

TRAITÉ
DES
ACCORDS,
ET DE LEUR SUCCESSION,
SELON LE SYSTÈME
DE LA BASSE-FONDAIMENTALE;

*Pour servir de Principes d'Harmonie à ceux qui étudient
la Composition ou l'Accompagnement du Clavecin.*

AVEC UNE METHODE D'ACCOMPAGNEMENT.

Ego nec studium sine divite venâ,
NEC RUDE QUID PROSIT, VIDEO, INGENIUM.
Hor. de Arte Poet.



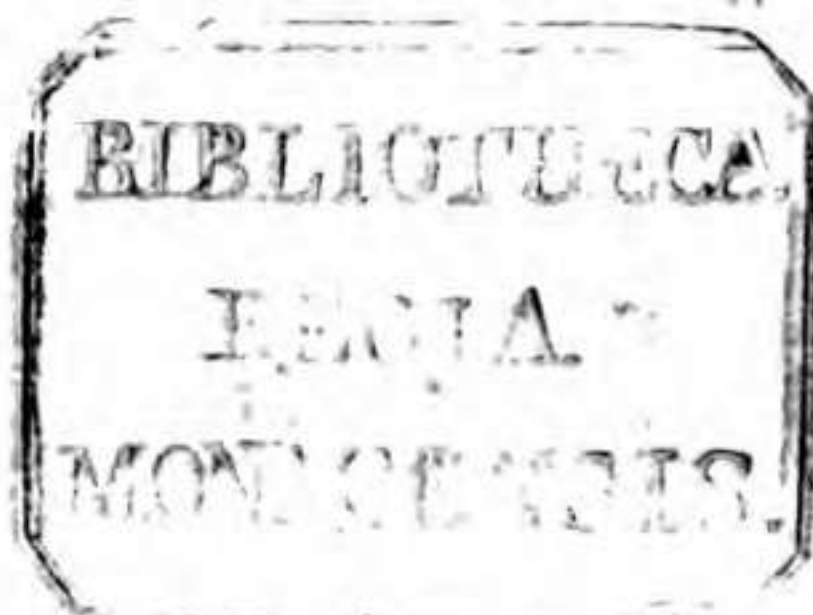
A PARIS,

Chez { DUCHESNE, Libraire, rue S. Jacques, au-dessous de la
Fontaine S. Benoît, au Temple du Goût.
DESSAIN junior, Libraire, Quai des Augustins, à la
Bonne-Foi.

A Lyon, chez JEAN-MARIE BRUYSET, Imprimeur-Libraire,
Rue S. Dominique.

M. D. C C. L X I V.

Avec Approbation & Privilège du Roi.



Faint, illegible text, possibly bleed-through from the reverse side of the page.

Faint, illegible text, possibly bleed-through from the reverse side of the page.



A MONSIEUR

L'ABBÉ ARNAUD;

De l'Académie Royale des Inscriptions
& Belles-Lettres.



MONSIEUR;

VOUS avez jugé que mon Ouvrage
pouvoit être utile , & vous m'avez en-
couragé à le rendre public. Vos connois-
sances dans la Science de l'Harmonie
& dans l'Art de la Musique en général

a iij

pouvoient seules me rassurer sur le sort de ce Traité, & j'ai cru qu'il importoit à ses succès de publier qu'il a mérité votre approbation. En vous en faisant l'hommage, MONSIEUR, je satisfais aux sentimens d'estime & d'attachement que vous m'avez inspirés; je pense que les Gens de Lettres ne devoient dédier leurs Ouvrages qu'à des Hommes puissans, dignes de les protéger, ou à des Sçavans en état de les juger. J'ai l'honneur d'être avec la considération la plus distinguée,

MONSIEUR,

Votre très-humble & très-obéissant
Serviteur, R***.



P R É F A C E.



A Partie pratique de l'Harmonie, c'est-à-dire celle qui regarde les Accords, leur forme, leur succession, est encore assez généralement ignorée; nous avons cependant sur l'Harmonie plusieurs Ouvrages qu'il suffiroit de lire avec attention pour avoir de tous ces objets une connoissance même profonde. Mais la plûpart des Musiciens, soit amateurs, soit professeurs, loin d'être excités par les difficultés mêmes que présente d'abord la théorie de la Musique, qui fait partie de ces excellens Ouvrages, en sont épouvantés, & aiment encore mieux, les uns renoncer au plaisir d'être éclairés sur

les causes de leurs sensations, les autres se charger de toute la honte attachée à l'ignorance, que de faire le moindre effort pour parvenir à s'instruire.

On me dira sans doute que jamais la France ne produisit tant de Compositeurs qu'aujourd'hui. J'en conviens : mais parmi cette foule de Compositeurs, combien en est-il qui possèdent les Principes de l'Harmonie ? Le dirai-je ? La plupart en ignorent encore jusqu'à la découverte ; d'autres, si l'on doit en juger par leurs Ouvrages, n'ont pas même les premiers élémens d'une harmonie purement pratique. L'oreille, c'est-à-dire, un certain ressouvenir, & pour le dire en propres termes, la simple reminiscence de ce qui a frappé leurs sens, leur tient lieu de science, de principes, & souvent même de génie, dans ces productions dont cependant ils se disent & se croient les créateurs.

Je ne parle point ici des Accompagnateurs ; il ne faut pas exiger d'eux qu'ils faissent le vrai des Principes de l'Harmonie, tant qu'ils auront dans l'esprit qu'une telle note, un tel degré du Ton, dans la Basse, doit porter tel accord, ou que tel trait de chant, dans cette même Basse, doit porter telle harmonie (a).

(a) On revient déjà beaucoup de ce préjugé dans les Provinces. La rareté & , si l'on peut dire, la difette des bons Maîtres y produit cet avantage : elle oblige les Amateurs & ceux des professeurs qui veulent se perfectionner dans l'Accompagnement, à recourir aux divers Ouvrages de M. Rameau. Les Principes d'Accompagnement surtout, qui font partie de son *Traité de l'Harmonie*, & le *Plan d'une Nouvelle Méthode*, du même Auteur, font, de ceux qui étudient l'un ou l'autre Ouvrage, comme autant d'Élèves de cet habile homme, tant pour la façon d'Accompagner, que pour l'idée même qu'on doit se former de l'Accompagnement. Les amateurs de la vraie harmonie doivent sou-

J'ai pensé qu'un Traité particulier sur les Accords, où l'on supprimeroit toute théorie & tout ce qui appartient essentiellement à l'Art de la Composition ou à celui de l'Accompagnement, & dans lequel on rassembleroit tout ce qui peut concerner la succession des accords, j'ai pensé, dis-je, qu'un pareil Traité pourroit rendre

haïter que cette maniere d'Accompagner s'étende plus généralement dans la Capitale, où l'abondance des *Virtuoses* de tous les pays, en perpétuant l'ancienne routine, empêche plusieurs personnes d'apprécier le mérite des nouvelles découvertes & d'en profiter (*).

(*) *La plupart des Artistes, comme s'exprime un Philosophe harmoniste, attendent que la voix publique les contraigne à rendre justice au mérite d'une découverte : ce n'est qu'alors, ajoute notre Philosophe, qu'on voit la fin des argumens pitoyables & des mauvaises plaisanteries que leur paresse ou leur vanité leur suggère contre tout ce qui a l'apparence d'innovation. (Essais sur les Principes de l'Harmonie, par M. Serre ; premier Essai, pag. 5.)*

l'étude de l'Harmonie moins longue & surtout moins rebutante (b).

Il s'en faut bien que les Ouvrages qu'on a publiés jusqu'à présent, tant sur la Composition que sur l'Accom-

(b) Je ne prétends pas empêcher néanmoins qu'on ne puisse toujours recourir soit aux Ouvrages de théorie, soit à ceux qui traitent particulièrement de la Composition ou de l'Accompagnement. Je crois au contraire, à l'égard des Ouvrages de théorie, que la Pratique de l'harmonie étant mieux connue, on fera peut-être plus curieux de voir dans la Théorie même les Principes sur lesquels cette Pratique est établie.

Du reste, quoique mon plan ait été de ne rien toucher à ce qui regarde en particulier la Composition ou l'Accompagnement, je n'ai pu cependant m'empêcher, lorsque j'en ai trouvé l'occasion, de donner quelques instructions à ceux qui étudient l'une ou l'autre, d'autant que les Auteurs qui ont traité de la Composition ou de l'Accompagnement ont gardé le plus profond silence sur les matières qui font l'objet de ces instructions.

pagnement, présentent tout ce qu'il y auroit à dire touchant les Accords; on a même donné sur cette partie, dans quelques-uns de ces Ouvrages, surtout dans ceux qui traitent de l'Accompagnement, des notions peu exactes & souvent même très-fausses; d'ailleurs, ce qui regarde les Successions, n'y embrasse presque jamais que les cas les plus usités dans la Pratique; enfin il semble qu'on y ait voulu circonscire dans les bornes étroites de certaines successions, l'harmonie possible. Toutes ces considérations m'ont fait croire qu'un Ouvrage exécuté d'après le plan que je viens de tracer devenoit comme nécessaire. Un Homme de Lettres, très-versé d'ailleurs dans la Musique & dans la science de l'Harmonie, m'a confirmé dans mon idée; & j'ai osé publier ce Traité, persuadé qu'il pourroit être utile aux amateurs de

PREFACE. *xiiij*

l'Harmonie qui voudroient être ou plus ou mieux instruits qu'on ne l'est, ou qu'on ne peut l'être communement, sur la pratique de cette science ; à ceux particulièrement que les contradictions ou les absurdités qu'on leur a fait dévorer ont absolument dégoûtés de toute instruction, ou qui livrés à des Musiciens sans principes sont obligés, pour le petit nombre d'objets qu'ils ont à connoître, d'apprendre une infinité de Régles qui souvent portent sur quelque fausse supposition ou sur un cas particulier & deviennent par là très-embarrassantes, surtout pour ceux que la nature a doués d'une certaine justesse d'esprit.

Telle étoit précisément la position d'une personne à qui différens mauvais principes avoient fait perdre toute envie de continuer l'étude de l'Accompagnement, lorsqu'engagé par quelques circonstances j'entre-

pris pour elle ce petit Ouvrage. Les avantages qu'elle en a retirés en très-peu de tems m'avoient déjà flatté, même avant de le communiquer, qu'en le mettant au jour je pourrois rendre un vrai service à ceux qui aiment véritablement l'Harmonie; & je dois leur dire ici que c'est en présentant les choses telles que les donne la *Basse-fondamentale*, ou du moins telles que je les ai vues au moyen de ce systême, que j'ai été entendu.

Quant au Public qui sera juge de cet Ouvrage, je dois le prévenir que mes idées n'étant pas toujours conformes à certaines opinions reçues, que même leurs étant quelquefois opposées, j'ai été obligé d'attacher à ce *Traité* plusieurs *Notes*, dont j'ai fait servir les unes à ma justification, & les autres à l'instruction du Lecteur. Ceux qui ne sont point dominés par les préjugés, ou dont l'esprit n'a pas

été gâté par de mauvais principes, n'ont qu'à passer ces Notes; en ne lisant que le texte ils se formeront plus promptement une idée de ce qui fait le fond de l'Ouvrage.

Comme il ne m'a plus été possible; à cause des Notes, de renfermer ce *Traité* dans les limites que je lui avois d'abord prescrites, j'y ai joint une *Introduction*, que j'ai jugée nécessaire, & une troisième Partie, dans laquelle j'ose proposer quelques nouveaux accords dont il m'a paru qu'on pourroit enrichir le fond de l'Harmonie: mais ces accords je me borne à les exposer quant à présent, l'Ouvrage n'étant pas susceptible par sa nature de toutes les preuves qu'il faudroit rapporter pour établir la légitimité de ces nouveaux groupes de sons.

Voici le Plan que j'ai suivi:

Dans l'*Introduction*, j'ai donné l'explication de différens termes, & j'ai fait connoître le sens dans lequel

je voulois que le Lecteur les entendit ; de plus , j'y ai tracé quelques instructions préliminaires sur différens objets ; & cela pour n'être pas exposé , ou à m'y arrêter dans le cours de l'Ouvrage , ou à multiplier encore les Notes.

Je divise ce Traité en trois Parties : dans la première j'offre tous les accords connus , j'y énonce leur construction & le genre essentiel de chaque intervalle qui concourt à la former , lorsque ce genre est déterminé par la nature de l'accord. Je désigne , pour chaque accord dissonant , l'intervalle ou la note qui en est véritablement la dissonance , & j'ai toujours soin d'exclure de ce rang certains autres intervalles , réputés dissonances , mais qui n'en ont que l'apparence , & pour lesquels j'ai été obligé de créer comme une classe à part. J'exprime exactement le genre de chaque dissonance , ou la classe à laquelle on doit la rapporter ,

P R E F A C E: xvii

rapporter , afin qu'on puisse lui donner la marche qui lui est prescrite , ou lui laisser tenir celle qu'elle est libre de suivre. J'assigne à chaque note du mode le rang qu'elle doit y occuper ou le caractère qu'elle doit y avoir , lorsqu'elle porte tel ou tel accord , ou bien j'indique quelles sont les différentes notes de ce mode qui peuvent porter le même accord , lorsque cet accord ne donne , par sa nature , aucun rang déterminé pour le ton , ni aucun caractère à la note qui le porte (c).

(c) Cette dernière considération , ainsi que celle qui concerne les intervalles , réputés dissonances , dont je viens de parler , pourroit d'abord paroître étrange ; mais on trouvera sur ces différens objets & sur quelques autres qui pourroient surprendre encore d'avantage , on trouvera , dis-je , dans l'Ouvrage , mes raisons , ou pour mieux dire , celles que me fournit le système qui me guide.

J'ai cru devoir ranger sous des classes différentes certains accords que non-seulement on n'a pas encore assez distingués, mais que malheureusement pour les progrès de l'Art il semble qu'on a pris à tâche de confondre. Lorsque deux accords différens n'ont que le même nom & le même signe, je me vois obligé, tant pour faire distinguer ces accords l'un de l'autre, que pour me rendre intelligible, de joindre un léger accessoire au signe & au nom de l'un des deux, en attendant que chaque accord mieux connu puisse, par son nom & son signe propre, passer à nos descendans, du moins à la plus grande partie, l'état d'enfance où se trouve encore la Musique.

Enfin j'ai placé dans un Chapitre à part quelques accords particuliers engendrés par l'accord fondamental que j'assigne à son dérivé la *Sixte-supérieure*, & je termine cette première

Partie par un Chapitre sur les *Suspensions* : j'ai cru devoir m'étendre un peu sur cette matière, il falloit une fois pour toutes donner, des suspensions, l'idée qu'on doit en avoir.

Dans la seconde Partie, je traite de la Succession des Accords, mais relativement aux seuls fondamentaux, dans lesquels on peut dire que tous les autres accords sont contenus; du moins peuvent ils, dans ce cas, être toujours représentés par leur fondamental. Quoique j'aye étendu, à quelques égards, la sphere des successions, on n'y trouvera pas néanmoins toutes celles qu'une routine aveugle peut avoir introduites, & que les Principes de l'Harmonie feront toujours en droit de rejeter. J'ai tiré de ces Principes tout ce qu'ils ont pu me fournir, mais, je le répète, ce que ces Principes condamnent, je l'ai proscrit.

Enfin la troisième Partie renferme quelques nouveaux accords que je crois possibles, & dont on pourroit tirer divers avantages pour varier les effets de l'Harmonie.

Au reste le Systême de la Basse-Fondamentale sur lequel porte ce petit Ouvrage, ne doit pas être regardé comme un de ces Principes qui précèdent les conséquences qu'on en tire. Le mérite de cette découverte consiste, à avoir réduit en un systême simple, commode, & facile à saisir, toutes les opérations des grands Maîtres de l'Harmonie, qui jusqu'à M. Rameau n'avoient eu d'autre guide qu'une forte d'instinct musical, un génie heureux qui leur donnoit le courage de mépriser des Règles par lesquelles la plupart de ces opérations étoient condamnées (*d*).

(*a*) Les Anciens, entr'autres erreurs, re-

P R E F A C E. xxj

A force de tâtonner on avoit trouvé plusieurs fortes d'accords : M. Rameau s'est apperçu le premier que les

gardoient plusieurs intervalles comme faux, & les excluoiert de leur musique, tels que la sixte majeure, la *fausse* quinte, le triton, ou fausse quarte, & quelques autres. La tierce mineure étoit même regardée chez eux comme une *dissonance*. Si dans des temps postérieurs on a composé dans le Mode appelé *Mineur*, à raison de sa tierce qui est mineure, aussi a-t-on sagement prescrit alors de finir au moins, dans les *Parties*, par la tierce Majeure ; & c'est ce qu'observent encore religieusement quelques vieux Compositeurs, & presque tous les Organistes. Ces derniers ne finiroient pas un morceau d'harmonie, un Plein-jeu par exemple, du Premier ou du Second Ton, sans faire entendre l'accord-parfait MAJEUR, & cela pour donner le ton à des Plainchanistes qui doivent entonner des notes prises de l'accord-parfait MINEUR. Ce sera, par exemple, un *Fa-dièse* qu'ils leur donneront, pour leur faire entonner le FA NATUREL par lequel commencent tous les versets d'un *Magnificat* du Premier Ton,

différentes formes de la plûpart de ces accords n'étoient que comme des combinaisons d'un très-petit nombre d'autres accords, rangés dans un ordre plus direct, plus simple, & réduits, pour ainsi dire, à une certaine uniformité. Il les a appellés FONDAMENTAUX; d'où il a donné le nom de BASSE FONDAMENTALE à celle qui ne porte que de ces accords fondamentaux.

L'excellence de cette Basse ne con-

c'est-à-dire, en *D-la-re* mineur. Risible; mais inévitable effet des Régles de tradition, lorsqu'on manque de Principes pour y rapporter ces Régles, les examiner, les apprécier, juger, en un mot, de leur justesse ou de leur fausseté, afin d'en faire l'usage qu'il convient dans la pratique de l'harmonie, & de n'être pas dans le cas de perpétuer par un attachement machinal à ces sortes de régles, ce que la raison & l'oreille révoltées ont condamné depuis longtemps!

P R E F A C E. xxij

liste pas seulement à simplifier la quantité prodigieuse d'accords qui, sans ce secours, porteroit le trouble & la confusion dans l'esprit ; ce qu'il y a de plus heureux dans le Systême de M. Rameau, c'est que toutes les Régles particulières, applicables à cette multitude d'accords, se réduisent à celles qui concernent les accords fondamentaux. Enfin ces Régles particulières ne sont plus, d'après ce Systême, que comme des développemens, comme des conséquences, des corollaires, en un mot, de celles qu'on peut appeller à juste titre Fondamentales.

Quand on connoît, par Exemple, la marche de chaque Son de l'un des accords fondamentaux, appelé *de septième* (comme on a dû nécessairement la connoître avant la nouvelle découverte), on sçait d'avance tout ce qu'il est possible de dire touchant les accords particuliers que le Sys-

tême de la Basse-fondamentale suppose n'être que des combinaisons ou des Dérivés de cet accord de septième (e).

(e) Sçait-on, par exemple, tout ce qui regarde l'emploi de l'accord *sol si re fa*? Dès-lors les différentes Règles que l'expérience, ou pour mieux dire, l'instinct ou la nature avoient fait établir touchant les accords de *Fausse-quinte* sur *si*, de *Petite-sixte* sur *re*, de *Triton* sur *fa*, de *Neuvième* sur *mi*, de *Quinte-superflue* sur *mi-bémol*, de *Septième* appelée *Superflue* sur *ut*, & enfin presque toutes celles qui concernent la *Quinte-superflue* avec quarte sur *mi-bémol*, ou la *Septième-superflue* avec sixte mineure sur *ut*, dès-lors, dis-je, toutes ces Règles sont connues : sachant ce qui doit ou ce qui peut suivre l'accord *sol si re fa*, on sçait d'avance ce qui devra suivre tous les accords que je viens de nommer. D'un autre côté, sçait-on encore la marche de chaque son, de chaque partie d'un accord, tel que celui de *sol* (comme on ne peut l'ignorer quelque système qu'on suive)? On sçait en même tems toutes les marches particu-

PREFACE.

xxv

On voit fans doute que ce Systême doit abréger les difficultés, & qu'il rend l'étude de l'Harmonie moins longue & plus sûre.

Les Philosophes pourront bien ne pas regarder la Basse-fondamentale de M. Rameau, comme étant à

lières que la Pratique a été forcée d'établir depuis longtemps, à l'égard de certaines notes de Basse, lorsqu'elles portent certains accords. (La note qui porte un *Triton*, par exemple, qu'on a toujours prescrit de faire descendre; celle qui porte une *Fausse-quinte*, qu'on est convenu de faire monter; &c, &c.)

Que manque-t-il donc à un Systême qui simplifie tout, éclaire sur tout, guide partout, sinon d'avoir été enfanté parmi quelque nation née pour la Musique? Mais, que dis-je! Elle n'en auroit pas besoin: il ne lui manque que d'être plus connu de nos Musiciens; de ceux du moins en qui le génie ne supplée pas la connoissance des Régles.

tous égards essentiellement telle ; c'est-à-dire , comme toute composée de sons physiquement fondamentaux, vrais générateurs des autres sons qui forment chaque accord de cette Basse-fondamentale. Mais il suffit que dans plusieurs accords dont cette Basse est composée, le son grave soit effectivement le générateur physique des principaux sons, ou , ce qui doit être réputé la même chose , des octaves, simples ou doubles, des principaux sons dont l'accord est composé (*f*),

(*f*) Ainsi que dans les accords de la Tonique & de la Souâdominante, du Mode majeur, & dans ceux de la Dominante & de quelques simples dominantes, de l'un & l'autre mode; accords dont les quintes & les tierces représentent la Douzième & la Dix-septième, harmoniques naturels du son grave de ces accords. Rien n'empêche d'ailleurs le Musicien d'employer ces quintes & ces tierces, comme Douzièmes & Dix-septièmes.

PREFACE. xxvij

pour qu'on puisse, par extension, & par une sorte d'analogie, (surtout dès qu'il est question de simplifier la pratique de l'harmonie) appeller fondamental tout autre accord direct, bien que ses harmoniques musicaux, ces intervalles dont l'Art le compose, n'y soient pas toujours dans la même proportion, ni du même genre que les harmoniques réels du son grave de cet accord & que la nature fait entendre dans tout corps sonore. Vou-droit-on que la nature n'eut rien laissé à faire à l'art ?

