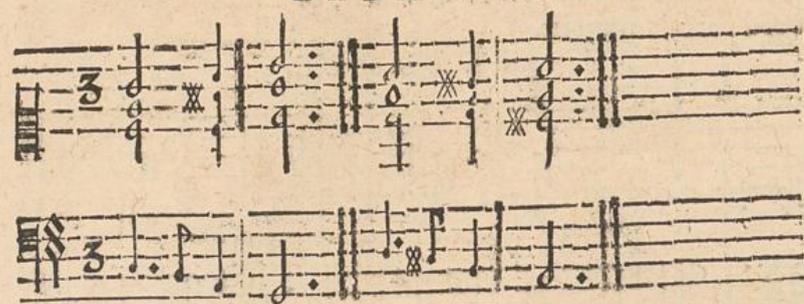
Et sur la quatrième, l'accord parfait majeur.

E X E M P L E.



Si la seconde note passe plus vite que les autres, on lui peut laisser l'accord de la premiere, en le gardant sans le refrapper.

E X E M P L E.



Si le demi-ton se trouve entre la seconde & la troisième note, & que la premiere porte un accord parfait majeur.

On fait sur la seconde, le Triton la seconde & la sixième; sur la troisième, l'accord simple de la sixième majeure; & sur la quatrième, l'accord parfait mineur.

E X E M P L E.



Si la premiere porte un accord parfait mineur; on fait sur la seconde, la seconde la quarte & la sixième; sur la troisième, le petit accord; & sur la quatrième, l'accord parfait mineur.

E X E M P L E.



Enfin si le demi-ton se trouve entre la troisième & la quatrième note, il faut faire,
 Sur la première, l'accord parfait mineur;
 Sur la seconde, l'accord parfait majeur;
 Sur la troisième, l'accord doublé par la tierce,
 Et sur la quatrième, l'accord parfait majeur.

E X E M P L E.



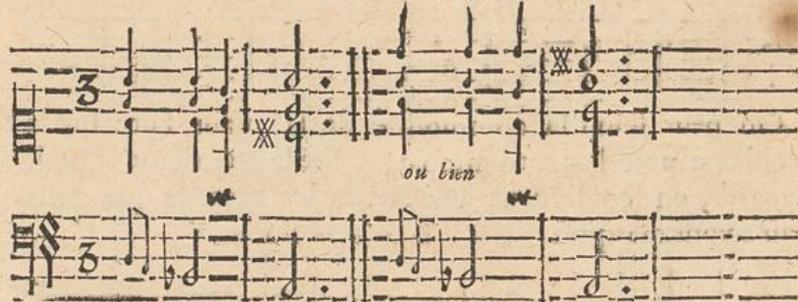
Où bien on peut sans changer l'Accompagnement que nous venons d'assigner à la première & à la quatrième note, donner à la seconde le même accord de la première, & à la troisième le petit accord; où il faut remarquer que la tierce se trouve majeure, & que la quarte est un triton.

E X E M P L E.



Si la seconde note se trouvoit breve, & que la troisième fut beaucoup plus longue, on passeroit la seconde sans accompagnement particulier, & l'on donneroit deux accords de suite à la troisième; sçavoir d'abord une septième, & ensuite le petit accord, comme dans l'exemple précédent; ou bien l'accord doublé.

E X E M P L E.



Dans ces sortes de passages on fait toujours un tremblement sur la note qui porte deux accords; mais on ne le fait qu'en mettant le second accord; ce qui paroît par l'exemple ci-dessus.

Tous les exemples de la règle précédente quoiqu'un peu differends entre eux, sont des especes de Cadences imparfaites, dont nous avons parlé au Chapitre III. Article 6.

25. Quand la Basse fait cinq notes de suite en descendant par degrez successifs, la dernière tombant sur le premier temps de la mesure, & les notes étant assez longues pour meriter chacune un accord. Si la première porte un accord majeur, & que les intervalles de ces notes soient semblables à ceux de *Sol, Fa, Mi, Re, Ut*, ou à ceux de *La, Sol, Fa, Mi, Re*, on fait,

Sur la première, l'accord majeur;
 Sur la seconde, le Triton & son accompagnement
 Sur la troisième, l'accord doublé;
 Sur la quatrième, l'accord simple de la sixième majeure,
 Et sur la cinquième, l'accord parfait.

