

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

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

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'oeuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :

\*La réutilisation non commerciale de ces contenus est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source.

\*La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service.

Cliquer [ici](#) pour accéder aux tarifs et à la licence

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

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

\*des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.

\*des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.BnF.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

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

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

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

7/ Pour obtenir un document de Gallica en haute définition, contacter [reutilisation@bnf.fr](mailto:reutilisation@bnf.fr).



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

ÉTABLIE SUR UNE MÉCANIQUE DES DOIGTS;  
que fournit la succession fondamentale de l'Harmonie,

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

PAR M. RAMEAU.

---

*Le Prix est de trois livres.*

---



A PARIS,

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

A LYON, & A BORDEAUX,

Chez les MARCHANDS.

16931



2  
**COLOMNE DES**  
**Accords Dissonans.**

**COLOMNE DES**  
**Signes ou Chiffres**

Accords de	Septième . . . . .	7.	
	Septième majeure . . . . .	*7. ou 7.	
	Septième mineure . . . . .	b7.	7
	Septième Superflüe . . . . .	*7. ou 7. ou	<sup>7</sup> / <sub>2</sub> 7
	Septième Superflüe avec la Sixte mineure . . . . .	*7. ou 7. ou	<sup>7</sup> / <sub>2</sub> 7 b6 2
Accords de	Septième diminuée . . . . .	b7. ou 7	
	Sixte majeure avec la Tierce mineure et la Quarte, dite petite Sixte. . . . .	*5 ou 6, ou	6 3
	Sixte majeure avec la Tierce majeure et le Triton . . . . .	*6. ou 6, ou	6 3
	Sixte mineure avec la Tierce mineure et la Quarte. . . . .	4. ou 4.	b5 3
	Sixte majeure avec la fausse Quinte. . . . .	b5. ou 5.	5
	Sixte Superflüe . . . . .	*6. ou 6.	
	Sixte et Quinte . . . . .	5.	
	Quinte Superflüe . . . . .	*5. ou *5. ou	9 5
Accords de	Fausse Quinte . . . . .	b5. ou 5, ou	9 5
	Triton . . . . .	*4. ou 4.	
	Triton avec la Tierce mineure. . . . .	*4. ou 4. ou	*4. ou 4.
	Triton avec la Tierce majeure. . . . .	*4. ou 4.	3
	Quarte, ou Quarte et Quinte. . . . .	4. ou 4.	9
	Quarte avec la Neuvième. . . . .	4. ou 4.	9
Accords de	Seconde . . . . .	2.	
	Seconde majeure . . . . .	*2. ou 2.	
	Seconde mineure . . . . .	b2.	
	Seconde Superflüe . . . . .	*2. ou 2.	
	Seconde avec la Quinte. . . . .	5. ou 4.	5
Accords de	Neuvième . . . . .	9. ou 9. ou	9 5
	Neuvième majeure. . . . .	*9. ou 9.	
	Neuvième mineure. . . . .	b9.	
	Septième et Sixte. . . . .	7.	
	Septième et Seconde . . . . .	2. ou 2.	7 4
	Sixte mineure avec la Tierce majeure. . . . .	b5. ou	b6 *



## SONATA III. DE CORELLI.

Adagio.

C C A C | 2 4 \* C \* | C \* C *tr* |  
 1 2 3 4 | 1 2.3 4 | 1 2 3 4.

G G E G | 2 4 \* G \* | G \* G *tr* |  
 1 2 3 4 | 1 2 3 4 | 1 2 3 4.

\* D G *tr* : | \* G 2 G 4 \* | G C  $\frac{4}{3}$  : : : | : : : : |  
 1 2 3 4 | 1 2.3 4. | 1 2 3.4. | 1 2 3 4 |

: \* A 2 4 \* | A C *tr* \* | G  $\frac{6}{4}$  A *tr* | \* E 4 \* E C |  
 1 2 3.4. | 1 2.3 4. | 1 2.3 4. | 1.2.3 4 |

*tr* : C *tr* : C | 2 C \* C 4 \* C | *tr* : \* 4 C 2 | \* C 4 \* C G |  
 1 2.3 4. | 1.2.3.4 | 1 2.3.4 | 1.2.3 4 |

2.  $\frac{4}{3}$  \* C *tr* : C 2 | \* C 4 \* C *tr* : | \* C 4 \* C ||  
 1.2.3.4. | 1.2.3 4. | 1.2.3 4 ||







*DISSERTATION*  
**SUR LES DIFFÉRENTES MÉTHODES**  
**D'ACCOMPAGNEMENT**  
**POUR LE CLAVECIN OU POUR L'ORGUE.**  
*AVEC LE PLAN*

D'UNE NOUVELLE MÉTHODE SUR LE MÊME SUJET.