La découverte de M. Rameau est sans contredit l'unique raisonnable qu'on ait encore faite pour ranger en un système lié tout ce qu'une expérience aveugle avoit appris jusqu'à présent au Musicien ; cela suffit sans doute pour qu'on doive applaudir à cette découverte ? En un mot, depuis plusieurs siècles L'HARMONIE étoit sans Principes ; c'est de nos jours, c'est

xxviiij **P R E F A C E.**

parmi Nous, qu'un de Nos compatriotes lui en a trouvés; nous devons en féliciter notre siècle & notre Nation. Peut-être découvrira-t-on dans la suite d'autres Principes plus certains & plus généraux, mais dans ce cas l'Harmonie n'en restera pas moins redevable à M. RAMEAU. Le Systême de Newton en faisant tomber celui de Descartes, n'a rien diminué du mérite & de la gloire du Philosophe François.

Fin de la Préface.



TABLE DES CHAPITRES.

INTRODUCTION,

Contenant l'explication de quelques
termes.

CHAPITRE I. D ES Intervalles en général ; de la Consonance & de la Dissonance ; des Tons & des Demi-tons.	Page 1
§. I. Des Intervalles.	ibid.
§. II. De la Consonance, & de la Dissonance.	5
§. III. Des Tons, & des Demi-tons.	6
CHAP. II. De la distinction des Intervalles, & où l'on assigne à chacun sa vraie forme.	11
CHAP. III. Du Renversement des intervalles.	19
CHAP. IV. Ce que c'est qu' Accord, Son fondamen- tal, Son par supposition, & Basse fondamentale.	22
CHAP. V. Du Mode en général, du Majeur & du Mineur ; des Notes essentielles du Mode selon l'Harmonie, & des noms qu'il convient de don- ner à chaque degré du Mode, lorsque ce degré n'a pas de caractère particulier.	24
§. I. Ce que c'est que Mode, & en quoi consistent le mode majeur & le mode mineur.	24
§. II. Des Notes essentielles du Mode, selon l'Har- monie.	26
§. III. Des Degrés du Mode, selon la Mélodie.	27
Noms de ces Degrés.	28

PREMIERE PARTIE,

Où l'on traite des Accords & des Suspensions. 31

CHAPITRE I. <i>Des Accords fondamentaux.</i>	32
Section I. <i>De l'Accord Consonant.</i>	32
Section II. <i>Des Accords Dissonans, & des Règles prescrites aux Dissonances.</i>	38
Article I. <i>Des Accords Dissonans.</i>	38
Article II. <i>Règles pour les Dissonances.</i>	42
CHAP. II. <i>Des Accords Dérivés.</i>	45
Section I. <i>Accords Consonans dérivés du Parfait.</i>	47
Section II. <i>Accords Dissonans dérivés du Sensible.</i>	50
Article I. <i>Accords dérivés par Renversement.</i>	50
Article II. <i>Accords dérivés par Supposition.</i>	51
Section III. <i>Accords dissonans dérivés de la Simple-septieme.</i>	54
Article I. <i>Accords dérivés par Renversement.</i>	55
Article II. <i>Accords dérivés par Supposition.</i>	56
Section IV. <i>Accords par supposition avec des Retranchemens.</i>	59
Section V. <i>Accords Dissonans dérivés de celui de Sixte de la Soûdominante.</i>	63
Article I. <i>Accords dérivés par Renversement.</i>	64
Article II. <i>Accord dérivé par Supposition.</i>	69
Section VI. <i>Accords Dissonans & par Substitution dérivés de celui de Septieme-diminuée.</i>	72
Article I. <i>Accords dérivés par Renversement.</i>	72
Article II. <i>Accords dérivés par Supposition.</i>	75
Section VII. <i>De l'accord de Sixte-superflue.</i>	78
CHAP. III. <i>Accords Dissonans altérés.</i>	84
Section I. <i>De l'Accord-sensible avec fausse quinte.</i>	84

Section II. <i>Accords dérivés du Sensible avec fausse</i> <i>quinte.</i>	88
Article I. <i>Accords dérivés par Renversement.</i>	89
Article II. <i>Accords dérivés par Supposition.</i>	91
CHAP. IV. <i>Des Suspensions.</i>	94

SECONDE PARTIE.

De la Succession des Accords.	119
CHAPITRE I. <i>De la Modulation.</i>	122
CHAP. II. <i>Des Transitions, ou du Passage d'un ac-</i> <i>cord Consonant à un autre, ou à un Dissonant.</i>	127
CHAP. III. <i>Du passage d'un accord Dissonant à un</i> <i>Consonant, ou à un autre Dissonant.</i>	132
Section I. <i>Des Cadences, ou de la marche prescrite</i> <i>aux Dominantes-toniques & aux Soudominantes.</i>	133
Section II. <i>Des Imitations de cadences, ou de la</i> <i>marche prescrite aux simples-dominantes.</i>	134
Section III. <i>Des Cadences-évitées.</i>	135
Section IV. <i>De la maniere de suspendre les Imi-</i> <i>tations de cadences, & comment on peut éviter</i> <i>l'Imitation de cadence-interrompue.</i>	137
§. I. <i>Maniere de suspendre les Imitations.</i>	137
§. II. <i>Comment on peut éviter l'Imitation de ca-</i> <i>dence-interrompue.</i>	139
CHAP. IV. <i>De l'emploi de l'accord de Septieme-</i> <i>diminuée, & des Transitions enharmoniques.</i>	140
Section I. <i>Emploi de la Septieme-diminuée.</i>	140
Section II. <i>Des Transitions enharmoniques.</i>	143
CHAP. V. <i>De l'emploi de l'Accord-sensible avec</i> <i>fausse quinte.</i>	149

TROISIEME PARTIE,

Où l'on propose de nouveaux Accords.

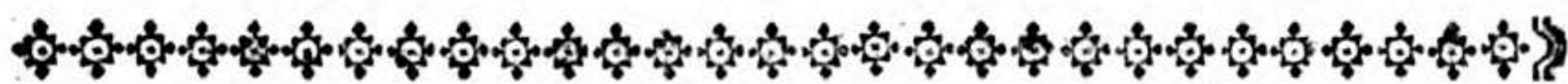
CHAPITRE I. <i>Accords de Substitution altérés.</i>	157
Section I. <i>Accord de Septieme & tierce diminuées.</i>	159
Section II. <i>Accords dérivés de celui de Septieme & tierce diminuées.</i>	162
Article I. <i>Accords dérivés par Renversement.</i>	162
Article II. <i>Accords dérivés par Supposition.</i>	164
Article III. <i>Accord particulier par supposition.</i>	167
CHAP. II. <i>Accords par supposition dérivés de celui de la Souâdominante.</i>	169
Section I. <i>Accords pour le Mode majeur.</i>	172
Article I. <i>Accord formé par une quinte diminuée, ajoutée au-dessous du Son fondamental.</i>	172
Article II. <i>Accord formé par une septieme, ajoutée au-dessous du Son fondamental.</i>	173
Section II. <i>Accords pour le Mode mineur.</i>	175
Article I. <i>Accord formé par une quinte diminuée, ajoutée au-dessous du Son fondamental.</i>	175
Article II. <i>Accord formé par une septieme, ajoutée au-dessous du Son fondamental.</i>	176
CHAP. III. <i>Accords par supposition pour les Dominantes.</i>	179
Section I. <i>Accord dérivé d'une Simple-septieme.</i>	183
Section II. <i>Accords dérivés du Sensible.</i>	184
CHAP. IV. <i>De la Succession des accords proposés dans cette troisieme Partie.</i>	185

Fin de la Table des Chapitres.

TRAITÉ



T R A I T É
DES ACCORDS,
ET DE LEUR SUCCESSION.



I N T R O D U C T I O N,
Contenant l'explication de quelques termes.

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

*Des Intervalles en général; de la Consonance &
de la Dissonance; des Tons & des demi-tons.*

§. I.

Des Intervalles.



N appelle *Intervalle* la distance qu'il y a d'un Son ou d'une Note à une autre en passant par les degrés intermédiaires qui les séparent. Ces degrés ont entre eux un certain

A

INTRODUCTION.

ordre établi ; ordre que tout le monde connoît dans ce qu'on appelle la *Gamme*, dite également *Echelle*, par allusion aux degrés qui la composent.

On conçoit facilement 1^o. que le moindre des Intervalles doit être celui qui se trouve d'un degré à son voisin, comme d'*ut* à *re*, en montant, ou de *re* à *mi*, &c ; ou comme d'*ut* à *si*, en descendant, ou de *si* à *la*, &c.

2^o. Que les autres Intervalles feront plus ou moins grands à proportion du nombre de degrés qu'on aura à parcourir pour arriver d'un Son à un autre. Aussi a-t-on donné, aux différens Intervalles qui peuvent se trouver entre deux Sons, des dénominations dont l'objet est d'exprimer le nombre de degrés parcourus de l'un à l'autre de ces Sons.

Si entre deux Sons quelconques on n'a parcouru aucun degré, c'est-à-dire, si deux Sons se trouvent être sur le même degré, tels que seroient deux *ut*, deux *re*, &c ; il n'y a plus entre eux aucun Intervalle, & ces deux Sons sont appellés *Unisson*, c'est-à-dire, même Son.

Si entre deux Sons on a parcouru deux degrés, cet Intervalle s'appelle *Seconde*.

Si on a parcouru trois degrés, cet Intervalle s'appelle *Tierce*, c'est-à-dire, troisieme.

INTRODUCTION. 3

Si on a parcouru quatre degrés, cet Intervalle s'appelle *Quarte*, c'est-à-dire, quatrième.

Si on a parcouru cinq degrés, cet Intervalle s'appelle *Quinte*, c'est-à-dire, cinquième.

Si on a parcouru six degrés, cet Intervalle s'appelle *Sixte*, c'est-à-dire, sixième.

Si on a parcouru sept degrés, cet Intervalle s'appelle *Septieme*.

Si on a parcouru huit degrés, cet Intervalle s'appelle *Octave*, c'est-à-dire, huitième.

Enfin, si on a parcouru neuf degrés, cet Intervalle s'appellera *Neuvieme*; si on en a parcouru dix, il s'appellera *Dixieme*, & ainsi de suite, en suivant l'ordre des Nombres.

J'ajoute ici une Table où, sur chacune des sept notes de la Musique, prise alternativement pour premier degré dans la première colonne, l'on trouvera, en suivant la ligne à droite, les noms des autres notes qui en forment les principaux Intervalles.

1	2	3	4	5	6	7	8
Premiers Deg.	Secondes.	Tierces.	Quartes.	Quintes.	Sixtes.	Septiemes.	Octaves, &c.
UT	re	mi	fa	fol	la	si	UT, &c.
RE	mi	fa	fol	la	si	ut	RE
MI	fa	fol	la	si	ut	re	MI
FA	fol	la	si	ut	re	mi	FA
SOL	la	si	ut	re	mi	fa	SOL
LA	si	ut	re	mi	fa	fol	LA
SI	ut	re	mi	fa	fol	la	SI

A ij

4 INTRODUCTION.

A l'égard des Intervalles plus grands que l'octave , on peut observer que l'*Octave* , ou ce qui est la même chose , que le huitième degré d'une note quelconque , n'étant que la répétition de cette même note (puisqu'il n'y en a que sept différentes dans la Musique) , il s'ensuit qu'il ne peut y avoir plus de six Intervalles primitifs , qu'on appelle *Intervalles simples* ; les autres Intervalles ne sont que comme les *répliques* de ces premiers , & on les appelle *Intervalles composés* ; ils sont effectivement composés des primitifs & d'une octave ou de plusieurs octaves de plus. D'où il résulte qu'une Neuvième n'est que l'octave de la Seconde , une Dixième , l'octave de la Tierce , &c ; qu'une Seizième est la double-octave de la Seconde , une Dix-septième , la double-octave de la Tierce , &c.

Quoique selon l'Harmonie , il y ait une différence plus marquée entre une Neuvième , par exemple , & l'octave d'une Seconde (comme on le verra dans la suite de ce Traité) , il suffit néanmoins que les Intervalles composés puissent être regardés , en Mélodie , comme les répliques des Intervalles simples , pour qu'on puisse profiter du moyen que fournit ce point de vue , soit pour trouver plus facilement tout Intervalle composé , soit pour pouvoir le rap-

INTRODUCTION. 5

porter, dans le besoin, au primitif dont il est formé. Pour cet effet on pourra faire usage de la Table suivante, ou de la méthode qu'on trouvera après la Table.

Intervalles primitifs.	{	2 ^{de} . 3 ^{ce} . 4 ^{te} . 5 ^{te} . 6 ^{te} . 7 ^{me} . 8 ^{ve} .
Octaves des intervalles primitifs.	{	9 ^{me} . 10 ^{me} . 11 ^{me} . 12 ^{me} . 13 ^{me} . 14 ^{me} . 15 ^{me} .
Double octaves des intervalles primitifs.	{	16 ^{me} . 17 ^{me} . 18 ^{me} . 19 ^{me} . 20 ^{me} . &c. &c.

Intervalles composés.

On peut pousser cette Table aussi loin qu'on le voudra, ou, sans le secours même de la Table, on peut faire usage de la méthode qui suit :

Il faut ôter 7 du nombre qui désigne un Intervalle composé, autant de fois qu'il sera nécessaire pour parvenir à un Intervalle simple.

Par exemple, pour trouver ce que c'est qu'une 24^{me}, il n'y a d'abord qu'à ôter 7 de 24, & il restera 17; ôtez encore 7, restera 10, & encore sept, restera 3. Cet Intervalle est donc une Tierce ou, plus exactement, la triple-octave de la Tierce, puisque de 24 on en a ôté trois fois le nombre 7.

§. II.

De la Consonance, & de la Dissonance.

PARMI les Intervalles il y en a de Consonans & de Dissonans. Les dissonans sont

6 INTRODUCTION.

ceux qui se suivent immédiatement dans l'ordre des notes d'une Gamme , tant en montant qu'en descendant ; en un mot, les Intervalles dissonans font ce qu'on appelle en Musique *Degrés conjoints* , comme *ut re* , ou *re mi* , &c. Les Intervalles consonans font ce qu'on appelle *Degrés disjoints* , comme *ut mi* , *ut fa* , &c.

Dans l'Harmonie , ces derniers Intervalles , c'est-à-dire les Consonans, se réduisent à quatre primitifs ; sçavoir la Tierce, la Quarte, la Quinte & la Sixte. Ceux qui en font les octaves, ne constituent pas, dans le fond, de nouveaux intervalles, ainsi qu'on l'a vû dans le Paragraphe précédent ; ils ne sont regardés, tant en Harmonie qu'en Mélodie, que comme une répétition des primitifs.

Ainsi la Consonance est proprement un Intervalle, ou *Degré*, disjoint, & la Dissonance, un intervalle, ou *Degré*, conjoint. Ce sera toujours dans ce sens que j'emploierai les termes de *Consonance* ou de *Dissonance* ; je prie le Lecteur de s'en ressouvenir, surtout lorsqu'il s'agira de celui de *DISSONANCE*.

§. III.

Des Tons, & des Demi-tons.

ON appelle Ton ou Demi-ton le degré

INTRODUCTION. 7

d'Intonation , plus fort ou plus foible , fixé entre les notes successives d'une Gamme quelconque. Ainsi dans celle d'*ut*, par exemple , le degré d'Intonation fixé entre *ut* & *re* est d'un Ton , celui de *mi* à *fa* est d'un Demi-ton. Enfin d'une note à l'autre de cette Gamme , il y a toujours un Ton , excepté de *mi* à *fa* , & de *si* à *ut*, où il n'y a qu'un Demi-ton. En voici l'exemple :



ut^{ton} *re*^{ton} *mi*^{demi-ton} *fa*^{ton} *sol*^{ton} *la*^{ton} *si*^{demi-ton} *ut*.

Parmi ces Tons , on en distingue de deux fortes ; les Majeurs & les Mineurs. Les Tons majeurs sont comme ceux qui se trouvent d'*ut* à *re* , de *fa* à *sol* & de *sol* à *la* , dans cet Exemple (1) : les Tons mineurs sont comme ceux de *re* à *mi* & de *la* à *si* , du même Exemple.

(1) On doit quelquefois (mais dans une autre occasion) former de *sol* à *la* un Ton mineur , & cela pour des raisons tirées de l'Harmonie. Ces raisons ne seroient pas entendues ici ; d'ailleurs tout vrai Musicien doit les savoir. Quant à ceux qui les ignorent , ils ont un guide aussi sûr que le raisonnement , l'OREILLE. C'est elle qui les conduit dans les différentes circonstances & qui leur fait entonner à propos un Ton majeur ou un Ton mineur , selon le besoin ; à moins qu'à force de

8 INTRODUCTION.

On distingue également les Demi-tons en Majeurs & en Mineurs. Le Demi-ton majeur est comme celui qui se trouve entre *mi fa* & *si ut* de l'Exemple précédent, ou comme feroit celui d'*ut-dièse* à *re*, de *la* à *si-bémol*, &c. Le Demi-ton mineur est comme celui qui se trouveroit entre l'une des notes de cet Exemple & son Dièse ou son Bémol, comme feroit d'*ut* à *ut-dièse*, de *si* à *si-bémol*, ou, ce qui est la même chose, de *si-bémol* à *si-naturel*, d'*ut-dièse* à *ut-naturel*, &c.

Ce dernier Demi-ton est moindre que le majeur, quant au degré d'Intonation. Ainsi il y a moins de distance, par exemple, de *re* à *re-dièse*, qu'il n'y en auroit de *re* à *mi-bémol*. Il y a même un *Quart-de-ton* de différence entre les deux Intonations *re* & *re* & *re* & *mi*, quoique les Instrumens à Touches n'y en mettent aucune.

En général le Demi-ton n'est qu'à peu près la moitié du Ton. Le terme de *Demi*, employé pour désigner cet intervalle, ne

mauvais Principes, on ait éteint en eux ce sentiment, ou qu'ils n'ayent eux-mêmes trop prêté l'oreille aux Instrumens bornés, & faux par leur constitution, tels que le CLAVECIN, ou toute autre sorte d'Instrumens à Touches.

INTRODUCTION. 9

doit pas être entendu ici dans l'acception qui lui est propre & qu'on lui donne généralement ; la distinction du Demi-ton, en Majeur & en Mineur, pourroit elle seule fournir l'idée de cette observation, puisque la moitié d'une chose cesse de l'être si on l'augmente ou qu'on la diminue ; mais une raison plus essentielle qui fait qu'on ne doit pas regarder le Demi-ton comme la moitié du Ton, c'est, que deux Demi-tons Majeurs formeroient un Intervalle plus grand que le Ton, & que deux Demi-tons Mineurs produiroient un autre Intervalle moindre que le Ton. Ainsi au lieu de dire, par exemple, *un Ton & demi, deux Tons & demi, &c*, comme font certains Musiciens, il faut toujours, dans ces cas, se servir du terme de *Demi-ton*, dont la signification est décidée en Musique, & qui malgré son imperfection, exprime conventionnellement l'Intervalle, ou degré d'Intonation, dont on veut parler.

Au reste la différence entre le Ton Majeur & le Ton Mineur, n'est pas si grande que celle qui est entre les deux sortes de Demi-tons. J'ai dit que cette dernière différence étoit d'un *Quart-de-ton* (2), mais celle

(2) Ce que nous venons d'observer au sujet du

10 INTRODUCTION:
du Ton Majeur au Ton Mineur , n'est que
d'environ la neuvieme partie d'un Ton. Quan-
tité , qui suffit néanmoins pour admettre
entre les Sons , formés par l'un ou par l'au-
tre de ces Tons , la différence réelle que la
Physique & la Théorie de la Musique dé-
montrent par diverses expériences.

terme de *Demi* peut suffire pour empêcher qu'on
n'attribue une fausse idée à celui de *Quart*. J'ajou-
terai néanmoins ici, & cela s'appliquera encore
au terme de *Demi*, que comme il y a deux sortes
de Tons, ces termes ne signifieroient rien par eux-
mêmes si on les prenoit à la rigueur & dans le
sens qui leur est propre pour tout autre objet. Car,
duquel des deux Tons, ce *Demi* & ce *Quart* se-
roient-ils donc la moitié ou la quatrième partie ?
On sent bien que ce qui feroit, par exemple, la
moitié du Ton Mineur, ne seroit pas suffisant pour
être la moitié du Ton Majeur, ou que la moitié
de ce dernier Ton seroit trop forte pour être celle
du Ton Mineur. Il en est de même du *Quart*.



CHAPITRE II.

De la distinction des Intervalles , & où l'on assigne à chacun sa vraie forme.

CHAQUE Intervalle a une forme précise qu'on ne peut altérer sans le dénaturer. Cette précision est connue de ceux qui sont versés dans la Théorie de la Musique ; mais comme les Musiciens ne s'occupent gueres de la Théorie que pour la décrire , il en résulte que la vraie forme de chaque Intervalle est communément ignorée. On dira bien , par exemple , qu'une Quinte est composée de trois Tons & un demi-ton ; mais ces Tons , pourrois-je demander , sont-ils Majeurs ? sont-ils Mineurs ? Je ne parle pas du demi-ton qu'on sent assez devoir dans ce cas être Majeur ; mais dans une Quinte appelée Superflue , qu'on dit être composée de trois Tons & de deux demi-tons (oublions ici ceux qui en additionnant les deux *Demi* la composent de quatre Tons), dans cette Quinte , dis-je , de quelle espèce & les Tons & les Demi-tons seront-ils ?

Plusieurs Musiciens tranchent la difficulté en prétendant que non-seulement les Tons , mais encore les Demi-tons sont égaux entre

eux ; ce qu'ils prouvent par les Instrumens à Touches. Il faut avouer que cette preuve de fait établit merveilleusement l'égalité prétendue ! Aussi ai-je senti la nécessité de fournir ici au Lecteur des connoissances plus précises sur tous les Intervalles. La seule distinction des Tons & des Demi-tons en Majeurs & Mineurs me suffira pour cela (3).