E X E M P L E.

Musical notation for Example 25, showing a bass line with five descending notes and corresponding chords marked with asterisks.

On peut selon la commodité de la main faire sur la troisième note l'accord simple, & sur la quatrième le petit accord, en conservant aux autres les accords que nous leur avons marquez.

E X E M P L E.

Musical notation for Example 25, showing an alternative bass line with five descending notes and corresponding chords marked with asterisks.

Les exemples de cette Regle font encore une des trois especes de Cadences imparfaites.

26. Quoique des passages, semblables à ceux des deux Regles précédentes, ne se terminassent point sur le premier temps de la mesure, comme ils font dans les exemples de ces Regles, on ne laisseroit pas de les accompagner, comme nous l'avons marqué.

E X E M P L E pour la Regle 24.

Musical notation for Example 26, showing a bass line with five descending notes and corresponding chords marked with asterisks, including the phrase "ou bien".

E X E M P L E pour la Regle 25.

Musical notation for Example 26, showing an alternative bass line with five descending notes and corresponding chords marked with asterisks, including the phrase "ou bien".

DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CLAVECIN.

27. Quand la Basse fait cinq notes de suite en montant par degrez successifs, la dernière tombant sur le premier temps de la mesure, & les notes étant assez longues pour mériter chacune un accord. Si l'arrangement de leurs intervalles est semblable à celui d'*Ut, Re, Mi, Fa, Sol*, ou à celui de *Re, Mi, Fa, Sol, La*, on fait;

- Sur la première note, l'accord parfait;
- Sur la seconde, l'accord simple de la sixième majeure;
- Sur la troisième, l'accord doublé;
- Sur la quatrième, l'accord parfait;
- Et sur la cinquième, l'accord parfait majeur.

E X E M P L E.

Musical notation for Example 27, showing a bass line with five ascending notes and corresponding chords in the right hand.

Ou bien selon que la main y trouve plus de commodité, on fait,

- Sur la première, l'accord parfait;
- Sur la seconde, le petit accord;
- Sur la troisième, l'accord simple;
- Sur la quatrième, la quinte & la sixième accompagnées de la tierce;
- Et sur la cinquième, l'accord parfait majeur.

E X E M P L E.

Musical notation for Example 28, showing a bass line with a cadence and corresponding chords in the right hand.

Cette manière d'accompagner de semblables passages me paroît préférable à la première.

28. dans le passage qu'on appelle *Cadence*, on suppose toujours un 4. sur la première des trois notes qui le composent, & un 7. sur la seconde.

E X E M P L E.

Musical notation for Example 29, showing a bass line with a cadence and corresponding chords in the right hand.

29. Si la *Cadence* n'est composée que de deux notes, dont la seconde descende d'une quinte, ou monte d'une quarte; on fait deux accords sur la première; pourvu qu'elle soit assez longue pour les porter.

E X E M P L E.

Musical notation for Example 30, showing a bass line with a cadence and corresponding chords in the right hand. Labels 'Cadence.' and 'Autre.' are placed under the first and second measures respectively.

30. Dans une Cadence qui n'est composée que de deux notes, si la première n'est pas assez longue pour porter deux accords parfaits de suite, on ne luy donne que l'accord parfait majeur, dans lequel on met quelquefois la septième au lieu de l'Octave, selon qu'on la trouve commodément sous sa main.

EXEMPLE.

31. Quand on fait deux accords de suite sur une même note, soit dans la Cadence ou ailleurs, ils doivent durer chacun la moitié de la valeur de la note qui les porte, comme les exemples cy-dessus l'on dû faire comprendre. Voyez encore ce que nous avons déjà écrit la dessus au Chapitre III. Article 4.

Cependant si la note où l'on fait deux accords de suite étoit d'une valeur qui se pût partager en trois, telle que seroit une blanche pointée, ou une noire pointée, on pourroit donner à l'un des deux accords, soit le premier, soit le second, la double valeur de l'autre.

EXEMPLE.

32. Quand la note se peut ainsi partager en trois, on peut faire trois accords de suite au lieu de deux. Le premier contenant la quarte, le second étant parfait majeur, & le troisième ayant la septième.