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

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

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

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

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

1<sup>o</sup>. La maniere de chiffrer les Basses.

2<sup>o</sup>. Les Regles & les Méthodes qui nous ont été données jusqu'ici.

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

Quoiqu'il n'y ait qu'un seul *Accord consonant*, on l'a cependant toujours distingué en trois; sçavoir, en *Accord parfait ou naturel*, en *Accord de Sixte*, & en *Accord de Sixte-Quarte*, sans parler d'un *Accord de Sixte doublée*, que quelques-uns en distinguent encore, quoiqu'il soit toujours le même: & pour indiquer à l'Accompagnateur lequel de ces Accords il doit pratiquer, on s'est toujours servi de cinq signes ou chiffres différens; sçavoir, d'un 8, d'un 5, d'un 3, d'un 6, & d'un 7; outre qu'il est encore décidé que par-tout où il n'y a point de chiffres, l'*Accord parfait* est supposé.

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

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

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

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

A ces équivoques se joignent les contradictions suivantes.

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

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

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

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

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

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

## DISSERTATION.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Dans le Ton mineur, c'est toujours le septième degré qui monte d'un *demi-ton*, & qui y porte l'accord qui vient de lui être assigné; mais ce n'est plus le troisième, c'est au contraire le deuxième & le cinquième qui y montent de même; l'un de ces deux derniers, sous le nom de *Susnale* ou *Suonique*, y portant ou

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

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

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

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

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

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

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

moins

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



## A C C O R D S.

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

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

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

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

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

du moins trois pour les doigts; tantôt ils s'y arrangent de cette

forte, <sup>Fa</sup> Ré; tantôt de cette sorte, <sup>Ré</sup> Si; & tantôt de celle-ci, <sup>Si</sup> Fa; car si <sup>Si</sup> <sup>Fa</sup> <sup>Ré</sup>

nous prenions l'Accord complet *Sol Si Ré Fa*, nous y trouverions quatre ordres différens, ce que les Organistes appellent *Faces*.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Oui, l'oreille & les doigts sont presque tout dans l'Accompagnement, aussi-bien que dans nos fantaisies sur l'Orgue ou sur le Clavecin. Il est vrai que pour former cette oreille, il faut lui présenter pendant quelque tems les routes par lesquelles elle doit ensuite nous conduire; que pour les lui présenter, il faut y accoutumer les doigts; que c'est par le jugement que ces routes doivent se communiquer aux doigts; & que par conséquent il faut d'abord orner l'esprit des règles nécessaires en ce cas: mais aussi, plus ces règles seront compliquées, plus vous mettrez de tems à acquérir & l'habitude & la sensibilité; peut-être même n'acquerez-vous jamais l'un & l'autre que très-foiblement avec des règles trop compliquées; puisque de tous ceux qui apprennent l'Accompagnement, à peine en voit-on la vingtième partie paroître sur la scène, & à peine la vingtième partie de celle-ci accompagnet-elle un peu passablement, à la facilité près d'exécuter la Basse avec précision.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### PLAN DE LA NOUVELLE METHODE.

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

L'Accompagnement du Clavecin consiste à exécuter sur cet instrument une harmonie complète & régulière.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Principes  
essentiels de  
l'Accompagnement.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Moyen de  
connoître le  
Ton, la To-  
nique, & son  
Accord.

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

---

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

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

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

## GAMME.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Voyons

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Première  
Règle fonda-  
mentale.

Succession  
des Accords  
Consonans.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

D ij

Seconde  
Règle fon-  
damentale.

Succession  
des Accords  
Dissonans.