Au reste comme cet Ouvrage est fait également pour ceux qui étudient la Com-

(3) Ceux qui connoissent la Théorie , sçavent que l'expression numérique dont on a coutume de se servir pour assigner à chaque Intervalle sa juste proportion , n'en exprime que les deux termes , dont le dernier est comme la somme totale de l'Intervalle. Pour avoir le détail que je donne ici , j'ai été obligé de décomposer plusieurs Intervalles pour m'assurer du genre des Tons ou des Demi-tons qui devoient les compléter. J'ai additionné , lorsque j'en ai eu besoin , les valeurs particulieres de ces Tons & de ces Demi-tons , pour en obtenir la même quantité que porte le dernier terme de la proportion par laquelle on les représente ordinairement.

Je souhaite que ce petit travail , qui donne sur la juste proportion des Intervalles , une idée tout-à-fait rapprochée de la pratique , puisse mettre les Amateurs en état de combattre diverses erreurs , ou du moins de s'en garantir.

INTRODUCTION. 13

position & pour ceux qui étudient l'Accompagnement du Clavecin , après avoir fait connoître la juste proportion de chaque Intervalle , en assignant le nombre & la qualité des Tons ou des Demi-tons qui doivent les composer , je parlerai encore de ces mêmes Intervalles relativement à ce qu'ils deviennent sur le Clavecin. Cet Instrument ne pouvant donner un Intervalle dans sa vraie & propre forme , il seroit superflu & même inutile à l'Accompagnateur de savoir de quel genre sont les Tons ou les Demi-tons dont cet Intervalle est formé. Il y a plus , j'ai crû qu'on pourroit dispenser l'Accompagnateur , lorsqu'il veut trouver un Intervalle , de s'occuper même du nombre des Tons & des Demi-tons qui le forment. Je lui fournis un moyen plus sûr , & moins embarrassant , eu égard à la disposition du Clavier , c'est de chercher chaque Intervalle par le nombre des Touches qui entrent dans sa composition. Mais ces Touches , je dois l'en avertir , je les prends telles qu'elles se suivent & qu'elles sont posées , c'est-à-dire, grandes ou petites, Blanches ou Noires , indifféremment (tout de même qu'on seroit forcé de le faire , si on en vouloit compter un certain nombre dans l'intérieur du Clavier).

Ainsi lorsque je dis , par exemple , que

14 INTRODUCTION.

la Tierce mineure est composée de quatre Touches , s'il s'agit de trouver la Tierce mineure d'*ut* , on comptera *Un* , sur la Touche d'*ut* ; *Deux* , sur la Blanche qui la suit ; *Trois* , sur la Touche du *re* ; & *Quatre* , sur la Blanche suivante (4). On fait que la Tierce d'*ut* est *mi* , cette Blanche s'appellera donc *mi-bémol* ; & dans le cas qu'on chercheroit la Seconde Superflue du même *ut* , comme j'ai assigné également quatre Touches pour cet Intervalle , la même quatrième Touche s'appellera alors *re-dièse* , puisque la Seconde d'*ut* est *re*.

Distinction & forme des Intervalles.

LA SECONDE se distingue en Majeure , Mineure & Superflue.

La Seconde majeure est formée par un Ton , soit Majeur soit Mineur , comme *ut re* ou *re mi* (5). La Seconde mineure est for-

(4) Ceux qui ont des Claviers à l'Italienne n'ont qu'à entendre *Noire* , lorsque je dis *Blanche*.

(5) Dans la pratique on n'admet qu'une sorte de Seconde majeure ; mais il est visible que celle qui est formée par un Ton majeur , n'est pas la même que celle qui l'est par un Ton mineur. D'ailleurs selon le langage même de la pratique , le Ton est une Seconde : or cette pratique ayant deux sortes

INTRODUCTION. 15

mée par un Demi-ton majeur, comme *si ut*. Le Demi-ton mineur ne peut former une Seconde. Enfin la Seconde appelée *Superflue*, est composée d'un Ton majeur & d'un Demi-ton mineur, comme *ut re*✕.

En général tout Intervalle est appelé *Superflu* ou *Diminué* lorsqu'il a un Demi-ton mineur de plus ou de moins que l'Intervalle juste dont il tire sa dénomination.

Sur le Clavecin, la Seconde mineure est composée de deux Touches, la Seconde majeure est composée de trois, & la Seconde superflue de quatre.

LA TIERCE se distingue en Majeure, Mineure & Diminuée.

La Tierce majeure est composée de deux Tons, l'un majeur, l'autre mineur, comme *ut mi*; la Tierce mineure est composée d'un Ton majeur & d'un Demi-ton majeur, comme *ut mi*∩; la Tierce diminuée est composée de deux Demi-tons majeurs, comme *ut*✕ *mi*∩.

Sur le Clavecin, la Tierce majeure est composée de cinq Touches, la Mineure de quatre, & la Diminuée de trois.

de Tons, elle auroit certainement aussi, sous cette même classe, deux sortes de Secondes, si le raisonnement marchoit toujours de front avec la pratique.

16 INTRODUCTION.

LA QUARTE se distingue en Juste & Superflue.

La premiere est composée de deux Tons ; l'un majeur , l'autre mineur , & d'un Demi-ton majeur , comme *ut fa*. La Quarte superflue est composée de trois Tons , dont deux majeurs & l'autre mineur , comme *ut fa~~♯~~* ou *fa si* ; c'est ce qu'on appelle *Triton*.

Sur le Clavecin , la Quarte juste est composée de six Touches , & la Superflue de sept.

En général lorsqu'on dit *une Quarte* on sous-entend toujours la Quarte juste. Je ne me suis servi du terme de *juste* , dans cet Article , & je ne l'employerai dans le suivant , à l'égard de la Quinte , qu'à cause de la distinction que je fais ici des Intervalles.

LA QUINTE se distingue en Juste , Diminuée & Superflue.

La Quinte juste est composée de trois Tons , deux majeurs & un mineur , & d'un Demi-ton majeur , comme *ut sol*. La Quinte diminuée , appelée aussi *Fausse quinte* , a un demi-ton mineur de moins que la précédente , c'est-à-dire qu'elle est composée de deux Tons , l'un majeur , l'autre mineur , & de deux Demi-tons majeurs , comme *ut~~♯~~ sol* ou *si fa*. La Quinte superflue est composée de trois Tons , deux majeurs & un mineur ,
&

INTRODUCTION. 17

& de deux Demi-tons , l'un Majeur , l'autre Mineur , comme *ut sol*✕.

Sur le Clavecin , la Quinte juste est composée de huit Touches , la Diminuée de sept & la Superflue de neuf.

LA SIXTE se distingue en Majeure , Mineure & Superflue.

La Sixte majeure est composée de quatre Tons , deux Majeurs & deux Mineurs , & d'un Demi-ton majeur , comme *sol mi*. La Sixte mineure est composée de trois Tons , deux Majeurs & un Mineur , & de deux Demi-tons majeurs , comme *mi ut* ou *sol mi*♯. La Sixte superflue a un Demi-ton mineur de plus que la majeure ; elle est composée par conséquent de quatre Tons , deux Majeurs & deux Mineurs , & de deux Demi-tons , l'un Majeur , l'autre Mineur , comme *mi*♯ *ut*✕ , ou *sol*♯ *mi* , ou *fa re*✕ , &c.

Sur le Clavecin , la Sixte mineure est composée de neuf Touches , la Majeure de dix & la Superflue de onze.

LA SEPTIEME se distingue en Majeure , Mineure & Diminuée.

La Septieme majeure est composée de cinq Tons , trois Majeurs & deux Mineurs , & d'un Demi-ton majeur , comme *ut si*. Quant à la Septième mineure , il y en a de deux

18 INTRODUCTION:

fortes ; celle qui est le renversement du Ton mineur & celle qui est le renversement du Ton majeur. La premiere est composée de quatre Tons , dont trois Majeurs & un Mineur, & de deux Demi-tons majeurs, comme *mi re* ; la seconde , c'est-à-dire , celle qui est le renversement du Ton majeur , est composée de quatre Tons , dont deux Majeurs & deux Mineurs, & de deux Demi-tons majeurs , comme *re ut*.

Cette Septieme est par conséquent moindre que la précédente.

La Septieme diminuée est composée de trois Tons , deux Majeurs & un Mineur , & de trois Demi-tons majeurs , comme *sol* ✕ *fa*.

Sur le Clavecin , la Septieme majeure est composée de douze Touches ; l'une & l'autre Septieme mineure , est composée de onze , & la Septieme diminuée de dix.

La Septieme superflue n'existe point dans notre Musique ; celle qu'il plaît aux Musiciens de nommer ainsi n'est qu'une Septieme majeure. La Superflue, si elle étoit en usage , seroit composée d'un Demi-ton mineur de plus que la majeure , & en tout , de cinq Tons , trois Majeurs & deux Mineurs , & de deux Demi-tons , l'un Majeur , l'autre Mineur , comme *ut* ✕ *si* ✕. Cet Intervalle ne

peut être exécuté sur les Instrumens à Touches : le Clavecin, par exemple, n'a que l'Octave à donner au lieu de cette forte de Septième ; il faudroit treize Touches pour la former, sur cet instrument, mais d'une Touche à la treizième le Clavecin donne l'octave de cette Touche.

L'OCTAVE est composée de cinq Tons, trois Majeurs & deux Mineurs, & de deux Demi-tons majeurs.

La Neuvième est l'octave de la Seconde ; la Dixième est l'octave de la Tierce, & ainsi de suite, selon la Table que j'ai donnée dans le Chapitre I. pag. 5. Ainsi la vraie forme de tous les Intervalles composés, est d'avoir une ou plusieurs octaves de plus que les Intervalles simples dont ils sont formés.

CHAPITRE III.

Du renversement des Intervalles.

RENVERSER un Intervalle, c'est, des deux Sons qui le composent, mettre ou supposer descendant celui qui étoit montant, ou supposer montant celui qui étoit descendant. Par ce renversement l'Intervalle prend une forme différente de la manière qui suit : Bij

La Seconde devient Septieme , & celle-ci devient Seconde ; la Tierce se change en Sixte , & celle-ci en Tierce ; la Quarte se change en Quinte , & celle-ci en Quarte.

De plus , l'Intervalle qui étoit mineur ou diminué , sous une forme , deviendra , par le renversement , majeur ou superflu sous un autre , & celui qui étoit majeur ou superflu deviendra mineur ou diminué. Ce qui est juste reste juste , ainsi qu'il arrive à la Quarte ou à la Quinte.

Comme le Son qu'on transpose dans le renversement est toujours censé le même , puisqu'il n'est changé qu'en son octave , & que l'Octave en Harmonie est regardée comme identique avec le son qu'elle remplace , on peut toujours , au lieu d'un Intervalle dans un sens & d'un genre déterminé , sous-entendre celui qui lui répond dans un sens contraire & d'un genre différent. Ainsi lorsqu'on dit , par exemple , *descendre de Septieme mineure* , ou , si l'on veut , *Septieme mineure au-dessous* , on peut sous-entendre , *monter de Seconde* , ou , *Seconde majeure au-dessus* ; ces expressions sont même regardées comme synonymes dans la pratique. Observons ici qu'il est très-souvent nécessaire de pouvoir se représenter tout d'un coup le synonyme de chaque Intervalle.

L'exemple suivant les renferme tous ,

INTRODUCTION. 21

pourvû qu'en partant du chiffre supérieur à l'inférieur qui lui répond , on parte encore de celui-ci au chiffre supérieur.

Synonymes des Intervalles.

2 ^{de} .	3 ^{ce} .	4 ^{te} .
7 ^{me} .	6 ^{te} .	5 ^{te} .

Si de l'un des Intervalles , désignés par ces chiffres , on a dit *monter* ou *au-dessus* , on dira de celui qui lui répond perpendiculairement , *descendre* ou *au-dessous* , & si l'on a supposé l'un Majeur ou Superflu , son synonyme sera Mineur ou Diminué.

Au reste cet exemple ne présente que des Intervalles primitifs , parce qu'ils sont les seuls dont ont ait besoin pour l'intelligence des regles de l'Harmonie. D'ailleurs comme les Intervalles composés sont contenus dans les primitifs , ou du moins peuvent s'y réduire , on pourroit toujours se servir du même exemple en faisant , ou en supposant , cette réduction.



 CHAPITRE IV.

Ce que c'est qu'Accord, Son fondamental, Son par supposition, & Basse-fondamentale.

ACCORD en Harmonie est l'union de plusieurs Sons qu'on fait entendre sur un premier Son donné, & auquel se comparent les autres. Comme cet assemblage de Sons fait éprouver à l'oreille une sensation plus ou moins agréable, on a distingué les Accords en Consonans & en Dissonans; les Accords consonans sont ceux qui ne sont composés que d'Intervalles consonans, les Accords dissonans sont ceux dans la composition desquels il entre une ou plusieurs Dissonances, voyez chap. 1. §. 2.

On appelle *Son fondamental* celui qui dans les Accords appelés Fondamentaux (& dont on parlera au commencement de la première Partie de cet Ouvrage) est le plus grave, le plus bas, & dont les autres ne sont que les divers Intervalles, comme la tierce, la quinte, &c.

Lorsque dans d'autres Accords on ajoute

INTRODUCTION: 23

Un nouveau Son au-dessous même du fondamental, ce Son est alors regardé comme étranger à l'Harmonie, comme surnuméraire, c'est pourquoi on l'a appelé Son ou Note *par supposition*. Ainsi le Son fondamental n'en est pas moins toujours le plus grave de ceux qui forment un Accord appelé fondamental, parce que cet accord est totalement indépendant du Son ajouté, du Son par supposition.

Par *Basse-fondamentale* on entend en particulier une Basse qui n'est composée que de Sons fondamentaux. Mais en général la Basse-fondamentale est, en Harmonie, une Basse dont tous les Sons qui la composent ne portent que des Accords primitifs, simples & généralement adoptés. C'est à cette Basse-fondamentale, c'est-à-dire, à un petit nombre d'Accords primitifs, que M. Rameau a sçu réduire tous les autres Accords, qu'à la vérité on connoissoit avant lui, mais qu'on ne soupçonnoit pas avoir rien de commun avec les primitifs. Voyez ce que j'ai dit au sujet de cette Basse-fondamentale, depuis la page xx de la Préface.



 CHAPITRE V.

Du Mode en général, du Majeur & du Mineur; des Notes essentielles du Mode selon l'Harmonie, & des noms qu'il convient de donner à chaque degré du Mode, lorsque ce degré n'a pas de caractère particulier.

§. I.

Ce que c'est que Mode, & en quoi consistent le Mode majeur & le Mode mineur.

LÉ Mode n'est autre chose, en Mélodie, qu'un certain arrangement des Tons & des Demi-tons qui composent une octave diatonique, c'est-à-dire, par degrés conjoints.

Les Anciens avoient plusieurs Modes, fondés sur les différentes combinaisons qu'ils faisoient des Tons & des Demi-tons qui composent ce qu'ils appelloient *la Gamme* (car ils n'en connoissoient qu'une, comme la plûpart de nos Musiciens) : mais l'oreille & l'expérience nous ont appris que tous ces Modes se réduisent à deux. Ceux que les Anciens avoient de plus, ainsi que celui qu'on avoit crû inventer de nos jours, ne sont, & ne peuvent être regardés, que comme autant de Chants différents, pris dans l'un ou dans

INTRODUCTION. 25

l'autre des deux Modes qui nous restent.

Ces deux Modes sont , le Majeur & le Mineur.

Le Mode majeur est celui dont les Tons & les Demi-tons , dans l'étendue d'une octave diatonique , sont disposés comme dans la Gamme d'*ut* , voyez ci-devant page 7.

Si l'on prend pour initiale toute autre Note de cette Gamme ; alors pour faire trouver les Tons & les Demi-tons dans le même rang qu'ils y occupent , on sera obligé d'élever ou de baisser différens Sons ; & c'est là l'origine des Diéses & des Bémols , dont l'effet dans chaque Mode ne consiste qu'à le conformer , pour l'arrangement des Tons & des Demi-tons , à la Gamme citée.

Le Mode mineur est celui dont l'ordre entre les Tons & les Demi-tons est comme dans l'Exemple suivant :

la *ton* *si* *demi-ton* *ut* *ton* *re* *ton* *mi* *demi-ton* *fa* *ton* *sol* *ton* *la*.

Dans toute autre Note initiale qu'on voudra choisir , il ne s'agit que de disposer les Tons & les Demi-tons dans le même ordre que dans cet Exemple. On aura par-là le nombre de Diéses ou de Bémols requis à chaque Mode mineur.

26 INTRODUCTION.

Les Musiciens auront la bonté d'observer que ce n'est pas la Gamme du Mode mineur que je donne ici ; c'est seulement la disposition, l'ordre, le rang que doivent avoir entre eux, les Tons & les Demi-tons qui entrent dans la formation de ce Mode.

Au reste la dénomination de ces deux Modes est prise du genre de leurs tierces. Le premier est appelé Majeur parce que du premier degré au troisième il y a une Tierce majeure, *ut mi*. L'autre Mode est appelé Mineur, parce que du premier degré au troisième il n'y a qu'une Tierce mineure, *la ut*. Ainsi tout Mode dont la première tierce se trouve majeure, est un Mode Majeur ; tout Mode dont la première tierce est mineure, est un Mode mineur.

§. II.

Des Notes essentielles du Mode, selon l'Harmonie.

On distingue en Harmonie trois Notes essentielles ; dans l'un & l'autre Mode ; La Tonique, la Dominante & la Souddominante.

La Tonique, ou Note du Ton, (le mot *Ton* pris ici pour *Mode*) la Tonique, dis-je, est celle sur laquelle roule principalement

INTRODUCTION. 27

une Piece de musique , & par laquelle cette Piece finit ; la Dominante est la quinte au-dessus de la Tonique , & la Soûdominante en est la quinte au-dessous (ou quarte au-dessus). L'emploi de ces deux dernieres notes est d'annoncer la Tonique dans les divers repos qu'on veut faire sur elle. Ce caractère néanmoins, ainsi que celui de la Tonique , dépend de l'Harmonie , c'est-à-dire , de certains Accords qui leur sont propres, & dont on parlera dans le Chapitre premier de ce Traité.

§. I I I.

Des Degrés du Mode , selon la Mélodie.

Les divers degrés qui composent l'un & l'autre Mode peuvent être considérés , soit relativement au caractère qu'ils reçoivent de l'harmonie dont ils sont susceptibles , soit relativement au rang qu'ils occupent comme degrés , indépendamment de toute harmonie.

Jusqu'à présent ces deux rapports ont été confondus ; de-là les contradictions , les applications fausses , & les ambiguïtés sans nombre , qui seules pourroient arrêter toute espece de progrès dans la science de l'Harmonie.



28 INTRODUCTION.

Pour ne pas tomber dans les mêmes inconvéniens, & surtout pour répandre un plus grand jour sur ce Traité, je fixerai, par des expressions différentes, l'idée que présente chacun de ces rapports. Pour cet effet j'oserai les renfermer une fois pour toutes dans les limites qui les séparent.

Je me servirai toujours des noms suivans, dans la suite de cet Ouvrage, en parlant des différents degrés du Mode, soit majeur, soit mineur, lorsque ces degrés n'auront aucun caractère particulier; je parle des caractères que j'ai déjà assignés aux Notes essentielles du Mode, dans le Paragraphé précédent, ou de ceux que j'assignerai à d'autres Notes, dans la suite de ce Traité.

NOMS DES DEGRÉS DU MODE.

<i>1^{er} degré,</i>		<i>2^{me} degré,</i>		<i>3^{me} degré,</i>		<i>4^{me} degré,</i>
Note-principale.		Seconde-note.		Médianté.		Quatrième-note.

<i>5^{me} degré,</i>		<i>6^{me} degré,</i>		<i>7^{me} degré,</i>		<i>Le huitième degré</i>
Cinquième-note.		Sixième-note.		Note-sensible, ou Septième-note.		<i>est la répétition du premier.</i>

REMARQUE.

Le deuxième & le septième degrés ont porté autrefois les noms de *Sus-tonique* &

de *Sous-tonique*, ainsi que le sixième & le quatrième degrés ont eû les noms de *Sus-dominante* & de *Sous-dominante*, relativement au premier, appelé *Tonique*, & au cinquième, qu'on a toujours appelé *Dominante*. Ces noms ont repris faveur depuis quelques années, & je n'aurois fait aucune difficulté de conformer mon langage à celui des célèbres Auteurs qui les ont employés, sans les raisons que j'ai déjà exposées, & sans quelques-autres qui se développeront d'elles-mêmes dans le cours de cet Ouvrage.

N'ayant pû, pour toutes ces raisons, donner ici au cinquième degré le nom de *Dominante*, ni au premier celui de *Tonique*, j'ai dû rejeter les noms de *Sus* & *Sous-tonique*, de *Sus* & *Sous-dominante* à l'égard des degrés voisins de ceux qu'on s'obstine à appeler *Tonique* ou *Dominante*, dans les occasions même où il ne seroit pas difficile de s'apercevoir que ces Notes ne sont pas telles, ou du moins ne le sont plus (6).

(6) Les termes de *Tonique*, de *Dominante*, de *Soûdominante*, supposent, selon les Principes de l'Harmonie, certains Accords fondamentaux; il faut donc, si l'on veut constamment appeler tels ou tels degrés, *Dominante* ou *Tonique*, &c, il faut, dis-je, supposer encore que ces degrés ne puissent

jamais porter d'autres Accords que ceux qui leur donnent ce caractère ; supposition entièrement gratuite. En effet , quoiqu'on la fasse assez généralement (du moins d'une manière implicite) dans certaines Règles, soit d'Accompagnement, soit d'Harmonie , la Nature qui est une , l'Oreille , le sentiment ou l'expérience forcent , ceux même qui ne connoissent pas les Principes de l'Harmonie , de se faire des Règles tout-à-fait contraires.

J'ai tâché dans ce petit Ouvrage , en présentant les choses sous un point de vûe quelquefois différent , souvent même opposé à celui sous lequel on a coutume de les envisager , de faire connoître le vrai , tel que j'ai crû l'appercevoir à travers l'ombre des préjugés. Si je n'ai pas bien vû , j'aurai du moins fourni le moyen de mieux voir.





T R A I T É
D E S A C C O R D S.
E T D E L E U R S U C C E S S I O N .