EXEMPLE.

33. Quand la Cadence n'est composée que de deux notes, l'Accompagnateur la peut remettre à trois; mais comme ceci regarde les licences plutôt que la supposition des Chiffres, nous reservons d'en parler au Chapitre suivant.



C H A P I T R E V I I I .

DES LICENCES QU'ON PEUT PRENDRE EN ACCOMPAGNANT.

Suite du choix des Accords.

A Prés avoir établi les Regles généralles de l'Accompagnement dans les Chapitres précédents, nous allons parler en celui-ci des exceptions de ces Regles généralles; c'est à dire des Licences qu'on peut prendre en accompagnant.

La premiere Regle que nous avons posée pour la pratique de l'Accompagnement, Chapitre III. est que *l'on doit faire un accord sur chaque note* : mais nous disons ici que,

1. Quand les notes de Basse vont par degrez successifs, on n'est pas obligé de les accompagner toutes. On peut n'accompagner que de deux notes l'une alternativement. Cela à même meilleure grace quand les notes sont breves, c'est à dire Noires ou Croches; & l'on peut même quand elles sont Croches n'accompagner que de quatre notes l'une; sur tout dans la mesure à deux temps.

E X E M P L E .



Ceci se doit entendre supposé que les notes qu'on passe sans accompagnement ne soient pas chiffrées, comme dans l'exemple précédent; car quand une note est chiffrée il la faut toujours accompagner, quelque breve qu'elle soit; à moins qu'on ne voye clairement que le chiffre n'est pas nécessaire, & que la note se peut passer d'accompagnement.

Vous remarquerez encore qu'on ne passe sans accompagnement particulier que les notes qui se trouvent entre deux temps dans la mesure, & non pas celles qui tombent précisément sur les temps; car ces dernières veulent toujours être accompagnées, si ce n'est dans la mesure à trois temps, comme nous le dirons plus bas.

2. Quand les notes marchent par degrez interrompus, il faut aussi les accompagner toutes, quelques breves qu'elles soient, excepté lorsqu'un même accord peut servir à plusieurs notes, comme nous l'avons fait cy-devant en plusieurs endroits.

3. Quand la mesure est à trois temps, & que l'Air se joue vite, on peut se contenter d'accompagner seulement la premiere note de chaque mesure; pourvu que les notes marchent par degrez successifs, & que celles qu'on se dispense d'accompagner ne soient pas chiffrées, ce qui arrive très-souvent dans les Airs guais.

E X E M P L E.



4. Quand la mesure est si pressée que l'Accompagnateur n'a pas la commodité de jouer toutes les notes, il peut se contenter de jouer & d'accompagner seulement la première note de chaque mesure, laissant au Basses de Viole, ou de Violon à jouer toutes les notes; ce qu'elles peuvent faire beaucoup plus aisément, n'ayant point d'accompagnement à y joindre. Les grandes vitesses ne conviennent point aux Instruments qui accompagnent; c'est pourquoy quand il se trouve des passages fort vites, même dans une mesure lente, l'Accompagnateur les peut laisser jouer aux autres Instruments, ou s'il les joue il peut reformer cette vitesse, en ne touchant que les notes principales de ces passages; c'est à dire les notes qui tombent sur les principaux temps de la mesure.

Les principaux temps d'une mesure, sont dans toute espèce de mesure, le premier temps: celui-là l'emporte sur tous les autres.

Dans la mesure à deux temps de quelque espèce qu'elle soit, le premier & le second sont presque également principaux.

Dans la mesure à trois temps (soit lents, soit vites) c'est le premier & le dernier qui le sont.

Et dans la mesure à quatre temps, c'est le premier & le troisième.