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

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

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

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

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

\* Règle générale.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

De la Note  
sensible.

On avertit seulement ici, que chaque *Ton* a sa *Note sensible*, que cette *Note* est toujours le *Demi-Ton* au-dessous de la *Tonique*, & qu'elle est par-tout le dernier *Dièze* du *Ton*: d'où, si l'on veut pratiquer par exemple le *Ton* d'*A*, on dit, sa *Note sensible* est *G Dièze*, ou *Sol Dièze*; donc il y a dans ce *Ton* les *Dièzes* de *F*, de *C* & de *G*, c'est à-dire de *F<sup>2</sup>*, d'*Ut* & de *Sol*; ainsi des autres.

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

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

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

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

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

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

De l'Accord  
sensible.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Troisième  
Règle fondamen-  
mentale.

De l'entre-  
lacement des  
Accords Con-  
sonans avec  
les Dissonans.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

\* Chap. 13  
& 17.

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

Moyens de  
joindre la  
Basse aux  
Accords.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Des différens Accords Dissonans qui peuvent succéder au Consonans.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

\* Règle des  
Cadences.  
pages 31 &  
32.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Il n'y a que sept Accords.

L'Accord de la <i>Seconde</i> sera marqué d'un	2.	
L'Accord Sensible d'un	x.	
L'Accord de la <i>Septième</i> , d'un	7.	
L'Accord de la <i>Sixte</i> ajoutée, d'un	aj.	
L'Accord de la <i>Tierce-Quarte</i> , d'un	3.	
L'Accord de la <i>Quarte</i> , d'un	4.	

Signes des Accords.

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

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

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

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

aj. signifiera la *Sixte* de la *Tonique* ajoutée à son Accord: mais j'entens que pour-lors on perde l'idée de *Sixte*, & que l'on conserve seulement celle de l'*Ajouté*, que doivent nécessairement rappeler les deux premières lettres *aj* de ce mot: ayant déjà expliqué page 36, de quelle maniere cette *Sixte* s'ajoute à l'Accord de la *Tonique*.

Explication sur la *Sixte* ajoutée.

3. signifient la *Tierce* & la *Quarte* de la *Tonique* ; de sorte qu'ayant déjà la *Tierce* sous un doigt, & sachant quel est ce doigt qui la touche, le reste de l'Accord est trouvé, selon ce que j'en ai déjà dit.

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

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

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

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

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

Continuation des Signes.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Réflexion  
sur la *Quarte*  
imaginaire  
dissonante.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## R E C A P I T U L A T I O N.

Récapitulation du Plan de la Méthode.

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

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

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

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

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

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

Les

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

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

On peut passer légèrement sur cette première Règle fondamentale, parce qu'elle se confond dans la troisième.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## P A R A L E L L E.

55

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

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

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

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

## P A R A L E L L E.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

C	x	C	ou	C	z	x	C	ou	C	aj	:	x	C	ou	C
Uc	Ré	Mi,		Uc	Ré	Ré	Mi	ou	Uc	Ré	Ré	Ré	Mi,	ou	Uc
	aj	:		x	C	ou	encore		C	z		x	C		;
	Ré	Ré		Mi	Mi,				Uc	Ré		Mi	Mi ;		