P R E M I E R E P A R T I E ,

Où l'on traite des Accords & des Suspensions.



Tous les Accords, soit Consonans, soit Dissonans, se distinguent en Fondamentaux & en Dérivés. Les fondamentaux sont des Accords primitifs dont ceux qu'on appelle Dérivés sont de simples émanations &, pour la plupart, des différentes combinaisons.

Je diviserai cette première Partie en quatre Chapitres :

Le premier roulera sur les Accords fondamentaux : je renfermerai dans le second tous les Accords dérivés reçus dans l'Harmonie : je traiterai dans le troisième Chapitre de quelques Accords particuliers, le Quatrième aura pour objet les Suspensions.

CHAPITRE PREMIER.

Des Accords fondamentaux.

IL n'y a parmi les Accords fondamentaux qu'un seul Accord Consonant , tous les autres sont Dissonants.

Je divise ce Chapitre en deux Sections : je vais traiter de l'Accord consonant , dans la première ; la seconde roulera sur les Accords dissonants.

SECTION PREMIERE.

De l'Accord Consonant.

L'ACCORD Consonant , appelé *Parfait* ; est composé de tierce & de quinte.

Pour augmenter le petit nombre de Sons qui composent cet Accord , on y ajoute ordinairement , dans la pratique , l'octave du Son fondamental , comme on peut ajouter celle de sa Tierce , ou même celle de sa Quinte , sans qu'aucune de ces octaves puisse jamais être regardée comme partie essentielle & constitutive de l'Accord (7).

(7) Tous les Musiciens s'accordent à dire que l'Accord-parfait est composé de tierce , quinte &
On

On distingue l'Accord-parfait en Majeur & Mineur : le Majeur est celui dont la tierce est Majeure ; & le Mineur , celui dont la tierce est Mineure. Le premier constitue le Mode appelé Majeur ; le second constitue le Mode appelé Mineur (8).

octave. On doit observer à ce sujet que l'Octave étant identique avec le son qu'elle répète , elle ne peut jamais être regardée comme faisant partie d'aucun Accord. D'ailleurs , puisqu'il est libre , dans plusieurs Accords , de répéter ou , comme on dit , de *doubler* la Tierce ou tout autre Intervalle consonant , soit qu'on emploie l'octave du son le plus Grave de l'accord (le plus bas) , soit qu'on ne l'emploie point , j'ai crû ne devoir pas empêcher qu'au lieu de cette Octave , qu'on regarde communément comme un des Sons qui entrent dans la construction de l'Accord-parfait , on ne pût , à sa place , doubler la tierce ou la quinte , selon l'effet qu'on voudra produire.

(8) Dans le Chapitre cinquieme de l'*Introduction* j'ai fait consister le Mode dans la disposition des Tons & des Demi-tons entre les degrés qui composent une Gamme , mais cela ne détruit pas ce que je dis ici. La disposition des Tons & des Demi-tons , dans une Gamme , est tirée de l'Harmonie même , & cette disposition ne doit être considérée que comme le résultat des différens Sons que portent dans leurs Accords les trois Notes essentielles du Mode , lesquelles , comme je l'ai déjà dit , sont

L'Accord-parfait ne se marque ordinairement par aucun Signe , mais dans des cas nécessaires on le désigne par le Chiffre qui en exprime la Tierce , c'est-à-dire , par un 3 ; & lorsque cette tierce doit-êtré altérée on se fert , au lieu du 3 , des signes , * , ou ♭ , ou ♮ . On désigne encore quelquefois l'Accord-parfait par un 5 ou par un 8 , & si la Quinte a besoin d'être altérée on écrit à côté du 5 le signe qui doit exprimer cette altération , c'est-à-dire , ou un * ou un ♭ , ou un ♮ .

Toute Note qui porte l'Accord - parfait est *Tonique*.

REMARQUE.

Par l'énoncé de cette dernière Regle on ne doit entendre ni ici , ni partout où je donnerai de semblables regles , que ce

la Tonique , la Dominante & la Soûdominante. Si j'ai avancé , dans le Chapitre cité , *pag. 26* , que tout Mode dont le premier & le troisième degrés formoient une tierce majeure , étoit un Mode majeur , & que tout Mode où ce premier & ce troisième degrés formoient une tierce mineure , étoit un Mode mineur , c'est que le troisième degré est fourni , dans chaque Mode , par l'Accord-parfait , majeur ou mineur , du premier degré , appelé Tonique en Harmonie.

DÉS ACCORDS.

35

soit la note qui détermine l'Harmonie ; c'est au contraire l'HARMONIE , l'ACCORD , qu'on fait sur une Note , qui donne à cette note son caractère , ou lui assigne un rang dans le Ton , malgré le caractère factice où le rang arbitraire que , d'après les Principes de tradition , l'on voudroit lui attribuer (9).

SECTION

(9) La Tonique porte l'Accord-parfait , dit-on ordinairement , la Seconde-note porte la Petite-sixte majeure , &c ; c'est-là , en général , le langage qu'on trouve , soit dans les Principes ordinaires d'Accompagnement , soit dans ceux de Composition. On prescrit avec beaucoup de soin l'accord que tel ou tel degré , telle ou telle Note doivent porter , mais l'on n'a garde de rien présenter qui ait trait à la connoissance du Ton , qui , en un mot , puisse indiquer la Tonique , bien que le rang où la dénomination qu'on doit donner à chaque degré , à chaque note d'un Chant , dépende entièrement de la connoissance du Ton , & ne soit dans le fond qu'une manière d'être , relative à la Tonique. Il semble même qu'on ne pense pas qu'aucune instruction là-dessus puisse être nécessaire ; éternellement on suppose que le Ton , que la Tonique , sont toujours connus , non seulement des Musiciens , mais de ceux même qui sont les moins expérimentés en Musique , car les Principes , sans doute , ne sont pas faits pour ceux qui sont déjà Musiciens ?

Ces sortes de Regles ont d'abord un défaut essentiel : celui d'appauvrir l'Harmonie , en la restreignant à un petit nombre d'Accords , comme on

G ij

peut s'en convaincre en jettant les yeux sur les Phrases monotones & les tournures ressemblantes qu'on trouve dans presque tous les Ouvrages composés d'après la *Règle de l'Octave*. Mais en supposant que les Accords prescrits par cette Règle pussent suffire pour plier l'ame aux différentes situations que peuvent exiger le sujet ou la volonté du Compositeur, en sera-t-on moins forcé de convenir que l'indécision du Ton formera constamment une très grande difficulté lorsqu'il s'agira de faire usage de ces Accords ?

Il ne seroit pas difficile de prouver 1°. que ce qu'on appelle le Ton, dans un trait de chant, peut n'être pas toujours connu, puisque selon les loix de la vraie Harmonie ce Ton est très souvent arbitraire ; 2°. que cet arbitraire se communiquant nécessairement au rang que doit occuper chaque note de ce chant, relativement à la Tonique, la Règle qui prescrit tel accord sur tel degré, ne sera plus qu'une règle frivole & de nul usage, toutes les fois que le Ton, c'est-à-dire, la Tonique, & conséquemment tous les degrés qui en dépendent, pourront être méconnus.

Entre mille exemples qu'on pourroit donner au sujet de cet *arbitraire* du Ton, dans quelque tournure de chant que ce soit, je ferai seulement remarquer ici au Lecteur, que les notes qui composent, par exemple, le Mode majeur de *Sol* sont les mêmes, au *fa-dièse* près, que celles qui appartiennent au Mode majeur d'*ut* ; que celles du Mode de *fa*, également majeur, sont encore, excepté le *si-bémol*, les mêmes que celles de ce Mode d'*ut* ; qu'enfin celles du Mode mineur de *la*

font , en descendant , absolument les mêmes que celles du Mode majeur d'*ut*. Or lorsqu'on a , par exemple , un *UT* , soit dans un Chant (même supposé en *C-sol-ut*) , soit dans une Basse , qu'est-ce qui fait connoître si cet *UT* est dans son propre Mode ; s'il est dans celui de *sol* , dans celui de *fa* , ou dans le mineur de *la* , car on ne prétendra pas sans doute que ce soit un vice en Musique que de Moduler ? Encore une fois , & pour le dire plus expressément , à quoi reconnoît-on si cet *UT* est Tonique , ou Quatrième - note , ou Dominante , ou Médiate , sans parler de ce qu'il pourroit être encore ? Et - dès-lors que fait votre Règle de *tel Accord sur telle Note* , puisque le rang de cette Note n'est point connu ? Dirait-on que dans ce cas , s'il s'agit d'Accompagnement , un Chiffre tracé au-dessus de la note qu'on a dans la Basse , ou que le Chant des Parties , qu'on peut voir souvent ou entendre , suffisent pour décider le Ton & faire connoître le rang qu'y occupe cette Note ? Mais tout cela ne fera que confirmer l'idée simple que j'ai eu en vûe dans ce Traité ; sçavoir : qu'il n'appartient qu'à l'Harmonie de décider le caractère de la Note. C'est en effet l'accord qu'on fait sur une Note , comme je l'ai dit dans le Texte , qui donne à cette note sa forme , son énergie , son essence , en lui assignant un rang dans le Ton ; loin que le rang apparent puisse jamais régler l'Harmonie. Rang le plus souvent imaginaire , toujours créé selon le plus ou le moins de connoissances qu'on a en Musique , & par là susceptible d'autant de formes différentes qu'il y a de degrés de science ou de manières de voir.

SECTION II.

Des Accords Dissonans , & des Regles prescrites aux Dissonances.

ARTICLE I.

Des Accords Dissonans.

IL y a deux fortes d'Accords Dissonans ; celui de *Sixte* (10) & celui de *Septieme*.

L'ACCORD de *Sixte* est composé de tierce ; de quinte & de sixte , laquelle fait Dissonance avec la quinte (11) ; on peut joindre l'octave à cet accord.

(10) Dans la pratique cet accord est appelé *Grande-Sixte* , & par là éternellement confondu avec un accord de même nom , dont je parlerai au Chapitre suivant , *Seçt. 3 , Art. 1.*

Le nom que je donne à celui-ci peut suffire quant à présent , puisque je n'ai parlé encore d'aucune autre sorte d'accord de *Sixte* ; j'aurai soin dans la suite (*Chap. 2 , Seçt. 5*) de le distinguer de tout autre accord dont la sixte fait partie.

(11) La sixte de cet accord ne pourroit qu'être une vraie consonance si on la comparoit au Son

Sa tierce suit la nature du Mode , c'est-à-dire , qu'elle doit être majeure dans les Modes majeurs , & mineure dans les Modes mineurs , mais la sixte est toujours majeure dans l'un & l'autre Mode.

Cet accord se marque par un 6 , dans la Basse-Fondamentale , & par 6̣ dans la Basse-Continue (12).

La Note qui porte cet Accord est *Sou-*
dominante : sa dissonance , c'est-à-dire , la sixte , s'appelle *Dissonance-majeure*.

L'ACCORD de *Septieme* est composé de tierce ; de quinte & de septieme ; ce dernier intervalle fait dissonance avec le Son

fondamental ; aussi n'est-elle point dissonance par rapport à lui , c'est-à-dire , comme SIXTE. La Note qui fait cet intervalle n'est dissonance , dans cet accord , que parce qu'elle forme une Seconde ou , si l'on veut , un degré conjoint avec la quinte , dont elle devient en particulier la dissonance , d'où l'accord même est appelé *Dissonant*.

(12) Je me fers ici , pour la Basse-continue , des Chiffres en usage : il seroit à souhaiter que cet accord eut un Signe propre , ou que l'accord de *Grande-sixte* , que j'ai annoncé au commencement de la *Note 10* , & qui se marque de même , eut un Signe différent.

fondamental. On joint ordinairement l'octave à cet accord (13).

Il se marque par un 7 ; sa dissonance ; c'est-à-dire, la septieme, s'appelle *Dissonance-mineure*.

Il y a trois fortes d'accords de Septieme : le Sensible , la Simple-septieme & la Septieme-diminuée.

L'accord de Septieme appelé *Sensible* , est celui dont la tierce est majeure & dont la septieme est mineure.

Tout autre accord de Septieme , dont la tierce n'est pas majeure ou dont la septieme n'est pas mineure, est appelé *Simple-septieme* , ou , pour le dire en un mot , la Simple-septieme est celle qui n'est pas l'Accord-sensible (14).

(13) C'est plus particulièrement avec cette Octave que la septieme fait dissonance , c'est-à-dire , qu'elle forme un degré conjoint , un intervalle de Seconde , en descendant : mais on sçait qu'en Harmonie l'octave d'un Son est identique avec lui ; ainsi on peut très bien dire que la septieme , dans l'Accord présent , fait dissonance avec le Son fondamental , puisque ce Son fondamental ou son octave font la même chose ; voyez d'ailleurs les *Synonymes* du Chapitre troisième de l'*Introduction* , pag. 21.

(14) Pour distinguer l'Accord - sensible d'avec les Simples - septiemes , M. Rameau , dans son

Toute Note qui porte l'un ou l'autre accord de septieme est *Dominante* ; mais celle qui porte l'Accord - sensible s'appelle plus particulièrement *Dominante-tonique* : c'est la Dominante du Ton , l'une des trois Notes essentielles que j'ai assignées au Mode (*Introduction*, pag. 26) , & qu'ordinairement on appelle par prééminence *La Dominante*. Les notes qui ne portent qu'un simple accord de Septieme sont des *Simples-dominantes*.

L'ACCORD de *Septieme-diminuée* est composé de tierce mineure , quinte diminuée & septieme diminuée. On le désigne par 7.

Cet accord n'est fondamental que secondairement : on l'emploie , dans l'Harmonie , à la place de l'Accord-sensible , que toujours il représente.

Toute Note qui porte cet accord est *Note-sensible* d'un Mode mineur , & représente la Dominante.

Code de Musique , désigne ce premier accord par 7. Les Compositeurs devroient bien le suivre en cela ou trouver d'autres moyens de se faire entendre par leurs Signes.

A R T I C L E I I.

Regles pour les Dissonances.

Les deux Dissonances dont j'ai parlé dans l'Article précédent, sçavoir : la Majeure, c'est-à-dire, la Sixte d'une Soûdominante, & la Mineure, c'est-à-dire, la Septieme d'une Dominante ou d'un accord de Septieme-diminuée, ont chacune une marche propre ; elle est déterminée par les deux Regles suivantes :

Premiere Regle.

TOUTE DISSONANCE MAJEURE DOIT MONIER D'UN DEGRÉ.

Deuxieme Regle.

TOUTE DISSONANCE MINEURE DOIT DESCENDRE D'UN DEGRÉ (15).

REMARQUE.

(15) J'aurois pû énoncer ces deux Regles avec moins d'appareil ; mais comme dans ce Traité je me suis proposé d'instruire & ceux qui étudient la Composition & ceux qui s'appliquent à l'Accompagnement, & que parmi ces derniers il en est beaucoup à qui on n'a jamais dit qu'une Dissonance mineure dût descendre (ie n'oserois parler ici de la Majeure, elle n'est pas assez connue des Praticiens pour qu'on puisse les blamer de garder le

REMARQUE.

La Basse ayant aussi de son côté une route déterminée (comme on le verra dans la Seconde Partie de ce Traité), le degré voisin où l'on fait passer l'une & l'autre Dissonance, vient former avec la Basse une Consonance : c'est là ce qu'on appelle *sauver la Dissonance*.

Ainsi, *sauver* une Sixte, c'est la faire monter diatoniquement, c'est-à-dire, d'un degré ; *sauver* une septieme, c'est la faire descendre de même.

AVERTISSEMENT.

Ces deux Regles doivent s'appliquer à tout Intervalle, à toute Note que j'appellerai dans la suite *Dissonance-majeure* ou *Dissonance-mineure*. Cet Intervalle sous quelque forme qu'il se présente, & cette Note, dans quelque position qu'elle se ren-

silence à ce sujet), j'ai cru devoir faire parler les yeux, ou, si l'on veut, les Caractères à l'esprit. Mon intention se fera encore mieux sentir dans la suite de cet Ouvrage, lorsque je présenterai des Dissonances qu'on verra peut-être avec étonnement, mais auxquelles il faudra cependant appliquer l'une ou l'autre de ces Regles ; j'en donnerai la raison dans *l'Avertissement* qui va terminer ce Chapitre.

contre , ne feront jamais ni l'un ni l'autre , dans leur origine & felon l'harmonie fondamentale , qu'une SIXTE ou une SEPTIEME [16].

(16) Toute autre dissonance n'est qu'accidentelle , apparente , ou n'est qu'une discordance. Ce que l'on dit quelquefois du Triton , de la Quinte superflue , &c , prétendues dissonances majeures , est encore un reste de la routine ou , si on osoit le dire , de l'incertitude où l'on flottoit avant la découverte de la BASSE FONDAMENTALE , seul guide assuré dans la pratique & dans le raisonnement.

Si un Triton , une Quinte superflue , &c , doivent monter , ce n'est point comme Dissonances majeures , mais comme *Notes-sensibles* , dont le propre , est de monter d'un demi-ton ; & cela dans un seul cas , c'est-à-dire , dans le seul acte de Cadence parfaite. D'ailleurs il arrive souvent que la Note-sensible , soit sous la forme de Triton , soit sous celle de Quinte superflue , &c , &c , ne monte pas. 1°. Lors par exemple qu'on rend une Tonique Simple-dominante , soit dans un *Enchaînement* de Dominantes , soit dans ce qu'on appelle une *Cadence-parfaite évitée* ; dans ces deux cas la *Sensible* reste sur le même degré. 2°. Dans la Cadence interrompue cette *Sensible* reste encore sur le même degré ; & dans la Cadence-rompue elle doit , plus naturellement , descendre d'un degré. 3°. Lorsqu'en *Evitant* une Cadence parfaite on rend soûdominante ou dominante-tonique , la Tonique elle-même , la *Sensible* dans le premier cas descend d'un degré , & dans le second elle descend d'un demi-ton mi-

CHAPITRE II.

Des Accords Dérivés.

CES Accords sont produits par les Fondamentaux, de quatre manières ; par *Renversement*, par *Supposition*, par *Substitution*, ou *Emprunt*, & par *Substitution & Supposition* tout à la fois.

LE RENVERSEMENT consiste à mettre alternativement pour Basse l'un des Intervalles qui composent un accord fondamental, en transposant ainsi au-dessus de ce son qu'on a mis pour Basse, soit le Fondamental lui-même, soit les autres sons de l'Accord.

neur, ainsi que dans une suite continuée de Dominantes-toniques (comme dans le Chromatique) où plusieurs *Sensibles* descendent alternativement d'un demi-ton mineur. Ajoutons à cela le Genre Enharmonique, où telle Note qui étoit *Sensible*, devenant tout d'un coup Dissonance-mineure, descend, ainsi qu'elle le doit.

D'après ces observations, s'il étoit permis d'établir sur des cas particuliers une proposition générale, on seroit beaucoup plus fondé à dire que, *la Sensible ne doit pas monter*, puisqu'il y a plusieurs cas où cela est ainsi, qu'à avancer que *la Sensi-*

LA SUPPOSITION s'opere en ajoutant un nouveau son au-dessous du fondamental d'un accord de Dominante ou de Souddominante.

LA SUBSTITUTION, ou *Emprunt*, consiste à employer, dans les Modes mineurs seulement, l'accord de Septieme-diminuée sur la Note-sensible, à la place de celui de la Dominante. Ce nouvel accord étant regardé pour lors comme Fondamental, bien qu'il représente celui de la Dominante, donne dans ses renversemens d'autres accords qu'on appelle également Accords de Substitution ou d'Emprunt.

ble doit monter, puisque cela n'est vrai que dans un seul cas. Du reste, soit que cette note monte, soit qu'elle descende, ce ne sera jamais en tant que dissonance, car elle n'est autre chose que la tierce d'une Dominante-tonique. TIERCE qui de tout tems a été mise au rang des Consonances parfaites, lors même que la Tierce mineure étoit regardée comme Dissonance (voyez *Note d*, dans la *Préface*). Tierce enfin qui conjointement avec la quinte constitue l'Accord, appelé *Parfait*, *Naturel*, *Consonant*, que laisse entendre cette Dominante-tonique si on en retranche la Septième que l'Art y a ajoutée, & sur laquelle seule doit tomber l'idée de Dissonance, dans quelque *Partie* qu'elle se fasse entendre, *DESSUS*, *BASSE* ou *CONTRE-BASSE*.

Enfin l'accord de Septieme-diminuée étant substitué au *Sensible*, peut encore recevoir au-dessous de lui les mêmes sons que reçoit ce *Sensible* dans la formation des accords appelés par Supposition. Ces sons ainsi ajoutés au-dessous d'un accord de Substitution produisent les accords que j'ai crû devoir appeller, *Par-Substitution & Supposition*, d'autant que l'une & l'autre de ces opérations concourent à les former.

SECTION PREMIERE.

*Signes
des
Accords.*

*Accords Conjonans dérivés
du Parfait.*

- 6 Accord de *Sixte* appelée Ordinaire, composé de tierce & de sixte; on y ajoute l'octave pour les mêmes raisons qu'à l'Accord-parfait, c'est-à-dire pour multiplier le nombre de ses sons (17).

(17) Voyez, au sujet de l'Octave, la *Note 7*, ci-devant (*pag. 32*). Je pourrois ajouter ici qu'à force de regarder les octaves comme des parties d'un accord on est parvenu à faire de celui ci trois accords différens. La plûpart des Accompagnateurs ont une *Sixte simple*, une *Sixte-doublée*, & une *Tierce-doublée*. Leur *Sixte simple* est notre accord de *Sixte*, avec l'octave; leur *Sixte-doublée* est

*Signes
des
Accords.*

La Basse-fondamentale de cet accord, ou, ce qui est la même chose, l'accord-fondamental qui le produit est le *Parfait* de la tierce au-dessous de la note qu'on suppose porter la Sixte ; par conséquent toute note qui porte cet accord est Tierce d'une Tonique, c'est-à-dire, *Médiate*.