5. Au contraire de ce que nous venons de dire; Quand les Basses sont peu chargées de notes, & qu'elles traînent trop au gré de l'Accompagnateur, il peut y ajouter d'autres notes pour figurer d'avantage, pourvu qu'il connoisse que cela ne fera point de tort à l'Air, & sur tout à la voix qui chante. Car l'Accompagnement est fait pour seconder la voix, & non pas pour l'étouffer ou la défigurer par un mauvais carillon. Il y a des Accompagnateurs qui ont si bonne opinion d'eux-mêmes que croyant valoir seuls plus que le reste du Concert, ils s'efforcent de briller par dessus tous les Concertans. Ils chargent les Basses-Continuës de passages; Ils figurent les Accompagnements, & font cent autres choses qui sont peut-être fort belles en elles-mêmes; mais qui pour lors nuisent extrêmement au Concert, & ne servent qu'à montrer l'habile vanité du Musicien qui les produit. Quiconque joue en Concert doit jouer pour l'honneur & la perfection du Concert, & non pas pour son honneur particulier. Ce n'est plus un Concert quand chacun ne joue que pour soy.

6. Cependant l'Accompagnateur n'est pas obligé de suivre scrupuleusement le progrès de la Basse-Continuë. Il peut descendre quand elle monte, ou monter quand elle descend comme il le juge à propos; C'est à dire que si elle fait *Ut, Sol*, en montant d'une quinte, il peut faire *Ut, Sol*, en descendant d'une quarte, ou si elle le fait en descendant d'une quarte, il le peut faire en montant d'une quinte, & ainsi de toute autre progression. Il peut même monter ou descendre toute la Basse d'une Octave pendant plusieurs mesures de suite, soit pour se conformer davantage au caractère de la voix qui chante, soit pour s'accommoder à la qualité de son Instrument, qui souvent resonance mieux dans un endroit du Clavier que dans l'autre;

DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CLAVECIN.

ou enfin pour degager ou rapprocher ses mains trop gênées ou trop écartées.

Nous avons dit dans les Chapitres III. & V. que la main droite doit prendre ses accords fort proche les uns des autres, & toujours par mouvement contraire à la Basse, lorsque la Basse faisoit de petits intervalles; Il est néanmoins permis en quelques occasions de transgresser absolument ces regles.

7. Quand le progrès de la Basse & le mouvement contraire de l'Accompagnement ont tellement rapproché les mains l'une de l'autre qu'elle s'en trouvent embarrassées; on peut & même on doit remonter tout d'un coup la main droite, en faisant un intervalle aussi grand qu'il en est besoin pour se degager; & quoique cela se fasse par mouvement semblable, & sur un petit intervalle de Basse, il n'y a point de mal, parceque la necessité le demande.

E X E M P L E.

The example shows a treble and bass staff. The bass line moves in a steady, stepwise fashion. The treble line follows the bass line closely, but at one point, it jumps up a large interval (marked with an asterisk) to clear the hands, before continuing its descent.

Au lieu de remonter ainsi l'Accompagnement, on pourroit retrancher une de ses parties comme nous l'avons enseigné cy-devant. On est libre de faire l'un ou l'autre, ils sont tous deux également bons.

8. Quand on se trouye sur une note longue on peut éloigner

ou rapprocher la main droite, selon que l'on se trouve trop ferré ou trop écarté, en faisant deux accords sur cette même note.

E X E M P L E.

The example shows a treble and bass staff. The bass line has a long, sustained note. The treble line has a cadence consisting of two notes. The right hand is shown moving to a position further up the keyboard (marked with '6 6x') to play the cadence notes over the long bass note.

9. Quand une Cadence n'est composée que de deux notes, l'Accompagnateur la peut remettre à trois, en divisant la premiere note en deux, & lui faisant faire une Octave en dessous; mais cela ne se peut faire que quand la Cadence se termine en descendant d'une quinte, & que la premiere note est assez longue pour être partagée.

E X E M P L E.

The example shows two variations of a cadence. The first variation, labeled 'S'il y a', shows a long note in the bass and a cadence in the treble. The second variation, labeled 'On peut faire', shows the same long bass note, but the first note of the cadence is split into two notes, one of which is an octave lower (marked with '6x').

10. Quoique deux Octaves ou deux Quintes de suite par mouvement semblable soient ce qu'il y a de plus rigoureusement deffendu en Musique, on n'en fait pas grand scrupule dans l'Accompagnement, quand on accompagne dans un grand Chœur de Musique, où le bruit des autres Instruments couvre tellement le Clavecin, qu'on ne peut juger s'il fait des fautes ou s'il n'en fait pas. D'ailleurs ces fautes toutes mortelles qu'elles soient contre la Composition ne doivent point passer pour fautes en telles occasions, parce qu'il ne s'agit alors que de jouer la Basse fidèlement, & de faire entendre l'harmonie des Parties, laquelle se trouve toute aussi bonne en faisant deux Quintes ou deux Octaves qu'en ne les faisant pas.