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

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

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

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

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

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

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

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

## DE L'EXCLUSION DU POUCE. 59

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

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

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

## DE L'EXCLUSION DU POUCE.

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

## 60 DE L'EXCLUSION DU POUCE.

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

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

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

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

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

## DES OCTAVES.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### CONCLUSION.

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

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

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

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

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

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

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

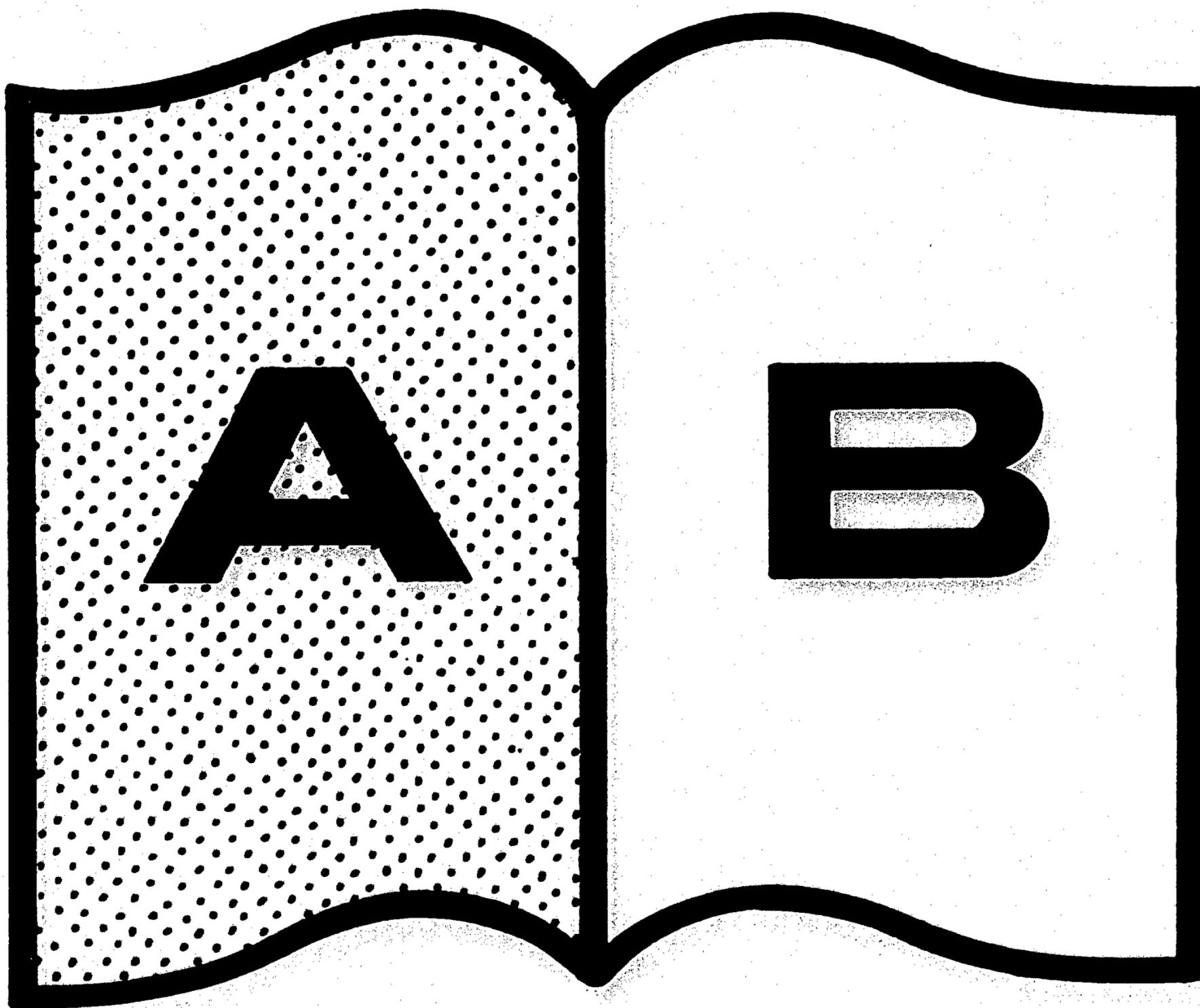
Les Auteurs y gagneront aussi de leur côté : ils n'entreprendront point la gravure de leur Basse , qu'auparavant ils ne soient assurés du débit , par le grand nombre des Curieux qui se présenteront , & ils pourront même s'assurer que cela fera naître à plusieurs l'envie d'acheter ensuite tout l'Ouvrage.

Copions en attendant , ou bien faisons copier ; la dépense en sera toujours moindre que celle d'un Maître. J'offre , en mon particulier , de joindre mes Signes aux Basses copiées ; j'ai déjà le cinquième Œuvre de Corelli tout prêt , dont vous allez trouver l'*Adagio* , que j'ai promis à la page 62 , où il faut retourner , pour consulter les observations que j'ai faites sur ce sujet.

**F I N .**







**Contraste insuffisant**

**NF Z 43-120-14**