On doit distinguer deux différens accords de Sixte ; celui dont la tierce & la sixte sont majeures, & celui dont la tierce & la sixte sont mineures. Celui-ci, qu'on peut appeler accord de *Sixte-mineure*, est produit par l'Accord-parfait Majeur, & l'autre, qu'on peut appel-

notre même accord de Sixte, dont ils ont répété, ou *doublé*, la sixte ; enfin leur Tierce-doublée est encore notre accord, dont ils ont répété la tierce. Le premier de ces accords sur *mi*, par exemple, seroit, dans leur sens, MI SOL UT *mi*, le second seroit MI SOL UT *ut*, ou MI UT SOL *ut*, & le dernier seroit MI SOL UT *sol* : Que sçait-on ? Plusieurs mêmes d'entr'eux ne voudront pas voir qu'il n'y a constamment dans tout cela que le même accord, lequel a pour fondamental l'*accord-parfait* UT MI SOL, dont on a répété à volonté l'un des trois sons qui par eux-mêmes, & indépendamment de toute répétition, le constituent déjà Accord-parfait.

ler

Signes
des
Accords.

1^{er} accord de *Sixte-majeure*, est produit par l'accord parfait Mineur.

Ainsi,

Toute Note qui porte la Sixte mineure est *Médiant*e d'un Mode majeur; & Toute Note qui porte la Sixte majeure est *Médiant*e d'un Mode mineur.

6
4 ACCORD de *Sixte-quarte*, composé de quarte & de sixte; on ajoute encore l'octave à cet accord pour les mêmes raisons qu'à l'accord précédent.

Son accord fondamental est le *Parfait* de la quinte au-dessous; donc toute note qui porte cet accord est quinte de Tonique, c'est-à-dire, *Cinquième-note* (voyez l'*Introduction*, pag. 28).

Dans cet accord la Quarte est toujours juste, mais la sixte peut être majeure ou mineure. Celui dont la sixte est majeure est produit par un Accord-parfait Majeur; & celui dont la sixte est mineure est produit par un Accord-parfait Mineur. Ainsi,

Toute Note qui porte une *Sixte-quarte*, dont la sixte est majeure,

Signes
des
Accords.

est *Cinquieme-note* d'un Mode majeur ; & Toute Note qui porte le même accord , mais dont la sixte est mineure , est *Cinquieme-note* d'un Mode mineur,

SECTION SECONDE.

Accords Dissonans dérivés du Sensible.

ARTICLE I.

Accords dérivés par Renversement.

♯ ACCORD de *Fausse-quinte* , composé de tierce mineure , quinte diminuée & sixte mineure. La quinte de cet accord en est la Dissonance mineure : sa Basse-fondamentale ou , en d'autres termes , son accord fondamental est le *Sensible* de la 3^{ce}. majeure au-dessous.

Toute Note qui porte cet accord est *Note-sensible*.

×♯ ACCORD de *Sixte-sensible* ou *Petite-sixte majeure* , composé de tierce mineure , quarte & sixte majeure. La tierce de cet accord en est la Dissonance mineure : son accord fondamental est le *Sensible* de la 5^{te}. au-dessous.

DES ACCORDS. 51

Signes
des
Accords.

Toute Note qui porte cet accord est *Seconde-note*.

+ 4 ou 4+

ACCORD de *Triton*, composé de seconde majeure, quarte superflue & sixte majeure. Son accord fondamental est le *Sensible* de la 7^{me}. mineure au-dessous.

Toute Note qui porte cet accord est *Quatrieme-note*, & *Dissonance* mineure elle-même.

ARTICLE II.

Accords dérivés par Supposition.

x 5

ACCORD de *Quinte-superflue*, composé de tierce majeure, quinte superflue, septieme majeure & neuvieme majeure. La neuvieme de cet accord en est la *Dissonance* mineure, la septieme n'y est qu'une dissonance apparente, qu'on pourroit appeller *Accidentelle* (18): son

(18) Il n'y a de vraie dissonance que celle qui l'est dans l'accord fondamental. Celles que j'appellerai à l'avenir *Dissonances Accidentelles* n'ont, dans les accords par *Supposition*, que la forme de dissonances, puisqu'elles sont parfaites consonances

Signes
des
Accords.

accord fondamental est le *Sensible* de la 3^{ce}. majeure au-dessus.

Toute Note qui porte cet accord est *Mediante* d'un Mode mineur.

- 9 ACCORD de *Neuvieme-mineure*, composé de tierce mineure, quinte, septieme mineure & neuvieme mineure. La neuvieme de cet accord en est la Dissonance mineure, la septieme n'y est qu'une dissonance Accidentelle (voyez Note 18, pag. 51): son accord fondamental est le *Sensible* de la 3^{ce}. mineure au-dessus.

Toute Note qui porte une pareille *Neuvieme*, c'est-à-dire, dont tous les intervalles sont dans la même forme, & du même genre que dans celui-ci, est *Médiate* d'un Mode majeur.

- *7 ACCORD appelé improprement de *Septieme-superflue*, composé de quinte, septieme majeure, neuvieme

de l'accord fondamental. Consonances dont le caractère primitif ne sçauroit être altéré par l'inversion, ni par la comparaison à un Son étranger. A l'égard de l'intervalle de Quinte Superflue, voyez ci-devant Note 16, pag. 44.

*Signes
des
Accords.*

majeure & onzieme (octave de la quarte) [19] : la onzieme de cet accord en est la **Dissonance** mineure , la neuvieme & la septieme n'y font que des dissonances **Accidentelles** : son accord fondamental est le *Sensible* de la 5^{te}. au-dessus. Toute Note qui porte cet accord est *Note-principale* (voyez l'*Introduction* , pag. 28).

[19] Cet intervalle ne peut être employé comme **Quarte** propre. Quoique la **Onzieme** & la **Quarte** soient regardées comme synonymes dans la pratique , cette premiere, si on l'appelle ici **Quarte**, ne pourra jamais être employée qu'à **ONZE** degrés de distance de la **Basse**, ou de la **Partie** qui en tient lieu ; on peut la transporter plus haut , mais on ne peut la mettre au-dessous de la **Quinte**, Son fondamental de l'accord , entre lequel & le **Son** par **Supposition** aucun autre ne peut être placé. Si quelques **Praticiens** violent cette regle , c'est que ne connoissant pas les **Principes** de l'**Harmonie**, ils partent de l'idée qu'une **Onzieme** est la même chose qu'une **Quarte**, & qu'ils regardent comme indifférent de placer cet intervalle en haut ou en bas. Le **Lecteur** pourra observer ici pour eux , qu'une **Quarte**, proprement dite , peut très bien , dans les accords , être représentée par la **Onzieme**, la **Dix-huitieme**, & par un plus grand **Intervalle** encore si l'on veut , sans que la **Onzieme** puisse

 SECTION TROISIEME.

Accords Dissonans dérivés de la Simple-septieme.

COMME toutes les notes d'un Mode, soit majeur, soit mineur, excepté la Dominante, peuvent porter la Simple-septieme, ou, si l'on veut, peuvent être Simples-dominantes, on ne sauroit assigner de Rang déterminé, pour le Ton, à aucune Note qui ne porte qu'un accord dérivé d'une Simple-septieme. On peut bien dire de cette Note qu'elle est Tierce ou Quinte, &c, de telle ou telle Dominante, mais c'est-là tout ce qu'on en peut affirmer, malgré les inductions contraires que fournit ce qu'on appelle la *Regle de l'Octave*.

Au reste les Intervalles énoncés dans les Accords de cette Section doivent être pris tels que les donne la Gamme du Ton & du Mode où l'on est, majeurs ou mineurs, superflus ou diminués, ou justes.

jamais l'être par la Quarte. Ainsi on peut dire qu'en Harmonie la Onzieme est synonyme de la Quarte, mais que celle-ci ne l'est pas de la Onzieme, bien que dans la Mélodie ces deux intervalles soient, à certains égards, mutuellement synonymes l'un de l'autre.

Signes
des
Accords.

ARTICLE I,

Accords dérivés par Renversement.

$\frac{6}{5}$ ACCORD de *Grande-sixte*, composé de tierce, quinte & sixte. La quinte de cet accord en est la *Dissonance mineure*: son accord fondamental est la *Simple-septieme* de la 3^{ce}. au-dessous.

La Note qui porte cet accord est Tierce d'une Simple-dominante, & toutes les notes du Ton, excepté la *Note-sensible*, peuvent le porter.

$\frac{6}{3}$ ou $\frac{4}{3}$ ACCORD de *Petite-sixte* ou *Tierce-quarte*, composé de tierce, quarte & sixte. La Tierce de cet accord en est la *Dissonance mineure*: son accord fondamental est la *Simple-septieme* de la 5^{ce}. au-dessous.

La note qui porte cet accord est Quinte d'une Simple-dominante, & toutes les notes du Ton, excepté la *Seconde-note*, peuvent le porter.

2 ACCORD de *Seconde*, composé de seconde, quarte & sixte. Son accord fondamental est la *Simple-*

Signes
des
Accords.

septieme de la 7^{me}. au-dessous.

La Note qui porte cet accord est Septieme d'une Simple dominante, &, par conséquent, Dissonance mineure elle-même; toutes les notes du Ton, excepté la *Quatrieme-note*, peuvent porter cet accord.

A R T I C L E I I.

Accords dérivés par Supposition.

- 9 ACCORD de *Neuvieme*, composé de tierce, quinte, septieme & neuvieme. La neuvieme de cet accord en est la Dissonance mineure, la septieme n'y est qu'une dissonance Accidentelle: son accord fondamental est la *Simple-septieme* de la 3^{ce}. au-dessus.

La Note qui porte cet accord est Tierce-au-dessous d'une Simple-dominante, & toutes les notes du Ton, excepté la *Médiate*, peuvent le porter (20).

(20) On peut observer que dans les accords par Supposition (soit ceux de cet Article, soit ceux de la seconde Section, *Art. 2*) la note qui est au-dessous de l'accord fondamental étant comme sur-

$\frac{9}{4}$ ACCORD de *Onzieme*, composé de quinte, septieme, neuvieme & onzieme (21). La onzieme de cet accord en est la *Dissonance mineure*, la neuvieme & la septieme n'y font que des *dissonances Accidentelles*: son accord fondamental est la *Simple-septieme* de la 5^{te}. au-dessus.

numeraire (d'où elle est appelée *Note par Supposition*), ne peut jamais, ni elle ni son octave, être transportée au-dessus du Son fondamental, c'est à dire, parmi ce qu'on appelle les *Parties*. Certains Auteurs ne font aucune difficulté de porter atteinte à cette loi, les uns dans leurs compositions musicales, d'autres dans leurs écrits; mais il n'y a qu'à lire ce qu'a dit M. Rameau au sujet de ce Son par Supposition dans les accords du même nom, pour sentir tout le vice de ce procédé. Voyez, par exemple, le Chapitre X du second Livre du *Traité de l'Harmonie*, ou seulement l'Explication des mots *Supposer*, *Sous-emendre*, pag. XXI du même Ouvrage.

(21) Le 4 qui fait partie du Signe impropre de cet accord, sembleroit prouver en faveur de ceux qui prennent les Onziemes pour des Quartes, si ce Signe n'étoit plus ancien que la découverte de la *Basse-fondamentale*, qui nous a éclairés sur tous ces objets. Voyez ce que j'ai dit ci-devant au sujet de l'Intervalle de *Onzieme*, *Note 19*, pag. 53.

Signes
des
Accords.

La Note qui porte cet accord est Quinte-au-dessous d'une Simple-dominante , & toutes les notes du Ton , excepté la *Note-principale* , peuvent le porter.

9
7

ACCORD de *Neuvieme avec quinte & septieme diminuées* , composé de tierce mineure , quinte diminuée , septieme diminuée & neuvieme mineure. Cet accord est propre au seul Mode mineur ; la neuvieme , ainsi que dans tous les accords de ce nom , en est la Dissonance mineure , la septieme , quoique Diminuée , n'y est de même qu'une Dissonance Accidentelle : son accord fondamental est une *Simple-septieme* , mais dont la Quinte est Diminuée , de la 3^{ce}. mineure au-dessus.

Toute Note qui porte cet accord (dans la même forme que je l'ai énoncée quant aux Intervalles) est *Note-sensible* d'un Mode mineur.



SECTION QUATRIÈME.

Accords par Supposition avec des Retranchemens.

Avant l'établissement des Principes de l'Harmonie on n'employoit guères plus de quatre sons dans certains accords (j'entends de sons différens entr'eux) : beaucoup d'accords étoient même réduits au nombre de trois, & l'on en faisoit comme une classe à part. De-là les *Petites & Grandes Neuviemes*, les *Petites & Grandes Septiemes*, &c (22).

(22) J'aimerois autant qu'on me dit le *Petit & le Grand Accord parfait* : comme si lorsqu'on retranche quelque son d'un accord on en changeoit la nature!

Si ceux qui ont encore aujourd'hui deux sortes de *Neuviemes*, deux sortes de *Septiemes*, &c, étoient conséquens, ils devroient avoir bien d'autres sortes d'accords ; par exemple, des accords à deux Sons pour les *Duo*, à trois pour les *Trio*, & ainsi de suite. N'est-il pas incontestable que dans un *Duo*, proprement dit, on ne peut employer plus de deux Sons? Donc ces deux Sons doivent former une classe d'accords différente de ceux que peuvent fournir les *Trio*, les *Quatuor*, les *Chœurs*, &c. Je finis par cet exemple, crainte de fournir encore à quelqu'un, sans le vouloir, le moyen d'inventer une infinité d'autres accords en s'amusant à démembrer les *Grands* que contient ce *Traité*.

Or les accords de Onzieme & de Septieme superflue, qui contiennent cinq sons, ont dû à plus forte raison subir des retranchemens. On a donc pratiqué ces accords tantôt sans neuvieme, tantôt sans septieme, tantôt enfin sans l'un & sans l'autre de ces intervalles : & ces différentes formes, prises pour autant d'accords différens, ont eu leurs Signes propres, mais cependant communs aux deux genres d'accords. Les voici avec leurs Signes.

Accords incomplets.

$\frac{7}{4}$	ACCORD de Onzieme ou de Septieme-superflue dont on a retranché la neuvieme, lequel par conséquent ne reste composé que de quinte, septieme & onzieme, dite Quarte.
$\frac{5}{4}$ ou $\frac{5}{2}$	ACCORD de Onzieme ou de Septieme-superflue dont on a retranché la septieme, lequel reste composé de quinte, neuvieme & onzieme (23).

(23) Lorsqu'on regardoit une Neuvieme & une Seconde comme une même chose en Harmonie (*),

(*) Ce préjugé a duré assez longtems. Si quelques Musiciens ont reconnu dans la suite quelque légère différence entre ces deux intervalles, tels qu'un célèbre Organiste, cité par M. Dornel,

DES ACCORDS. 61

4 | ACCORD de Onzieme ou de Septieme-superflue dont on a retranché & la neuvieme & la septieme. Il ne resteroit à cet accord que la quinte & la onzieme , mais la Pratique y a joint l'octave , pour remplacer en quelque façon les deux sons qui lui manquent : ainsi

on se feroit , dans quelques Signes , d'un 2 au lieu d'un 9 , comme le pratiquent encore quelques Compositeurs : ainsi le 2 du signe de l'accord dont il est question ici représente la Neuvieme , par la même analogie que le 4 , soit dans les accords de cette section , soit dans ceux qui leur sont relatifs , représente la Onzieme. Ce sont encore là des restes de la routine ; il y a même une raison de plus pour la Onzieme , désignée par 4 , c'est qu'on ne se doutoit pas seulement autrefois que cet intervalle pût être autre chose qu'une Quarte. Il est même encore aujourd'hui des personnes en présence desquelles il seroit dangereux de ne pas l'appeller *Quarte* ; elles ont le Signe pour elles , & nous n'avons pour nous que la Théorie.

dans un petit Ouvrage intitulé Le Tour du Clavier, ils ne chiffroient pas moins l'un & l'autre intervalle par un 2.

» Feu M. C** , reconnu pour bon harmoniste , dit M. Dornel , ne vouloit point admettre de *neuvieme* , il la nommoit » *seconde superieure*. Cela le contraignoit de la chiffrer avec » un 2 & un 3 dessus ou dessous ».

*Cette opinion ne diminue en rien le mérite de M. C** ; cet habile Artiste cherchoit beaucoup plus les effets qu'il n'étudioit les Principes : On sçait d'ailleurs que la pratique & le raisonnement sont des choses différentes.*

cet accord est composé de quinte , octave & onzieme , ou , selon le langage des Praticiens , de quarte , quinte & octave.

En considérant tous ces accords comme autant de retranchemens d'accords par Supposition , il est visible qu'ils ne constituent pas un nouveau genre , car l'Harmonie ne connoit que l'union des Sons & non leur séparation ; ainsi ce que j'ai dit à l'égard de la *Onzieme* ou de la *Septieme-superflue* , dans les précédentes Sections , doit s'appliquer à ces sortes d'accords. Il me suffira d'ajouter ici , soit pour les Compositeurs , soit pour les Accompagnateurs , que les premiers en faisant dans leurs compositions , les *Retranchemens* qu'ils jugent à propos , lorsqu'ils employent un accord de *Onzieme* ou de *Septieme-superflue* , devroient néanmoins toujours *Chiffrer* l'accord complet que ces *Retranchemens* représentent. Quant à ce qui regarde les Accompagnateurs , ils n'ont qu'à laisser faire au Compositeur comme il l'entend , rien n'empêche qu'en accompagnant ils ne fassent toujours des accords complets. Ainsi ils doivent regarder les Signes de cette Section comme synonymes avec celui de la *Onzieme* , ou , s'ils sont sur des *Notes-principales* , comme synonymes avec celui de la *Septieme-superflue*.

Ceux des Accompagnateurs qui sont dans le goût des *Retranchemens* , pourroient encore

DES ACCORDS. 63

ne pas s'astreindre à celui en particulier qu'a exigé l'Auteur : il ne fauroit y avoir aucun inconvénient qu'ils fassent entendre l'un quand l'Auteur aura marqué l'autre , ils n'auront fait avec lui , & en total , que le même accord primitif , représenté par ces informes mutilations.

SECTION CINQUIEME.

Accords Dissonans dérivés de celui de Sixte de la Souâdominante.

Comme l'accord de la souâdominante porte , dans la Pratique , le nom de *Grande-Sixte* & qu'il est confondu par là avec celui de même nom , qu'on a vû , Section III de ce Chapitre , dériver d'une simple septieme , j'appellerai *Sixte-dissonante* celui dont il s'agit ici , afin qu'on puisse entendre , dans la suite de ce Traité , duquel des deux accords , du Fondamental ou du Dérivé, je voudrai parler. A l'égard du Signe , qui est le même pour l'un & l'autre de ces accords , & par conséquent équivoque , lorsque dans cet Ouvrage il sera question de l'accord fondamental, c'est-à-dire de cette Sixte que je nomme **DISSONANTE** , je joindrai deux *Points* aux Chiffres ordinaires , afin qu'on ne les prenne pas pour le Signe de l'accord *Dérivé* , pour le Signe de la Grande-sixte.

Quant aux dérivés de notre Sixte-diffonante , ils portent également dans la Pratique les mêmes noms & les mêmes signes que ceux de la Section troisieme: il seroit bien à souhaiter qu'on voulut donner à tous ces accords des noms & des signes propres (24), ou que du moins on joignit aux chiffres en usage quelques Caractères distinctifs. En attendant je me servirai encore ici de deux Points, mais on se souviendra que dans les Auteurs ces Signes sont sans Points.

Signes
des
Accords.

A R T I C L E I.

Accords dérivés par Renversement.

$\bar{6}$: ou $\frac{4}{3}$: ACCORD appelé *Tierce-quarte*, ou *Petite-sixte*, composé de tierce mineure, quarte & sixte mineure, pour le Mode majeur, & de tierce majeure, quarte superflue & sixte

(24) Ce souhait ne pourra être rempli que lorsqu'on commencera par distinguer ces accords les uns des autres ; j'ai tâché, soit par le plan que j'ai suivi dans cet Ouvrage, soit par la manière de présenter & ces accords & les différens accords fondamentaux qui les produisent, d'en faire sentir la différence ; mais les signes & les noms qui sont en usage me paroissent pour y parvenir y apporter de grands obstacles.

majeure,

DES ACCORDS. 75

Signes
des
Accords.

majeure pour le Mode mineur. La quarte de cet accord, dans l'une & l'autre forme, en est la Dissonance majeure : son accord fondamental, dans la première forme, est celui de *Sixte-dissonante*, avec tierce majeure, de la 3^{ce}. majeure au-dessous. Dans la seconde forme, c'est la même *Sixte-dissonante*, mais avec tierce mineure, de la 3^{ce}. mineure au-dessous.

Toute Note qui porte cet accord est *Sixieme-note*.

Au reste pour distinguer cet accord de celui de la Section troisième, pag. 55, lequel a les deux mêmes noms, on pourroit appeler celui-ci *Tierce & Quarte dissonante* (25).

(25) Puisqu'on a deux noms pour deux accords, ne seroit-il pas aisé d'en attacher invariablement un à chacun ? On pourroit du moins, en donnant le nom de *Tierce-quarte* aux deux, exprimer la nature de celui-ci & sa différence totale d'avec l'autre, en ajoutant au mot *quarte*, ainsi que je le propose, l'épithète de *Dissonante*, puisqu'en effet la *Quarte* est *Dissonance majeure* dans cet accord, tandis que dans celui de la Section troisième cette

2:

ACCORD appelé de *Seconde*, qu'on pourroit surnommer *Dissonante*, pour le distinguer de celui qui dérive d'une Simple-dominante (26). Cet accord est composé de seconde majeure, quarte & sixte : cette sixte doit être majeure dans le Mode majeur, & mineure dans le Mode mineur. La seconde de cet accord en est toujours la Dissonance majeure ; son accord fondamental est la

même Quarte étant l'octave du Son fondamental, ne peut, comme telle, & selon l'harmonie fondamentale, être regardée que comme la plus simple & la première de tous les Consonances, comme identique avec le son qu'elle représente, comme *Æquisonance* enfin, car c'est son nom, bien loin de pouvoir être mise au rang des Dissonances.

Ceux des Accompagnateurs à qui certains Etrangers pourroient avoir recommandé de retrancher la Quarte dans les Petites-sixtes qui proviennent des Dominantes, regardant cette Quarte comme une dissonance, pourront, par ce que nous venons d'observer au sujet de cet Intervalle, juger de l'absurdité de pareils préceptes.