Mais quand on accompagne une voix seule, on ne peut s'attacher trop religieusement à la correction, sur tout si l'on est seul à l'accompagner; car tout paroît alors, & c'est là que les Critiques ne vous passent rien.

11. Une même Partie de l'Accompagnement peut faire deux fois de suite la quinte contre la Basse, sans que ce soit une licence, pourvû que la premiere de ces deux quintes soit juste, & la seconde fausse, ou superflüe.

E X E M P L E.

ou bien

ou bien

12. Une Partie peut faire contre une autre Partie, d'abord la fausse quinte, & ensuite la quinte juste, ce qu'elle ne

peut faire contre la Basse. Voyez la premiere partie de l'exemple cy-aprés.

13. Enfin ce ne seroit qu'une legere licence qu'une Partie fist deux fois de suite même la quinte juste contre une autre Partie.

Je sçay que la *grandissime* regularité ne le voudroit pas; mais comme cette faute (si c'en est une) ne paroît point du tout, je tiens qu'on la peut faire hardiment. Car comme la Musique n'est faite que pour l'oreille, une faute qui ne l'offense point, n'est pas une faute.

E X E M P L E des Quintes dans les Parties.

6x

6

Voilà quelles sont les licences qu'on peut prendre en accompagnant, contre les principes généraux de l'Accompagnement. Le discernement delicat d'un Accompagnateur habile pourroit peut-être lui en permettre encore d'autres dont il n'est pas aisé de parler, puisqu'elles ne dépendroient que de son bon goût; Car on sçait que le bon goût determine souvent à des choses, dont on ne peut donner d'autre raison que le goût même, & ce bon goût si estimable n'est pas trop clairement connu de ceux même qui le possèdent. Mais il y a à l'égard de l'Accompagnement du Clavecin un goût général qui passe pour le bon, dont nous allons donner un idée dans le Chapitre suivant.



CHAPITRE IX.

DU GOUT DE L'ACCOMPAGNEMENT.

Suite du choix des Accords.

Ainsi qu'il y a dans tout ce que les hommes disent ou font, un certain tour, & une certaine bonne grace à rencontrer, sans laquelle les meilleures choses ne valent souvent rien; Il y a aussi dans l'Accompagnement du Clavecin un goût & une maniere d'accompagner, qui n'est guere moins necessaire à l'Accompagnement que le fonds de l'Accompagnement même.

1. Ce goût consiste principalement à bien menager l'harmonie de son Instrument, en telle sorte qu'on ne tire pas tant de son du Clavecin qu'il étouffe entierement la voix qui chante, ou qu'aucontraire on n'en tire point si peu qu'il ne la soutienne pas assez. Il faut se conformer autant qu'on peut à la voix qu'on accompagne. Quand la personne se menage, & ne chante pour ainsi dire qu'à demi-voix, il faut beaucoup soulager l'accompagnement; tirer peu de son du Clavecin, en appuyant peu sur les touches, & accompagnant même sur le petit jeu, si la voix est trop foible. Mais quand ce sont des voix fortes, de ces personnes qui chantent toujours à pleine poitrine, il faut mettre tous les jeux du Clavecin, & frapper vigoureusement les accords, autant qu'on le peut sans faire entendre le bruit du bois: il faut accompagner dans le bas du Clavier plutôt que dans le milieu; En un mot, il faut faire autant de bruit que la voix, & prendre garde aussi de n'en pas faire davantage.

2. Pour les voix extrêmement delicates, on peut comme nous avons dit ôter un jeu ou deux du Clavecin, ou

bien retrancher une note dans chaque accord, reduisant l'Accompagnement à deux Parties, & la Partie a retrancher, est plutôt celle qui fait Octave contre la Basse, que l'une des deux autres, autant que cela se peut sans transgresser les regles générales.