(26.) Dans l'accord de *Seconde* de la Section troisième, pag. 55, ce n'est pas la seconde qui est

Signes
des
Accords.

Sixte-dissonante de la 5^{te}. au-de-
fous, mais avec tierce majeure,
dans le Mode majeur, & avec
tierce mineure, dans le Mode
mineur.

Toute Note qui porte cet accord
est *Note-principale*.

7: ACCORD appelé de *Septieme*,
qu'on pourroit surnommer *Dé-
rivée*, ou *Consonante*, pour le
distinguer des accords fonda-
mentaux de *Septieme*, que por-

Dissonance, mais la note même qui porte l'ac-
cord; au lieu que dans celui-ci, cette même note
étant quinte du Son fondamental, c'est sa seconde
qui est Dissonance.

On pourroit objecter, d'après ce que j'ai dit dans
le Chapitre premier de l'*Introduction*, pag. 6, que
l'une & l'autre seconde doivent être regardées comme
Dissonances, puisqu'elles forment, dans les deux
accords, un Intervalle, ou degré, conjoint. Cela
est vrai si l'on considère cette note en tant que
Seconde, c'est-à-dire, si l'on compte toujours en
partant du Son inférieur. Mais on doit observer
que dans l'accord de la Section troisième, les deux
Sons qui forment Seconde, sont renversés, que
le supérieur étant l'octave du Son fondamental,
c'est le Son inférieur, le Son Grave, qui est la
Dissonance, ou, ce qui revient au même, qui est

*Signes
des
Accords.*

tent les Dominantes (27). Dans le Mode majeur cet accord est composé de tierce mineure , quinte & septieme mineure : son accord fondamental , dans cette forme, est la *Sixte-dissonante*, avec tierce majeure , de la 6^{te}. majeure au-dessous. Dans le Mode mineur la quinte de cet accord doit être *Diminuée* , & son accord fondamental , sous cette derniere forme , est la *Sixte-dissonante* , avec tierce mineure , de la 6^{te}. majeure au-dessous.

Toute Note qui porte cet accord est *Seconde-note* , & dissonance majeure elle-même.

la seconde , le degré-conjoint du Son supérieur ; au lieu que dans l'accord dont il s'agit ici , les deux Sons conjoints étant dans l'ordre direct , & le plus Grave étant Quinte du fondamental , & par conséquent *Consonance* , il n'y a que le Son supérieur qui puisse être la Dissonance , ou le degré-conjoint , de cette Quinte.

(27) La note qui fait septieme dans cet accord , est la quinte du Son fondamental , par conséquent elle est *Consonance* ; au lieu que dans les accords fondamentaux de Septieme , c'est l'Intervalle de ce nom qui est & l'objet & la Dissonance même de l'accord.

*Signes
des
Accords.*

A R T I C L E I I.

Accords dérivés par Supposition.

- 9: ACCORD qu'on pourroit appeller *Neuvieme-consonante* [28], pour le distinguer des Neuviemes que fournissent les Dominantes. Cet accord n'est usité que dans le Mode majeur : il est composé de tierce majeure , quinte , septieme majeure & neuvieme majeure. La tierce de cet accord en est la Dissonance majeure , la septieme & la neuvieme n'y font que des Dissonances apparentes & Accidentelles : son accord fondamental est la *Sixte-dissonante* , avec tierce majeure , de la 5^{te}. au-dessus.

(28) La neuvieme de cet accord étant encore ici quinte du Son fondamental , ainsi que la septieme de l'accord précédent , elle est donc aussi Consonance comme elle.

Toute Note qui porte cet accord est *Quatrieme-note* (29).

SECTION

(29) J'ai suivi les idées reçues à l'égard de la construction de cet accord ; mais il est bon d'observer que le Son fondamental , la Quinte , étant le son le plus près de la note qui porte cet accord , il s'ensuit que c'est par le Son fondamental même , par cette Quinte , que doit commencer la construction de l'accord , en cette forme : 5^{te} , 7^{me} , 9^{me} , & 10^{me}. Au surplus , il est si peu vrai que la neuvieme , que j'ai mise au rang des Dissonances Accidentelles , soit effectivement Dissonance , dans cet accord , qu'au lieu de pouvoir descendre , elle doit constamment rester sur le même degré , dans la succession propre à cet accord ; & cela comme **QUINTE** du Son fondamental , d'où je l'ai appelée *Consonante*. A l'égard de la septieme , si elle descend , ce n'est point comme Dissonance : elle est Tierce du Son fondamental , & elle ne fait , en descendant , que suivre sa marche la plus naturelle.

C'est là le seul accord par supposition qu'on ait encore tiré de la Souâdominante ; il est même fort peu connu , & ne l'est que dans le Mode majeur , & sous la forme dont je l'ai énoncé dans le Texte , c'est-à-dire , composé de 3^{ce} , 5^{te} , 7^{me} , & 9^{me}. L'Exemple XXIX de la *Génération harmonique* , de M. Rameau , présente cet accord dans la seconde Basse-continue. L'*ut* qui le porte est une note par Supposition , censée quinte au-dessous de la souâdominante *sol* , désignée par un Guidon dans la Basse-fondamentale de l'Exemple. Aussi cet *ut* doit-il être supposé une octave plus bas , ou bien il faut ,

par rapport à lui, supposer le Guidon une octave plus haut.

Quoique cette sorte de Neuvieme soit peu pratiquée, il n'est pas moins constant qu'elle peut tenir, dans l'Harmonie, un rang aussi distingué que tout autre accord de Supposition, puisque son origine est la même, & qu'elle est formée de la même manière que tous les accords de ce genre.

L'on pourroit même, en profitant de tout ce que fournit le Principe de la Supposition, donner à la Soûdominante un accord de plus : j'en parlerai dans la Troisième Partie de cet Ouvrage, où je proposerai en même tems une autre sorte de Neuvieme, différente à certains égards de celle-ci, & toute composée de Sons pris dans un même Mode.

Je dis *dans un même Mode*, car il est visible que l'accord qui fait l'objet de cet Article, présente une double Modulation. Par exemple, dans l'accord *ut mi sol si re* ou, plus exactement, *ut sol si re mi*, de l'Exemple XXIX de la *Génération harmonique*, l'accord fondamental *sol si re mi* appartient incontestablement au Mode majeur de *Re* : or le Son par Supposition, l'*ut-naturel*, n'étant point de ce Mode, il appartient nécessairement à celui de *Sol*, auquel on passe immédiatement après l'accord, dans cet Exemple, en rendant Dominante-tonique le *re* qui suit, & qui auroit dû paroître comme Tonique.

Si j'ai dit dans le Texte, que toute Note qui portoit cette sorte de Neuvieme, étoit Quatrième-note, c'est uniquement pour rendre l'énoncé de cette Règle avec plus de précision : il suffit d'ailleurs que cette Note soit effectivement le quatrième de-

Signes
des
Accords.

SECTION SIXIEME.

Accords Dissonans & par Substitution dérivés de celui de Septieme-diminuée.

ARTICLE I.

Accords dérivés par Renversement.

x 6

7

ACCORD de *Sixte-sensible* avec *fausse quinte*, composé de tierce mineure, quinte diminuée & sixte majeure. La tierce de cet accord

gré, la *Quatrieme-note*, du Mode prochain auquel elle appartient, mode dont la présence même s'annonce par cette Note, pour que ma proposition soit exactement vraie, bien que les autres sons qui forment l'accord de cette note, appartiennent à un mode différent, au Mode actuel, ou pour mieux dire, à celui qui étoit l'actuel, & qui cesse de l'être en cédant sa place au nouveau mode. Du reste cette matière auroit besoin d'être traitée plus au long, ou du moins d'être éclaircie par quelques Exemples, mais ce n'en est pas ici le lieu. J'ai crû devoir jeter seulement quelques idées à ce sujet, parce que le peu qu'on a dit touchant cet accord, dans le Livre que j'ai cité, m'a paru présenter, parmi quelques vérités, une source d'erreurs. *Voyez Génér. harm. pag. 186.*

Signes
des
Accords.

en est la Dissonance mineure primitive (30), la quinte est une nouvelle dissonance qu'occasionne la Substitution, & que pour mieux désigner on pourroit appeller *Dissonance diminuée*, en la supposant néanmoins toujours dans la classe des mineures, ou la regardant comme telle, pour la *sauver* en descendant (31).

(30) L'accord de septieme-diminuée *ut* mi sol si b*, par exemple, représentant celui de la dominante *la ut* mi sol*, il est aisé de voir que la quinte du premier accord, le *sol*, est dissonance primitive dans celui de la dominante *la ut* mi sol*.

(31) On a appellé *Dissonance majeure* la fixte de la Soûdominante, parce que cet intervalle est majeur; on a appellé *Dissonance mineure* la septieme de la Dominante, parce que cet intervalle est mineur; Je n'ai pû me déterminer à appeller *mineure* une dissonance qui dans l'accord fondamental est une septieme moindre que la mineure, & qui porte à si juste titre la dénomination de Diminuée. J'ai cru devoir appeller, par analogie, & pour plus d'exactitude, *Dissonance diminuée*, celle que forme cette sorte d'intervalle, dont l'accord même, duquel il fait partie, a pris le nom de *Septieme-DIMINUÉE*.

Signes
des
Accords.

L'accord fondamental de cette forte de Sixte est la *Septieme-diminuée* de la 3^{ce}. mineure au-dessous.

Toute Note qui porte cet accord est *Seconde-note* d'un Mode mineur.

x 4
3

ACCORD de *Triton avec tierce mineure*, composé de tierce mineure, quarte superflue & sixte majeure. La tierce de cet accord en est la *Dissonance diminuée*: son accord fondamental est la *Septieme-diminuée* de la 5^{te}. diminuée au-dessous.

Toute Note qui porte cet accord est *Quatrieme-note* d'un Mode mineur, & *dissonance mineure primitive* elle-même.

x 2

ACCORD de *Seconde-superflue*, composé de seconde superflue, quarte superflue & sixte majeure. La sixte de cet accord en est la *Dissonance mineure primitive* (32): son

(32) Cette sixte, quoique sixte & quoique majeure, est néanmoins *Dissonance mineure*. Ceux à qui cette proposition pourroit paroître étrange n'ont qu'à consulter la *Basse-fondamentale primitive*. (*Voyez Note 30, pag. 73*).

DES ACCORDS. 75

Signes
des
Accords.

accord fondamental , est celui de *Septieme-diminuée* de la 7^{me}. diminuée au-dessous.

Toute Note qui porte cet accord est *Sixieme-note* d'un Mode mineur , & *Dissonance diminuée* elle-même.

ARTICLE II.

Accords dérivés par Supposition.

9
*

ACCORD de *Neuvieme mineure avec tierce majeure* , composé de tierce majeure , quinte , septieme mineure & neuvieme mineure. La septieme de cet accord en est la *Dissonance mineure primitive* , & la neuvieme en est la *Dissonance diminuée* : son accord fondamental est celui de *Septieme-diminuée* de la 3^{ce}. majeure au-dessus.

Toute Note qui porte cet accord est *Cinquieme-Note* [33].

(33) Cet accord est peu connu , mais il est très praticable. La Note qui peut le porter doit être regardée , dans la *Basse-continue* , comme un Son

* $\frac{5}{4}$

ACCORD de *Quinte-superflue* avec *quarte*, composé de quarte, quinte superflue, septieme majeure, & neuvieme majeure, selon la Pratique, & plus exactement, de quinte superflue, septieme majeure, neuvieme majeure & onzieme. La neuvieme de cet accord en est la Dissonance mineure primitive, la quarte [c'est-à-dire onzieme] en est la Dissonance diminuée; la septieme n'y est qu'une dissonance Accidentelle: son accord fondamental est celui de *Septieme-diminuée* de la 5^{te}. superflue au-dessus.

Toute Note qui porte cet accord est *Médiate* d'un Mode mineur [34].

par Supposition, ajouté au-dessous de l'accord de Septieme diminuée, pris dans ce cas comme fondamental propre, quoique dans son origine il ne le soit que précairement, c'est-à-dire, par substitution (*Chapitre II, pag. 46*).

(34) Beaucoup de Musiciens pourroient être surpris de ne point trouver ici au rang des dissonances de cet accord l'Intervalle alteré de quinte superflue, mais je les prie d'observer que cet Intervalle, quoique faux, quoique discordant, ne peut cependant être mis au rang des Dissonances,

*7
6

ACCORD de *Septieme-superflue* avec *sixte mineure*, composé, selon la Pratique, de sixte mineure, septieme majeure, improprement dite superflue, neuvieme majeure & onzieme: & selon sa vraie construction, de septieme majeure, neuvieme majeure, onzieme & treizieme mineure, octave de la sixte. La onzieme de cet accord en est la *Dissonance mineure primitive*, la sixte [ou treizieme] en est la *Dissonance diminuée*; la neuvieme, & la septieme, dite superflue, n'y sont que des *dissonances Accidentelles* [35]: son accord fondamental est celui de *Septieme-diminuée* de la 7^{me}. majeure au-dessus.

Toute Note qui porte cet accord est *Note-principale*.

si l'on prend ce terme strictement & dans le sens qu'il doit avoir en Harmonie. Je crois m'être déjà assez expliqué là-dessus, soit dans l'*Introduction*, pag. 6, soit à la *Note 16*, pag. 44.

(35) La note qui forme septieme dans cet accord est la même (en supposant la même harmonie fondamentale) que celle qui fait quinte

 SECTION SEPTIEME.

De l' Accord de Sixte superflue.

DANS les Modes mineurs , lorsque la sixieme note en descendant va former un *Repos* sur la Cinquieme , on se sert quelquefois , pour mieux annoncer ce *Repos*, d'un accord appelé de *Sixte-superflue* , qui n'est autre chose que celui de *Petite-sixte* dont on a altéré la sixte en l'élevant d'un demi-ton , ce qui la rend superflue , de majeure qu'elle étoit.

Cet accord , comme *Petite-sixte* , doit être désigné par un δ barré , avec un Dièse à côté , pour exprimer l'altération de la sixte. Si quelques Auteurs ne désignent cet accord que par un simple δ , c'est qu'ils l'envisagent sous un autre point de vûe , comme on le verra à la Note qui termine cette Section.

superflue dans l'accord précédent ; ainsi ce que je viens de dire à la Note précédente pourra suffire pour cette septieme prétendue dissonance , & qui ne l'est pas plus qu'elle n'est superflue , (*Voyez l'Introduction , pag. 18*).

*6

ACCORD de *Sixte-superflue*, composé de tierce majeure, quarte superflue & sixte superflue. La tierce de cet accord en est la **Dissonance mineure**: son accord fondamental est une sorte de Septieme mineure, avec tierce majeure & fausse quinte, de la 5^{te}. diminuée au-dessous [36].

(36) Cet accord fondamental n'a point de nom propre, parce qu'il n'est presque pas connu, quoique son Dérivé, la *Sixte-superflue*, le soit déjà assez. Ce dernier accord ne pouvant néanmoins, par sa structure, être regardé comme fondamental, doit nécessairement avoir un fondement, & nécessairement encore, n'avoir d'autre fondement que cette même Septieme que je lui assigne, portant tierce majeure & faussequinte.

Par exemple, quel fondement donner à la *sixte-superflue* *fa la si re**, sinon l'accord *si re* fa la* qui ne contient précisément que les mêmes sons, mais rangés par tierces, c'est-à-dire, dans un ordre direct, ordre qui constitue tout accord fondamental? Or il est évident que l'accord *si re* fa la*, n'est proprement ni un Accord-sensible, puisque *fa* quinte n'est pas juste, ni une Simple-septieme, puisque *fa* tierce est une note sensible: il doit donc former une classe particulière d'accord fondamental, qu'il conviendrait de distinguer par un nom propre, pour éviter toute équivoque.

Dans le Chapitre suivant je donne un nom à cet

Toute Note qui porte cet accord est *Sixieme-note* d'un Mode mineur, & annonce un *Repos* sur la *Cinquieme-note* [37].

A V E R T I S S E M E N T.

J'ai renfermé dans ces deux Chapitres tout ce qu'on connoît d'accords jusqu'à présent. Ceux qui voudront s'y tenir peuvent ne pas lire le Chapitre suivant, & passer au Quatrieme, où je traite des suspensions.

accord fondamental, lequel une fois admis, ne doit pas, sans doute, avoir la seule Sixte-superflue pour Dérivés ? Aussi en proposerai-je d'autres, dans ce Chapitre, aux Amateurs de l'Harmonie. Ils y retrouveront la Sixte-superflue dans son ordre de génération, mais je ne ferai que l'indiquer, puisque j'en traite ici.

(37) Plusieurs Musiciens étrangers, soit Compositeurs, soit Accompagnateurs, qui abondent encore en Sixtes appellées *simples*, ou *ordinaires*, ne pratiquent la Sixte-superflue sur la Sixieme-note, que comme Sixte-simple, telle que celle de la Médiane, ou même de la Seconde-note, sur laquelle ils ne font également que cette sorte de sixte, comme on le pratiquoit aussi en France avant l'établissement de ce qu'on a appelé *Règle de l'Octave*, règle qui a précédé l'époque des Principes qu'on a enfin trouvés à l'Harmonie. Bien plus ces Accom-

pagnateurs

compagnateurs à sixte ont même la patience & la sage précaution de retrancher la Quarte de toutes les Petites-sixtes qu'ils rencontrent dans nos Basses-chiffrées , parce que , disent-ils , cette Quarte est DISSONANCE (Voyez Note 25 , pag. 65). Or celle qui fait partie de l'accord dont il s'agit ici , pourroit-elle , selon ces Etrangers , ne pas subir la même proscription , puisqu'elle n'est pas même une Quarte juste, mais un Intervalle faux, discordant un TRITON ? Aussi ne composent-ils leur Sixte-superflue que de tierce , sixte superflue & octave , comme seroit *fa la re* fa* , ou bien , en doublant la tierce , *fa la re* la*.

Il est important de faire observer ici à ceux de nos Accompagnateurs qui pourroient n'être encore qu'au point où en sont les Etrangers dont je parle, ou même à ceux qui, ayant connu les Petites-sixtes, pourroient être revenus aux Sixtes-simples, parce qu'ils les prendroient pour un perfectionnement de l'Art, il est important, dis-je, de faire observer aux uns & aux autres, qu'une telle sixte sur *fa*, par exemple, n'offrant jamais dans ses différentes formes, de Sixte-simple, de Sixte-doublée ou de Tierce-doublée, que les trois notes diverses *fa*, *la*, *re**, ne peut par conséquent avoir pour Basse fondamentale que l'accord direct *re* fa la*; accord dont la Tierce & la Quinte sont diminuées. Or voudra-t-on donner le nom de *Parfait* à un accord, dont les Intervalles qui le composent sont ainsi mutilés ? A un accord enfin qui n'en est pas un ?

Mais si ces trois Sons ne peuvent par eux mêmes former aucune sorte d'accord, il est évident d'ailleurs qu'ils sont une portion de quelqu'autre

accord, & qu'en effet ils appartiennent à cette sorte de Septieme avec tierce majeure & fausse-
 quinte, que j'assigne pour accord fondamental à la
 Sixte superflue. Accord qui seroit ici *si re~~x~~ fa la*,
 & dont le *fa*, mis pour Basse continue, donne la
 sixte-superflue *fa la si re~~x~~*; composée, comme on
 voit, de tierce, quarte & sixte, vraie forme de la
Sixte superflue qu'on pratique en France, & qui à rai-
 son de sa construction doit être mise dans la classe
 des Petites-sixtes.

On pourroit remarquer que si dans cet accord
 le *re~~x~~* forme quelque discordance avec *fa*, en
 revanche ce *re~~x~~* est la tierce harmonique de *si*, Son
 fondamental de l'accord. D'où je conclus que la
 discordance entre *fa* & *re~~x~~* (si toutefois il y en a)
 n'est occasionnée que par le seul *fa*, que le ta-
 tonnement, l'oreille, les loix de la Mélodie, &
 enfin l'impression du mode qui précède l'accord
 dont il s'agit, ont fait substituer au *fa-dièse*, quinte
 vraiment naturelle, & physiquement harmonique
 de *si*. En effet les occasions où l'on pratique cet
 accord, les tournures de Basse-continue dans les-
 quelles on l'employe, le chant des Parties qui ré-
 sulte de cet accord & de sa succession, tout enfin,
 si l'on y réfléchit, confirme mon opinion.

Je ne craindrai pas d'ajouter ici quelques déve-
 loppemens sur l'origine & la nature de cet accord,
 d'autant que cette matiere n'a été traitée encore
 par personne; d'ailleurs mes idées en deviendront
 plus lumineuses & plus sensibles.

Par exemple dans ce chant de Basse *la sol fa mi*
 (en *A-mi-la*), où le *fa* seroit supposé d'une durée
 suffisante pour porter deux accords; si pour mieux

annoncer le repos que ce chant va former sur *mi*, on fait passer le *fa* à son dièse, de cette manière, *la sol fa fa[♯] mi*, en donnant la sixte majeure à ce *fa[♯]*, devenu Seconde-note de *mi*, ainsi qu'on le pratiquoit fort souvent dans la musique Italienne, vers le tems de *Corelli*, on aura pour lors, dans la Partie supérieure, le chant *mi mi re re[♯] mi* : ou si le premier *fa* de la Basse a été supposé porter la Septieme, suivie de la Petite-sixte majeure sur *fa[♯]*, on aura le chant *mi mi mi re[♯] mi*. Or pour rendre la Basse plus chantante, continuez le *fa-naturel* pendant les deux accords que portent *fa* & *fa[♯]*, en laissant subsister le *re[♯]* dans la Partie supérieure, & vous aurez une sixte superflue entre *fa* de la Basse & *re[♯]* du chant ; c'est aussi ce qu'on a fait. Ainsi cet Intervalle, & l'accord qui le porte, ne présentent autre chose que les droits mutuels de l'Harmonie & de la Mélodie, droits que l'Art, guidé par le gout, a sçu enfin réunir dans la formation de cette sorte d'accord.

Observons encore, que cet accord comporte une double modulation : car le *re-dièse* appartient réellement, comme note sensible, au mode de *mi*, & le *fa-naturel* en conservant l'impression du mode antérieur, du mode de *la*, détruit toute idée de modulation en *mi*, & prépare l'oreille à recevoir agréablement sur ce *mi* une Tierce-majeure, un *sol[♯]*, lequel de son côté achève de dépouiller *mi* de tout droit de Tonique, pour le subordonner à la tonique *la*, & le présenter à l'oreille comme quinte de cette tonique, où, selon ce que j'ai établi dans le troisième Paragraphe du chapitre V. de l'Introduction, comme *Cinquieme-note*.