3. Quand au contraire les voix sont fortes, on peut doubler de la main gauche quelque une des Parties que fait la main droite; on peut même les doubler toutes, si les voix sont très-fortes, & qu'on ne soit pas assez secondé par les autres Instruments du Concert. Si l'on ne double qu'une Partie, c'est l'Octave qu'on doit doubler; si l'on en double deux, c'est l'Octave & la Quinte, ou la Partie qui tient lieu de Quinte; & si l'on en double trois, ce sont les mêmes que de la main droite.

4. Bien loin pourtant qu'en remplissant ainsi l'on soit obligé de mettre de la main gauche les mêmes notes que de la main droite, il y a au contraire de l'élégance à en choisir d'autres. On ne doit mettre précisément les mêmes que tout au plus sur les notes qui portent des accords parfaits; car pour les autres on n'en doit pas toujours user ainsi. Premièrement on ne doit jamais doubler les dissonances, excepté la seconde: ainsi lorsqu'une note en porte quelque une on ne doit doubler pour remplir que les consonances qui lui servent d'accompagnement, ou quand cela se peut on y met & l'on double même la consonance dont la dissonance tient lieu; Pour m'expliquer je suppose une note portant la septième, l'Accompagnement naturel de

la septième est la tierce & la quinte ; ce sont donc-là les notes qu'on doit doubler quand on veut remplir : mais comme la Septième dans un accord y tient lieu de l'Octave ; je dis que pour remplir on doit mettre l'Octave & même la doubler parmi les Accompagnement de la Septième. Remarquez cependant qu'on ne peut pas toujours mettre dans l'accompagnement d'une dissonance, la consonnance dont elle tient lieu, & qu'il n'y a guere que la Septième qui le puisse souffrir. Ainsi vous ne pouvez remplir sur les autres qu'en doublant les consonnances qu'on leur donne ordinairement pour Accompagnement.

5. Quand une note dont la suivante monte d'un ton, porte une sixième au lieu d'un accord parfait, on peut outre cette sixième mettre & doubler pour remplir, toutes les notes qui composent l'accord parfait.

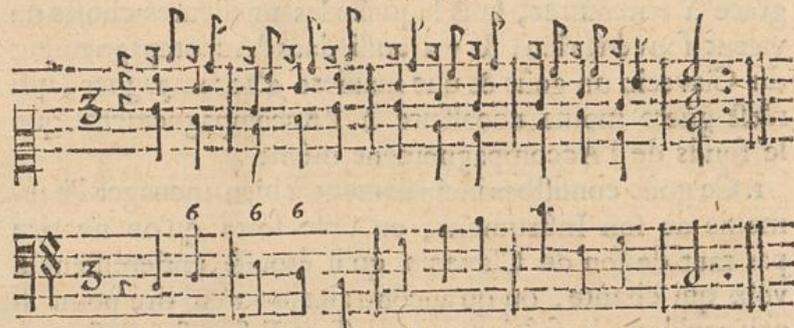
6. Mais outre qu'on remplit souvent comme nous le disons, pour faire rendre plus de son au Clavecin, quand il est à propos de le faire, on rebat encore plusieurs fois de suite les mêmes accords, lorsque cela se peut faire sans alterer la mesure, ny defigurer l'Air. On en use presque toujours ainsi dans les Chœurs.

7. Il n'est pas moins du bon usage de remplir les Accompagnemens lors même qu'on n'accompagne qu'une voix seule : mais alors on ne frappe pas toutes les Parties à la fois, on les applique l'une après l'autre avec menagement. C'est ce qu'on appelle *Harpéger* les accords, & c'est un des agrémens le plus convenable à l'Accompagnement du Clavecin.

8. Lors même qu'on ne double pas les Parties on ne laisse pas de les harpéger encore. On repete même plusieurs fois un même accord, harpégeant tantôt en montant, & tantôt en descendant. Mais cette repetition qui veut être bien menagée, ne peut vous être enseignée dans un Livre, il faut que vous la voyez pratiquer à quelqu'un.

Les harpégemens ne sont convenables que dans le Recitatif, ou il n'y a proprement point de mesure : car dans les Airs de mouvement il faut frapper les accords tout à la fois avec leur Basse : Excepté que quand toutes les notes de la Basse sont Noires, & que la mesure est à trois temps, on separe les notes de chaque accord, de telle maniere qu'on en reserve toujours une pour la faire parler entre deux temps. Cela forme une espece de battement qui sied tout à fait bien.