CHAPITRE III.

Accords Dissonans altérés.

SECTION PREMIERE.

De l'Accord-sensible avec fausse quinte.

J'APPELLE Accord-sensible avec fausse quinte celui que j'ai dit être le fondamental de la Sixte-superflue, dans le Chapitre précédent : ce nom le distinguera assés du vrai *Accord-sensible* & de la Simple-septième.

Je ne m'arrêterai point ici à constater l'existence de cet accord fondamental, ni à prouver que la *Sixte-superflue* n'en peut avoir d'autre : ce que j'ai dit dans les deux *Notes* précédentes pourra suffire à cet égard, en attendant qu'on trouve à la Sixte-superflue quelque autre fondement, ou qu'on nous prouve qu'elle est fondamentale elle-même, ou qu'elle n'a point de fondement.

L'accord-sensible avec fausse quinte supposé admis, doit nécessairement, comme je l'ai insinué dans ce qui est en italique

à la fin de la *Note* 36, pag. 79, doit, dis-je, nécessairement produire d'autres accords, soit par renversement, soit par supposition, ainsi que tous les accords de septième. Bien plus, comme accord-sensible, je lui substitue une forte de septième - diminuée analogue à sa nature, c'est-à-dire, portant la même altération que lui. Enfin ce seroit rester en chemin que de ne pas tirer de ce nouvel accord de *substitution* d'autres dérivés, en employant pour cela les deux opérations connues, je veux dire, le Renversement & la Supposition. C'est ce qui fera le sujet du premier Chapitre de la troisième Partie de cet Ouvrage : ce que j'ai à exposer ici, ce sont les accords fournis directement par notre accord-sensible ; accord que je vais mettre sous les yeux du Lecteur, tant pour procéder avec ordre & répandre plus de clarté dans la Section suivante, que pour donner son Signe, & dire au sujet de l'accord même, ce que je n'ai pû placer dans la dernière Section du Chapitre précédent, où il n'étoit question que de son Dérivé.

Signes
des
Accords.

Accord fondamental.

7	7	<p><i>ACCORD - SENSIBLE avec fausse quinte</i>, composé de tierce ma- jeure, quinte diminuée & septié- me mineure (comme <i>si re</i> * <i>fa la</i>, dans le Mode mineur de <i>La</i>): cette septième est dissonance mineure (38).</p>
♯ ou	×	
※	♯	

La note fondamentale de cet accord doit, sans doute, avoir aussi son nom? Je l'appelle *Dominante-mixte*, tant à cause d'un double caractère qu'on ne peut s'empêcher de lui reconnoître, qu'à cause de la nature de l'accord qu'elle porte. 1°. Cette note est primiti-

(38) Cet accord ne peut être désigné avec moins de caractères que par le premier Signe que je lui donne, ou par le second, qui n'est que le synonyme du premier [Voy. Note 14 pag. 40]. L'altération de la Quinte de cet accord, & celle de sa tierce, doivent nécessairement être exprimées l'une & l'autre, pour que le Signe ne coïncide pas avec celui de l'Accord-sensible, auquel on est obligé de joindre un Dièse ou un Béquarre, soit dans les Modes mineurs, soit dans des changements de Ton, ni avec celui d'une Simple-septième, qu'on sçait être accompagné fort souvent de ♯, dans les Modes mineurs.

vement *Seconde-note* d'un mode mineur, mais elle prend en partie le caractère de Dominante-tonique ; 2°. quant à son accord, il est également en partie Accord-sensible, à cause de sa tierce, & en partie Simple-septième, à cause de sa quinte, mais il n'est exactement ni l'un ni l'autre (*Voy. Note 36*, pag. 79). La note qui porte cet accord ne pouvant donc être appelée régulièrement ni Dominante-tonique, ni Simple-dominante, & participant néanmoins de l'une & de l'autre de ces dominantes, j'ai crû pouvoir l'appeller *Dominante-mixte*, sans m'opposer à ce qu'on lui donne un tout autre nom ; je demande seulement qu'on s'entende. Ainsi,

Toute Note qui porte cet accord est primitivement *Seconde-note*, mais devient *Dominante-mixte*, annonçant un *Repos* sur la Cinquième-note, dont elle peut être regardée, dans un sens, comme la dominante (39).

(39) Le *Repos* dont il est question ici, & dont il sera souvent fait mention dans ce Chapitre, s'opere par le retranchement de la dissonance de l'accord que porte la Dominante-tonique. Cette dominante n'ayant plus alors que l'Accord-parfait, & n'étant pas obligée, par cette raison, de passer à sa tonique, peut elle-même terminer une Phrase musicale. Aussi ne doit-on plus, dans ce cas, l'appeller Dominante, mais seulement *Cinquième-note* (*Introd. chap. 5, §. 3*).

 SECTION II.

*Accords dérivés du Sensible avec fausse
quinte.*

QUOIQUE les accords dont je parlerai dans les Articles dont cette Section sera formée, n'aient pas besoin d'exemples, puisque j'y énonce, ainsi que je l'ai fait ailleurs, le genre de chaque Intervalle, & que j'assigne un caractère ou un rang connu dans le Ton aux notes qui portent ces accords, néanmoins comme il s'agit ici, pour ainsi dire, d'une autre Harmonie, je donnerai pour chaque accord un exemple en noms de notes, pour rendre plus sensible ce que j'aurai à dire. Ces noms de notes sont supposés être du Mode mineur de *La*.

Je dois avertir encore que dans les Modes avec des Bémols, il faut, au lieu des Béquarres qui accompagnent les chiffres accessoires de la plupart des Signes, employer des Bémols: non que ces Bémols ou ces Béquarres soient absolument nécessaires, dans un sens, puisque les premiers doivent être à la clef, & que les Béquarres tombent sur des notes qui ne sont pas dié-

DES ACCORDS.

89

fées selon la clef, mais les uns ou les autres de ces Signes, ainsi que les Chiffres accessoires, deviennent indispensables, tant pour ôter toute indécision, que pour empêcher l'effet du Signe, ou Chiffre, principal qui, s'il étoit seul, confondroit ces accords avec ceux que produit le *Sensible* d'une Dominante-tonique.

ARTICLE I.

*Signes
des
Accords.*

*Accords dérivés par Renver-
sement.*

♯
H 3 • ou ♯
H

ACCORD qu'on pourroit appeller de *Fausse-quinte avec tierce diminuée*, composé de tierce diminuée, quinte diminuée & sixte mineure, comme *re* fa la si*. La quinte de cet accord en est la Dissonance mineure: son accord fondamental est le *Sensible avec fausse quinte* de la 3^{ce}. majeure au-dessous, *si re* fa la*.

Toute Note qui porte cet accord est primitivement *Quatrieme-*

Signes
des
Accords.

note d'un Mode mineur, mais devient *Note-sensible* de la Cinquième-note, sur laquelle va se former un Repos.

* 6

ACCORD de *Sixte-superflue*. Voyez ci-devant, pag. 79.

Cet accord seroit ici, *fa la si re~~x~~*, dont l'accord fondamental est, *si re~~x~~ fa la*.

H 6

x 4

ACCORD de *Triton avec sixte mineure*, composé de seconde majeure, quarte superflue & sixte mineure, comme *la si re~~x~~ fa*. Son accord fondamental est le *Sensible avec fausse quinte* de la 7^{me}. mineure au dessous, *si re~~x~~ fa la*.

Toute Note qui porte cet accord est primitivement Tonique d'un Mode mineur, mais elle prend en partie le caractère de *Quatrième-note* par la forme de son accord.

Cette note est dissonance mineure elle-même, & en annonçant un Repos sur la Cinquième-note du Ton primitif, elle descend diatoniquement (en tant que

Signes
des
Accords.

Dissonance mineure) sur la tierce de cette Cinquième-note, ou bien elle passe, par licence, à la Cinquième-note même, en y descendant de quarte. Ainsi le *la* qui porteroit cet accord, descend à *sol* ou à *mi*.

ARTICLE II.

Accords dérivés par Supposition:

9
7
*5

ACCORD qu'on pourroit appeller de *Neuvième avec Septième diminuée*, composé de tierce mineure, quinte (rendue juste par un Dièse ou un Béquarre), septième diminuée & neuvième mineure, comme *sol* *si* *re* *fa* *la*. La neuvième de cet accord en est la Dissonance mineure: la septième, quoique Diminuée, n'y est qu'une dissonance Accidentelle; son accord fondamental est le *Sensible avec fausse quinte* de la 3^e. mineure au-dessus, *si* *re* *fa* *la*.

Toute Note qui porte cet accord, est *Note-sensible* d'un Mode mineur, mais au lieu de passer à

Signes
des
Accords.

fa Tonique, elle annonce ; au contraire, un Repos sur la Cinquième-note, soit en y passant réellement, soit en continuant de rester sur le même degré, pour former la tierce de cette Cinquième-note.

47
*5

ACCORD qu'on pourroit appeller de *Quinte-superflue avec septième mineure* (40), composé de tierce majeure, quinte superflue, septième mineure & neuvième majeure, comme *sol si re~~x~~ fa la*. La neuvième de cet accord, ainsi que dans le précédent, en est la Dissonance mineure: la septième n'y est de même qu'une dissonance Accidentelle (41); son accord fondamental est le *Sensible avec fausse quinte* de la 3^{ce}. majeure au-dessus, *si re~~x~~ fa la*.

(40) On sçait que dans l'accord de *Quinte-superflue* ordinaire, la septième doit être Majeure: ainsi la dénomination que je donne à celui-ci exprime assés sa différence d'avec la *Quinte-superflue* ordinaire.

(41) A l'égard de la *quinte superflue*, elle sera tout ce qu'on voudra, excepté *DISSONANCE*, si l'on prend ce terme dans l'acception qu'il doit avoir en Harmonie. Voyez Note 16, pag. 44.

DES ACCORDS. 53

Signes
des
Accords.

Toute Note qui porte cet accord est *Septième-note* d'un Mode mineur (Voyez l'*Introduction*, pag. 28), & annonce un Repos sur la *Cinquième-note*, soit en y passant réellement, soit qu'étant élevée d'un demi-ton mineur elle continue d'en être la tierce.

49
x7

ACCORD qu'on pourroit appeller de *Septième-superflue avec neuvième mineure* (42), composé de quinte, septième majeure, neuvième mineure & onzième, comme *mi si re* fa la*. La onzième de cet accord en est la *Dissonance mineure*, la septième & la neuvième n'y sont que des *dissonances Accidentelles*: son accord fondamental est le *Sensible avec fausse quinte* de la 5^{te}. au-dessus, *si re* fa la*.

Toute Note qui porte cet accord est *Cinquième-note*, & il va se former sur elle un Repos, annoncé par le genre d'accord qu'elle porte.

(42) Je me conforme ici à l'usage à l'égard de l'épithète de Superflue que je donne à la septième

 CHAPITRE IV.

Des Suspensions.

OUTRE les accords que nous fournit l'Harmonie, le Mélodie semble nous donner aussi les siens. Ces sortes d'accords, les Suspensions, n'ont eu d'abord d'autre origine qu'un certain goût de chant & une idée vague d'introduire dans la Musique quelques dissonances, pour rompre en quelque façon la monotonie des Accords Consonans que, pour toute Harmonie, on employoit autrefois dans la Musique.

Quoique l'Harmonie moderne fournisse une infinité de manières de rendre les consonances plus piquantes, en leur opposant cette multitude d'accords Dissonans dont elle s'est enrichie, néanmoins, soit goût, soit usage, on n'a point rejeté les Suspensions, d'autant que c'est d'après elles &, pour

qui fait partie de cet accord, quoique cette septième ne soit que majeure (*Voyez l'Introduction*, pag. 18); mais le langage de la Pratique fera mieux sentir, dans cette occasion, l'analogie de cet accord avec celui de la page 52, qui n'est connu que sous le nom de Septième-superflue.

ainsi dire, sur leur modele, qu'ont été formés la plûpart des accords appelés *par supposition*.

Je distinguerai deux fortes de suspensions : celles *de chant* & celles *d'harmonie*.

Les suspensions de chant consistent à conserver, seulement pour quelque tems, un ou deux sons d'un accord, pour les faire entendre à la place d'autres sons qui devroient paroître d'abord dans un accord suivant, mais qui sont uniquement retardés par les sons qu'on a conservés, & auxquels ces sons conservés viennent enfin aboutir.

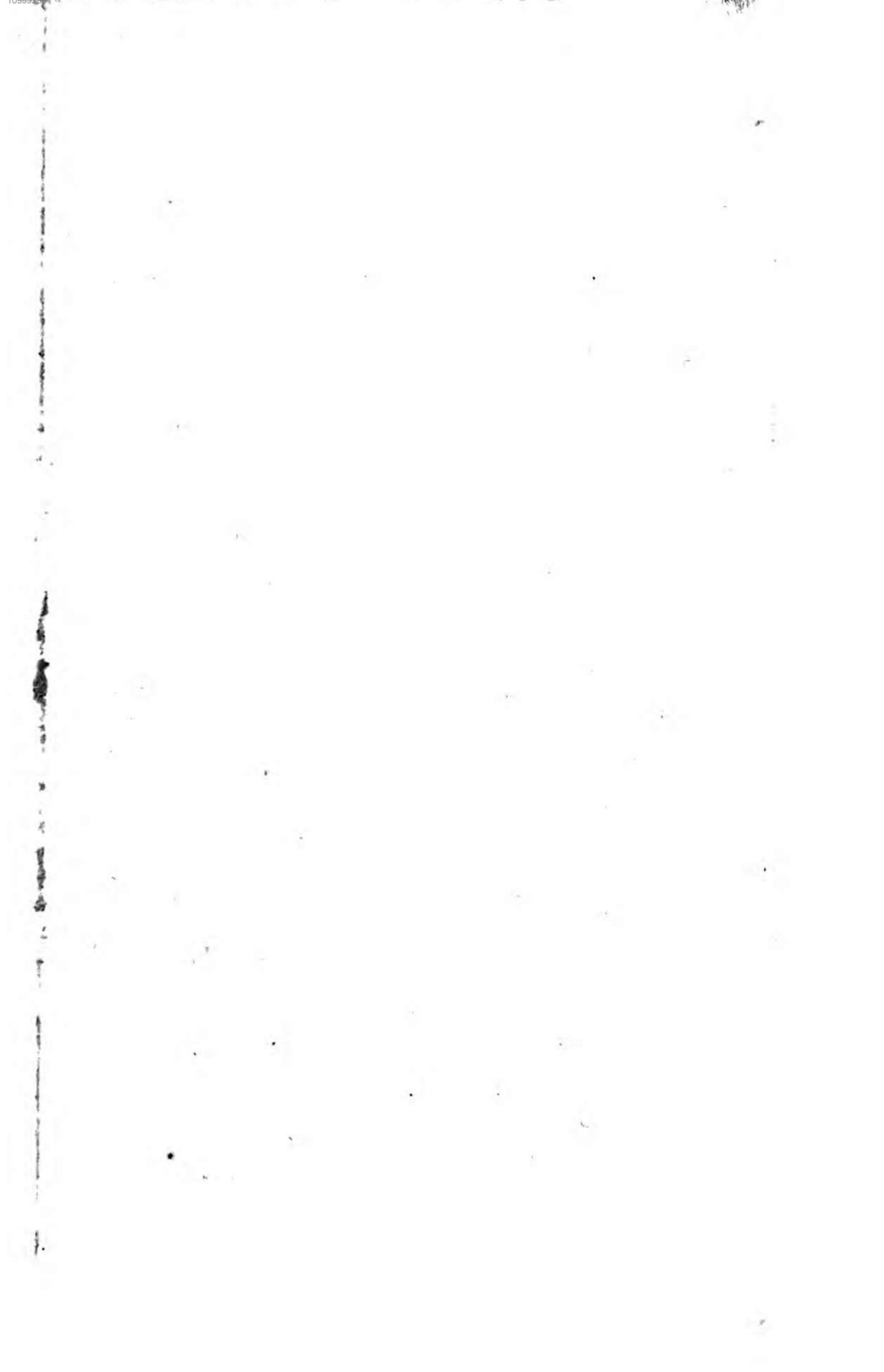
Les suspensions d'harmonie s'opèrent par la continuation, ou prolongation, de l'accord total d'une note : prolongation qui formant, sur une nouvelle note, un des accords appelés *par supposition*, suspend ainsi pour un tems l'accord que, d'après les Routes fondamentales, cette nouvelle note auroit semblé devoir porter d'abord. Cet accord retardé paroît ensuite, soit effectivement sur la même note qui devoit le porter, soit, sous une forme différente, sur l'un des sons qui entrent dans la composition de l'accord.

Comme ces dernières suspensions sont essentiellement de vrais accords de supposition, je n'aurois plus rien à en dire ici, puisque j'ai déjà traité de ces fortes d'ac-

cords, & que ce qu'il y auroit à ajouter à ce sujet, ne roulant que sur la maniere d'employer ces accords, appartient en propre aux Régles de la Composition, qu'on sçait, par le titre de cet Ouvrage, n'être pas de mon objet. Cependant je donnerai ici un exemple de ces suspensions, pour suppléer en quelque façon, tant à ce qui n'a pas été dit par les Auteurs qui ont traité cette matiere, qu'à ce que j'aurois pû en dire moi-même si le plan de mon ouvrage l'avoit comporté.

A l'égard des suspensions de chant, comme elles ne fauroient en aucune maniere tenir un rang parmi les accords, elles entrent encore moins dans mon plan ; mais comme il s'en faut beaucoup que cette matiere soit encore suffisamment développée, & que même la plûpart de ceux qui l'ont maniée jusqu'à présent, n'ont fait que l'embarasser & l'obscurcir, j'ai cru devoir ajouter un second Exemple pour ces dernieres suspensions, afin qu'on puisse s'en former une idée assés nette pour s'empêcher de les confondre avec les suspensions d'harmonie, & pour se mettre en état de les apprecier, c'est-à-dire, de ne les regarder que comme notes de goût.

EXEMPLE.



EXEMPLE I. Suspensions d'Harmonie.

Basse Continue.

Basse Fondamentale.

EXEMPLE II. Suspensions de Chant.

B. Cont.

B. Fond.

Explication de l'Exemple I.

- A. Prolongation, ou continuation, de l'accord de *Grande-sixte* de l'*ut* forment sur *re* un accord de *Onzieme*.
- B. Prolongation de la *Petite sixte* du *re*, formant sur *mi* un accord de *Neuvieme*
- C. Prolongation de la *Petite-sixte* du *mi*, formant sur *fa* la *Quinte-surperflue*.
- D. Prolongation de l'*Accord-sensible* du *re* formant sur *sol* la *Septieme dite superflue*
- E. Prolongation de l'Accord de *Fausse-quinte* de *sol-dièse*, formant sur *la* une *Septieme-surperflue*, mais dont a retranché la neuvieme & la septieme (Chap. 2, sect. 4, pag. 61).

Explication de l'Exemple II.

- F. *Neuvieme* qui suspend l'octave de l'accord de *Sixte* sur *mi*.
- G. *Quinte* & *seconde* qui suspendent, l'une la *fixte*, l'autre l'octave de la *Sixte-quarte* sur *sol*.
- H. *Neuvieme* qui suspend l'octave de l'*Accord-parfait* sur *fa*.
- I. *Quarte* qui suspend la tierce de l'*Accord-parfait* sur *ut*.
- K. *Sixte* & *quarte* qui suspendent la *quinte* & la tierce de l'*Accord-parfait* sur *re*.
- L. *Quarte* qui suspend la tierce de l'*Accord-sensible* sur *sol*.

On voit par le premier de ces Exemples que les suspensions d'harmonie ne font autre chose que des Accords de *Supposition*, em-

ployés d'une certaine manière, c'est-à-dire, en les faisant précéder d'un accord qui contienne précisément les mêmes sons : ce qui ne manquera pas d'arriver toutes les fois qu'on voudra répéter, dans la Basse fondamentale, un même accord dissonant, pendant que la Basse-continue passera d'une note prise de cet accord, à un son étranger, à une *Note par supposition*. Ainsi la *Onzième* à *A* de cet Exemple, la *Neuvième* à *B*, la *Quinte-superflue* à *C* & la *Septième-superflue* à *D* & à *E*, qui dans le langage des Praticiens sont appelées des *Accords de suspension*, sont en effet de vrais accords de SUPPOSITION, pratiqués en syncopant.

Je pourrois faire remarquer pour fortifier cette idée, que tel accord que les Musiciens appellent, accord de suspension, ne seroit plus, dans leur opinion & dans leur langage même, qu'un accord de supposition, si celui qui le précède portoit une Basse fondamentale différente : comme seroit à *A* (*Ex. I*), si au lieu de la *Grande-sixte*, on donnoit l'*Accord-parfait* à l'*Ut* de la Basse-continue ; ou comme à *B* (*Ibid.*), si au lieu de la *Sixte* sur *re* on y continuoit la *Septième*.

Ainsi les suspensions d'harmonie ne présentant que des accords connus n'amènent rien de nouveau pour le Compositeur ni pour l'Accompagnateur, si ce n'est que ce

dernier n'a pas besoin, pour les exécuter, de répéter sur le Clavecin, & encore moins sur l'Orgue, les Sons qui les forment : il lui suffira de les faire syncoper, à moins que l'accord qui les prépare n'eut été sur une note de longue durée, soit par sa valeur, soit par la lenteur du mouvement ; il peut alors, mais seulement sur le Clavecin, répéter l'accord par supposition qui forme cette suspension.