E X E M P L E.



On peut observer la même chose dans la mesure à deux tems.

9. Quand on accompagne un long Recit, il est beau de demeurer quelquefois long temps sur un accord, quand la Basse le peut permettre, & de laisser chanter plusieurs notes à la voix sans accompagnement ; ensuite de refrapper un second accord, & puis de s'arrêter encore dessus ; & de ne donner ainsi les accompagnemens que par de longs intervalles, supposé comme j'ay dit que la Basse ne fasse que de longues notes, ce qui est assez ordinaire dans le Recitatif.

10. D'autres fois après avoir frappé un accord rempli sur lequel on s'arête long-temps, on rebat quelque note toute seule par c'y par là, mais avec tant de menagement qu'il semble que le Clavecin les rende de lui même, sans le consentement de l'Accompagnateur.

DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CLAVECIN.

63

11. D'autre fois doublant les Parties on rebat toutes les notes l'une après l'autre d'une repetition continuelle, faisant faire au Clavecin un petillement à peu près semblable à de la mousqueterie qui tire ; mais après avoir fait cet agréable charivari pendant trois ou quatre mesures, on s'arrête tout court sur quelque grand accord Harmonique, c'est à dire sans dissonnance, comme pour s'y reposer de la peine qu'on a eû à faire tant de bruit.

12. Quand on accompagne une voix seule qui chante quelque Air de mouvement, dans lequel il y a plusieurs imitations de chants, tels que sont les Airs Italiens ; on peut imiter sur son Clavecin le Sujet & les Fugues de l'Air, faisant entrer les Parties l'une après l'autre ; Mais cela demande une science consommée, & il faut être du premier ordre pour y réussir.

13. Le plus grand goût qu'on puisse faire paroître dans l'Accompagnement, c'est de sçavoir bien se conformer au caractère des voix qu'on accompagne, & à celui des Airs qui sont chantez, entrant même dans l'esprit des parolles, & n'animant point l'accompagnement quand la Chançon parle de *Foiblesse* & de *Langueur*, & au contraire ne le laissant point traîner quand l'Acteur s'anime & s'emporte, qu'il parle de *Couroux*, de *Vengeance* de *Rage*, de *Fureur*.

Enfin l'Accompagnement n'étant fait que pour seconder la voix, il doit s'y conformer en tout.

14. Sur l'Orgue on ne rebat point les accords, & l'on n'use guere d'harpégemens ; on lie au contraire beaucoup les sons en coulant les mains adroitement. On y double rarement les Parties ; L'Orgue fournissant de lui-même plus que le Clavecin, & gardant toujours son harmonie également, il n'a pas besoin de toutes les recherches dont on use sur le Clavecin pour suppléer à la secheresse de l'Instrument.

15. On peut soit sur l'Orgue, soit sur le Clavecin faire de temps en temps quelques tremblemens, ou quelqu'autre agrément, soit dans la Basse ou dans les Parties, selon qu'on juge que les passages le demandent. On fait toujours un tremblement sur la note qui porte un accord doublé quand cette note est d'une valeur un peu considerable. On en fait un sur la penultième d'une Cadence imparfaite, de celles qui concluent par degrez successifs, & non point par intervalles.

E X E M P L E.

Dans ces deux especes de Cadences, au lieu de faire le tremblement sur la note de Basse où il est marqué ici, on le peut faire sur la note d'Accompagnement qui fait fixiéme contre cette Basse : mais quelquefois la position de la main ne le permet pas, & d'ailleurs il a meilleure grace sur la Basse que dans les Parties. On le pourroit faire dans la Basse & dans les Parties à la fois ; mais je ne voudrois pas que ce fut à chacune de ces sortes de Cadences. Cela seroit trop affecté.

16. Pour lier les accords entr'eux, & faire qu'ils ne paroissent point si plaquez, on touche en quelques occasions la note qui se trouve dans le chemin d'une Partie qui fait l'intervalle d'une tierce, ainsi que je l'ay pratiqué au premier Exemple de la page 39. & peut-être ailleurs.

Comme on n'est point obligé de mettre toujours trois Parties différentes dans un accord d'accompagnement, ayant la liberté d'en doubler quelques unes quand on le veut, ou même d'en ôter une des trois quand cela paroît nécessaire, on peut aussi en fouter quelquefois une quatrième dans les accords prescrits par les Regles ordinaires, soit pour adoucir la dureté d'une dissonnance, ou au contraire pour la

rendre plus piquante, afin de faire mieux goûter la consonnance qui la sauvera. De dire quel intervalle cette quatrième note doit faire contre la Basse, cela demanderoit un trop grand détail; il faudroit examiner de nouveau tous les Tons, & tous les accords en particulier. Que vôtre oreille en juge dans l'occasion, & si vous n'en pouvez juger ne la mettez point.

C O N C L U S I O N .

JE pourrois ajouter ici une Recapitulation semblable à celle que j'ai mise à la fin des Principes du Clavecin, mais cela ne me paroît pas trop nécessaire. Ceux qui se mettent à l'Accompagnement ne sont pas novices en matiere de Musique. Ils sçavent qu'avant que d'accompagner un Air on doit regarder en quel Ton & en quel Mode il est composé, afin de faire un petit Prélude sur ce Ton là; Qu'on en doit examiner la mesure & le mouvement; Que dans le courant de l'Air on doit voir si le Mode, la Mesure, ou la Clef ne changent point: Qu'on doit prendre garde aux Chiffres que portent les notes,

aussi bien qu'aux Diezes, ou Bemols qui peuvent être associez à ces Chiffres: Qu'on doit considérer la progression de la Basse pour suppléer les Chiffres en quelques endroits où il peuvent manquer; En un mot, qu'on doit mettre en pratique tous les préceptes qu'on a reçus. Quand on commence à apprendre des Pieces on n'est pas encore routiné à toutes les figures de la Tablature, & à toutes les observations qu'elles exigent: mais quand on se met à l'Accompagnement on sçait ordinairement tout cela par cœur, & l'on n'a pas besoin d'être averti d'y prendre garde.

F I N.



T A B L E

C HAPITRE I. Définition de l'Accompagnement.	1
C HAPITRE II. Des Intervalles.	3
C HAPITRE III. De la pratique de l'Accompagnement.	10
C HAPITRE IV. Des Tons, des Modes, & de la Transposition.	26
C HAPITRE V. Du mouvement des Mains.	33
C HAPITRE VI. Du choix des Accords.	36
C HAPITRE VII. Regles pour deviner les Chiffres, quand les Basses-Continuës ne sont pas Chiffrées.	45
C HAPITRE VIII. Des Licences qu'on peut prendre en accompagnant.	57
C HAPITRE IX. Du goût de l'Accompagnement.	61

FIN.



EXTRAIT DU PRIVILEGE.



AR Lettres Patentes du Roy données à Arras l'onzième jour du mois de May, l'An de Grace mil six cent soixante & treize, Signées LOUIS; Et plus bas, Par le Roy, COLBERT; Scellées du grand Sceau de cire jaune: Verifiées & Registrées en Parlement le 15. Avril 1678. Confirmées par Arrests contradictoires du Conseil Privé du Roy des 30. Septembre 1694. & 8. Aoust 1696. Il est permis à Christophe Ballard, seul Imprimeur du Roy pour la Musique, d'Imprimer, faire Imprimer, Vendre & Distribuer toute sorte de Musique tant Vocale, qu'Instrumentale, de tous Auteurs: Faisant défenses à toutes autres personnes de quelque condition & qualité qu'elles soient, d'entreprendre ou faire entreprendre ladite Impression de Musique, ny autre chose concernant icelle, en aucun lieu de ce Royaume, Terres & Seigneuries de son obéissance, nonobstant toutes Lettres à ce contraires; ny même de Tailler ny Fondre aucuns Caracteres de Musique sans le congé & permission dudit Ballard, à peine de confiscation desdits Caracteres & Impressions, & de six mille livres d'amende, ainsi qu'il est plus amplement déclaré esdites Lettres: Sadite Majesté voulant qu'à l'Extrait d'icelles mis au commencement ou fin desdits Livres imprimez, foy soit ajoutée comme à l'Original.