A l'égard des suspensions de chant, le Compositeur est libre d'en faire à son gré & telles qu'il le juge à propos ; mais ce qu'il pourroit faire de mieux encore, ce seroit de ne pas les désigner par des Chiffres. Les notes qui forment ces suspensions n'étant que de pur goût, & n'ayant rien de commun avec l'harmonie que doit faire entendre l'Accompagnateur, non seulement il est inutile de vouloir les lui désigner par des Chiffres, mais on ne fait par là que l'embarrasser dans l'exécution. Il se trouve souvent dans l'impossibilité de discerner à tems si certains Chiffres désignent un accord ou simplement une suspension de chant (43) ;

(43) La ressemblance de ces chiffres avec les signes de quelques accords, ou pour mieux dire, l'identité des signes dont on se sert, soit pour exprimer cer-

la singularité même des Chiffres que ces sortes de suspensions exigent quelquefois peut

taines suspensions, soit pour exprimer un accord, n'est pas seulement un inconvenient dans l'Accompagnement : ce procédé nuit plus qu'on ne pense aux progrès de l'Harmonie. Il est une source d'erreurs, de fausses applications, de contre-sens harmoniques pour ceux qui étudient les Ouvrages Chiffrés, & pour le Musicien même, s'il n'est d'ailleurs profond Harmoniste. C'est ce défaut qui perpétue plusieurs successions illégitimes d'harmonie, consacrées pour ainsi dire par cette foule de Compositeurs qui n'ont d'autre regle que l'exemple, & qui, trompés par les Chiffres, appliquent souvent à un accord ce qui ne doit s'entendre & ne peut être pratiqué que comme suspension de chant.

Il y auroit trop de réflexions à faire sur ce sujet : je me borne à indiquer ici deux cas, pour faire sentir au Lecteur combien de tournures impropres ou illégitimes d'harmonie l'identité des signes, affectés aux accords & aux suspensions, peut occasionner dans d'autres cas.

Par exemple, que peut conclurre de la suspension *K*, de l'Exemple II, celui qui ne connoît pas parfaitement toutes les successions fondamentales & légitimes des accords ? Les chiffres 6 & 4 ne présentent-ils pas le signe de la Sixte-quarte ? Or comment connoître que dans ce cas il n'est nullement question de l'accord de Sixte-quarte, si ce n'est en le concluant de l'illégitimité de succession qui resulteroit entre cet accord, supposé tel, & celui qui le précède ? Et si l'on prend ces chiffres pour le signe

l'arrêter tout à coup. Il seroit à propos que les Compositeurs observassent une fois que

de la Sixte-quarte n'est on pas en droit de conclurre qu'un accord de Septieme-diminuée peut être suivi d'une autre tonique que la sienne, par une marche de Quinte en montant? Et ne s'ensuit-il pas très-naturellement de cette erreur que l'*ut-dièse*, dans le cas cité, peut être regardé comme la note sensible du mode de *re* ou de celui de *sol*; que la dominante *la*, représentée par l'accord de l'*ut-dièse*, peut être suivie à volonté de la tonique *re* ou de la tonique *sol*? Et combien de tournures d'harmonie ces nouveaux principes ne fourniroient-ils pas, dans les divers traits de chant que produit le renversement des accords?

Voici l'autre cas. Si l'on prend la suspension *H*, du même Exemple, pour une Neuvieme, dès-lors le passage *mi fa* au lieu de représenter, selon l'harmonie fondamentale, la Cadence-parfaite *ut fa*, représentera au contraire une Cadence-interrompue d'*ut* à *la*, & un passage illégitime de *la*, Simple-dominante, à *fa*, Tonique. Je dis *illégitime* parce qu'une simple-dominante ne peut dans aucun cas précéder une tonique, & que même la Dominante-tonique ne peut, en descendant de tierce, être suivie d'une tonique.

Mais le préjugé des *petites neuviemes* (Voyez Section 4, page 59) que le chiffre 9 ne sert qu'à perpétuer, ne doit-il être compté pour rien? Car dans la supposition que ce chiffre désigne ici un accord de Neuvieme, on doit alors en retrancher la septieme; & cela pour certaines raisons qu'on en

dans l'HARMONIE, & par conséquent dans l'Accompagnement qui en est l'exécution, il n'est nullement question de toutes les notes de goût dont ils peuvent embellir le fond de leurs productions : que comme il seroit ridicule d'exprimer par des Chiffres tous les *Ports-de-voix*, les *Coulés*, & autres notes d'agrément qu'on peut employer au devant des notes essentielles d'un Chant, c'est-à-dire, des notes qui portent harmonie, de même il n'est gueres moins ridicule de vouloir minutieusement exprimer toutes les suspensions de chant, d'autant que la plûpart ne

donne ordinairement, dont à la vérité on pourroit se dispenser, parce qu'elles ne sont pas les véritables : il ne s'agit nullement, ni ici, ni dans tous les passages semblables, d'ACCORD de neuvieme ; la note qui forme cet Intervalle ne peut être regardée, dans ce cas, que comme une simple suspension de chant, comme une note de Mélodie.

Néanmoins si on vouloit absolument trouver de l'harmonie dans ces sortes de passages, il faut pour lors y supposer, non l'accord de Neuvieme, mais celui de Septieme-superflue dont on a retranché la septieme (Voyez Sect. 4, p. 68) & dont le signe, quoiqu'impropre est $\frac{9}{2}$, malgré que la pratique ne soit pas dans l'usage d'employer cette sorte de *retranchement* dans ce cas, & qu'elle ne le connoisse que dans des passages rétrogrades de celui-ci, comme seroit *fa mi* (au lieu de *mi fa*). Voyez le *Traité de l'Harmonie*, pag. 282 & 408.

font que comme le Coulé, l'*Appoggiatura* ou le Port-de-voix de la note qui les suit.

Bien plus les Compositeurs (je parle toujours pour la facilité de l'Accompagnement) pourroient encore ne pas même chiffrer les suspensions d'harmonie.

Si ces fortes de suspensions se réduisent, comme je l'ai fait voir, à n'être que la continuation d'un accord précédent, une simple *Barre*, tirée depuis le signe de cet accord ne feroit-elle pas tout ce qu'il faudroit pour cela? Ne le pratique-t-on pas de même dans tous les cas où la Basse, après avoir porté un accord, passe sur des notes de cet accord ou sur des notes qui ne portent pas harmonie?

Enfin dans les cas mêmes où il seroit nécessaire de faire répéter l'accord, on pourroit également se dispenser de désigner cet accord par son Chiffre; une double *Barre* suffiroit pour exprimer la répétition d'un accord quelconque, & éviteroit à l'Accompagnateur la peine de chercher bien souvent ce qu'il tient déjà sous ses doigts.

Mais tout l'avantage ne seroit pas en cela pour l'Accompagnateur: le Compositeur y trouveroit le sien (*), en ce que par ce

(*) Le Graveur même ou le Copiste y gagneroient du tems.

moyen l'accompagnement de ses Ouvrages deviendrait plus sur & moins sujet à être mal exécuté, ou à l'être contre son idée. Le vrai Harmoniste pourroit d'ailleurs, par ces signes, se distinguer de la foule des Compositeurs d'oreille ou de routine, qui laute de connoître la *Basse-fondamentale* ne sauroient aucunement faire usage de ces sortes de signes.

Au surplus on pourroit étendre l'usage de la double Barre à d'autres cas : j'en indiquerai quelques-uns dans les dernières mesures de l'Exemple que je vais donner ici pour rendre plus sensible tout ce que je propose. Il ne seroit même pas nécessaire, dans les cas dont je veux parler, de prolonger les deux Barres, il suffiroit que l'une des deux le fut, comme on le verra dans l'Exemple suivant.



EXEMPLE:

1941-1942
1943-1944
1945-1946
1947-1948
1949-1950
1951-1952
1953-1954
1955-1956
1957-1958
1959-1960
1961-1962
1963-1964
1965-1966
1967-1968
1969-1970
1971-1972
1973-1974
1975-1976
1977-1978
1979-1980
1981-1982
1983-1984
1985-1986
1987-1988
1989-1990
1991-1992
1993-1994
1995-1996
1997-1998
1999-2000
2001-2002
2003-2004
2005-2006
2007-2008
2009-2010
2011-2012
2013-2014
2015-2016
2017-2018
2019-2020
2021-2022
2023-2024
2025-2026
2027-2028
2029-2030
2031-2032
2033-2034
2035-2036
2037-2038
2039-2040
2041-2042
2043-2044
2045-2046
2047-2048
2049-2050
2051-2052
2053-2054
2055-2056
2057-2058
2059-2060
2061-2062
2063-2064
2065-2066
2067-2068
2069-2070
2071-2072
2073-2074
2075-2076
2077-2078
2079-2080
2081-2082
2083-2084
2085-2086
2087-2088
2089-2090
2091-2092
2093-2094
2095-2096
2097-2098
2099-2100

EXEMPLE III.

The musical score is organized into three systems, each with three staves. The top staff is in Treble clef, the middle in Bass clef, and the bottom in Bass clef. The first system includes the following annotations: *B* above the first staff, *A* above the second staff, *B. Cont. *5* below the second staff, *C* above the second staff, *E* above the second staff, and *B. Fond.* below the third staff. The second system includes *G* above the first staff, *H* above the first staff, *F* above the second staff, *I* above the second staff, and *K* above the second staff. The third system includes *L* above the second staff and *M* above the second staff. The score contains various musical notations including notes, rests, and ornaments, along with specific fingering numbers (e.g., 6, 5, 7, 3, 5, 4, 6, 7) and asterisks indicating special techniques or ornaments.

Usage des Barres pour les Suspensions d'harmonie.

- A.** Continuation de la *Petite-sixte* de *si* formant sur *ut* une *Quinte-superflue*, indiquée au-dessous par son signe, mais que le Compositeur pourroit exprimer par une simple Barre depuis le signe de la *Sixte* sur *si*, comme on l'a fait dans l'Exemple.
- C.** Continuation de l'*Accord-sensible* de *mi*, formant sur *la* une *Septième dite superflue*, qu'on pourroit exprimer ou en continuant seulement la Barre de la mesure précédente, comme à **A**, ou par une double Barre si on veut faire répéter l'accord à l'Accompagnateur (44).

Usage de la double Barre pour d'autres cas.

I & L. La double Barre tient lieu de la *Sixte* qu'il faudroit chiffrer sur la première note de chacune de ces mesures : à **K** elle tient lieu de la *Septième-consonante* que porteroit le premier *si* de la mesure, & à **M** elle tient lieu de la *Petite-sixte* que porteroit *fa*.

Suspensions de chant non chiffrées.

- B.** Suspension où *fa*, dans le Dessus, tient lieu du *mi* qui le suit.
- D.** *Ut* & *fa-dièse* tenant lieu de *si* & de *sol-dièse* qui les suivent respectivement.
- E, F.** *Sol-dièse* & *si* qui dans leurs dernières moitiés tiennent lieu de *la* & d'*ut* où ils devoient d'abord passer.
- G.** *Mi* tenant lieu du *re* qui le suit.
- H.** *Mi* & *ut* tenant lieu de *re* & de *si* qui les suivent.

(44) Les Compositeurs ne blâmeront pas sans doute, dans cette mesure, le *si* qui dans les deux chants n'aboutit point au *la*, non plus que le *sol-dièse* du chant inférieur; ils observeront cependant

Les Chiffres qui répondroient aux suspensions de chant qu'on a vues dans cet Exemple , feroient non seulement inutiles , mais , on peut dire , ridicules dans certains endroits , comme à *B* , *D* & *E*. Aussi voit-on la Basse de cet Exemple porter constamment l'accord qu'elle doit porter , sans égard à toutes ces notes étrangères à l'harmonie.

que l'un est une neuvieme , & l'autre une septieme superflue. Une infinité de semblables cas , & des raisons plus essentielles encore , m'ont déterminé à désigner ces sortes de Dissonances par l'épithète d'Accidentelles, afin qu'on ne s'attachât pas toujours à les faire descendre pour les sauver , comme on a eu grand soin de le recommander jusqu'à présent. Cette regle doit avoir lieu lorsqu'il s'agit des dissonances propres , mais non dans celles-ci qui , si l'on consulte la Basse-fondamentale , sont de vraies consonances , auxquelles on peut toujours donner la même marche qu'elles auroient dû ou pû tenir si la note qui leur répond dans la Basse-continue , au lieu d'être étrangere à l'accord fondamental , d'être un Son par supposition, avoit été une de celles qui entrent dans la construction de cet accord.

Au reste je ne prétends pas empêcher ceux qui savent la Composition , d'appliquer , dans ce cas , & de suivre scrupuleusement les regles qu'on leur a prescrit pour les dissonances indistinctement. Je ne propose mes idées , ici & par tout ailleurs , qu'à ceux qui ne sont pas assez instruits pour avoir des scrupules , & à ceux qui le sont assez pour en être guéris.

On aura pu remarquer, dans les trois Exemples, que la plûpart des suspensions de chant pourroient être traitées comme suspensions d'harmonie, ainsi que plusieurs de celles-ci pourroient l'être comme suspensions de chant : tout cela dépend de l'idée du Compositeur, de l'effet qu'il a en vue, des formes particulieres du chant qu'il a à traiter, ou quelquefois même du plus ou du moins de connoissances qu'il a de l'Harmonie; car ceux qui ne sont pas trop versés dans cette science, abondent en suspensions de chant, qu'ils employent, comme je l'ai dit au commencement de ce Chapitre, pour rompre la monotonie des accords Consonans, & pour offrir, en quelque façon, l'image de la vraie harmonie qu'ils ignorent. Enfin l'emploi des Suspensions, en général, dépend souvent de la succession que comporte l'Harmonie. Cette succession oblige le Compositeur à traiter tantôt comme suspensions d'harmonie certaines notes d'un Chant, tantôt à ne les regarder que comme notes de goût, comme suspensions de chant, lorsqu'il ne peut les faire entrer dans le groupe d'un accord (45).

(45) L'idée de *suspension*, l'importance même qu'on a attachée à cette idée est encore un reste de la routine. Par exemple, du tems de la *Règle de l'Octave*, on avoit tellement conçu, comme fixés invariable-

ment à chaque degré les accords que cette Règle prescrit, que lorsqu'on faisoit quelqu'autre accord, on pensoit qu'il falloit, pour ainsi dire, se presser de faire à sa suite celui que dictoit cette prudente Règle. Faisoit-on une Neuvième sur la Quatrième-note ? La Grande-sixte devoit se présenter d'abord après. Faisoit-on une Septième sur la Seconde-note ? La Petite-sixte ne manquoit pas de la suivre : aussi pratiquoit-on bien rarement la Onzième sur cette Seconde-note, parce que par la succession même la plus favorable, & qui étoit la plus connue (celle de quinte), la Petite-sixte auroit été trop retardée par la Septième qui auroit dû la précéder. De même si l'on hazardoit une Grande-sixte sur la Quatrième-note en descendant, il falloit que le Triton ne fut pas longtems à paroître. Quoique ce dernier cas ne fut pas regardé proprement comme une Suspension, il tenoit cependant toujours à l'idée que tout accord, autre que celui de la Règle de l'Octave, n'étoit dans le fond qu'un retardement, une SUSPENSION de celui qu'on croyoit indispensable. Divers Ouvrages que nous avons, tant sur l'Accompagnement que sur la Composition, ne font que renchérir, mais sérieusement, sur tout ce que je dis ici.

Quel dommage que l'Harmonie ait fait des progrès ! Il étoit si facile de composer, même d'accompagner juste, je veux dire, de deviner, par la Règle de l'Octave, l'accord que le Compositeur avoit en vûe, soit qu'il n'eut point chiffré sa Basse, ou qu'elle le fut mal ; soit qu'il eut pratiqué une suspension, ou qu'il eut employé tout de suite l'accord exigé par cette Règle ! Mais la révolution arrivée en Harmonie est heureusement ignorée de plusieurs personnes. On n'entend parler encore que d'accompagner sans chif-

fres ; on ne cesse même de nous donner des Méthodes pour remplir cet objet , perpetuellement fondées sur la Règle de l'Octave , car c'en est toujours là tout le secret.

Un homme d'esprit vient enfin d'en trouver un autre. Le voici tel qu'il l'a généreusement donné au Public dans une petite Brochure qui a pour titre , *Méthode ou Principes pour enseigner & apprendre facilement l'Accompagnement du Clavecin , ou l'Harmonie. Par M. B. Organiste de la Métropole de Tours.*

» Pour accompagner sans chiffres , dit notre Organiste , page 16 , il faut prendre des Basses-continues qui ne le soient point (*), les chiffrer selon l'accord qui convient sur chaque Note du ton , & remarquer les marches de Basse-continue comme il a été dit ci-dessus.

Cet accord qui convient sur chaque note du Ton ; n'est , à la vérité , que le même que fournit directement à l'Accompagnateur la Règle de l'Octave , & qui est aussi celle de l'Auteur , mais il y a dans son opération un peu plus de cérémonie. D'ailleurs , aux accords prescrits par la Règle de l'Octave , il en ajoute quelques autres qu'il fait dépendre de certaines marches de Basse-continue : ce sont là *les marches* qu'il recommande de remarquer pour chiffrer ces Basses que l'on doit accompagner *SANS CHIFFRES*.

Quoique cet habile Praticien (***) ait rendu comme immuables , en tant qu'il étoit en lui , les accords

(*) L'Auteur veut dire , *qui ne soient point chiffrées* ; car ces Basses doivent être des Basses , & de plus , être sans chiffres.

(**) M. B. seroit peut être fâché du titre de *Musicien* , puisque la Musique est composée de Théorie & de Pratique , & que par la manière dont il employe , dans son *Avant-propos* , les ter-

qu'il fait dépendre de ses marches de Basse-continue, car il avoit dit à ce sujet, page 15, *Si les passages ci-dessus marqués, ne sont pas chiffrés ainsi, il ne faut pas y prendre garde, & les accompagner, comme il est dit ci-dessus*, cependant il paroît se méfier un peu de son secret, par tout ce qu'il ajoute dans la même page où il le donne (page 16). La nature perce quelquefois à travers les plus forts préjugés : c'est une espérance pour tous les *Octavistes*.

més de *calcul mathématique* & de *mathématiciens*, il paroît qu'il a la Théorie & les Théoriciens en horreur. M. B. croit-il donc, par le ton qu'il prend, être au siècle & dans le Pays du célèbre & malheureux Galilée ?

Mais ce qui peut justifier la façon de penser de M. B. c'est que, d'un autre côté, il regarde ce qu'il appelle *calcul mathématique*, c'est-à-dire l'expression numérique des sons, dont on se sert en Théorie, comme une affaire de mode (*Avant-propos* pag. 3). Il ignore sans doute les écrits immenses des Anciens & des Modernes sur cette matière ; ou bien il n'a pas fait attention, s'il a lû les Ouvrages de nos contemporains, à la plupart des termes de théorie, tous grecs d'origine. Les noms mêmes de certains intervalles qu'on ne peut bien apprécier que par ce *calcul mathématique*, n'ont pas une autre origine ; ce qui prouve, du moins indirectement, que l'usage de l'expression numérique des sons n'est certainement pas une mode bien récente. Enfin parmi les *comma*, que doit au moins connoître M. B. il en est un qu'il sait bien qu'on appelle *de Pythagore* ; cela seul, malgré son aversion pour les Mathématiciens, auroit dû, ce semble, lui faire conjecturer que l'étude de la Théorie de la Musique remonte à des tems très-réculés. D'ailleurs cette *mode* nous est commune avec les Chinois, puisqu'ils ne tirent l'un de leurs systèmes musicaux (l'un de leurs *Lus*, ou Gammes,) que de la Progression triple, qu'ils prennent de deux en deux termes pour en former une suite de tons majeurs, dans la proportion de 1, 9, 81, 729 Mais nous voilà dans la Théorie, j'en demande pardon à M. B.

AUX ACCOMPAGNATEURS.

JE dois avertir ici l'Accompagnateur que les Suspensions les plus connues & les plus pratiquées, soit qu'on les regarde comme suspensions de chant, ou comme suspensions d'harmonie, se réduisent à deux : celle qu'on appelle Suspension de quarte, désignée par 4, & celle qu'on appelle Suspension de neuvième & qui se désigne par 9 (46). La lettre *E*, dans l'Exemple I, page 97, présente la première de ces suspensions, & la lettre *H*, de l'Exemple II, même page, présente la seconde.

Lorsque l'une ou l'autre de ces suspensions se trouve sur une note qui peut être réputée Note-principale (Voy. *Introd.* p. 28),

(46) Je dis *qu'on appelle*, parce qu'il me paroît bien difficile, en adoptant ces expressions, de faire entendre à quelqu'un qui ne sauroit pas d'avance ce qu'on veut lui dire, que la *Suspension de neuvième* est un retardement, une suspension de l'OCTAVE : que la *Suspension de quarte* est une suspension de la TIERCE.

ce qui se reconnoîtra par la suspension même, qui, dans ce cas, n'est que la continuation d'un accord sensible ou de l'un de ses dérivés, l'Accompagnateur peut alors regarder l'une & l'autre suspension comme une vraie Septième-superflue (Voyez le dernier Alinea de la *Note 43*, pag. 102). Il peut même, selon ce que j'ai dit à la page 62 de la *Première Partie*, ne faire à cet accord aucune forte de retranchement.

Si au contraire ces suspensions ne sont pas sur des notes qui puissent être regardées comme Notes-principales, par la raison que ces notes n'auroient pas été précédées de l'Accord-sensible, ni d'aucun de ses dérivés : dans ce cas l'Accompagnateur doit ne traiter les suspensions dont il s'agit que comme notes de goût, comme simples suspensions de chant, & faire à leur place l'accord qui les suit immédiatement, qui, dans la manière de ceux qui employent fréquemment ces deux Suspensions, n'est presque jamais autre chose que l'ACCORD-PARFAIT, désigné par un 8 après le 9, & par un 3 après le 4. Ces fortes d'Harmonistes vont rarement plus loin.

A l'égard des autres suspensions de chant, dès que les chiffres qui les indiquent ne présentent point un accord connu, tels que se-
roient

DES ACCORDS. 113

roient les chiffres $\frac{2}{6}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{7}{6}$, &c, l'Accompagnateur peut également ne faire à leur place que l'accord qui les suit immédiatement ; inutilement chercheroit-il de l'harmonie où il n'y en a point. Il doit même être prévenu que dans les Ouvrages de ceux qui ne connoissent pas les Principes de l'Harmonie, on trouve fréquemment, au lieu d'accords, des simples Suspensions de chant, (Voyez ce que j'ai dit à ce sujet, pag. 107) : suspensions dont la plupart ne sont pas même susceptibles d'une succession régulière d'harmonie.

L'Accompagnateur pourra reconnoître facilement ces sortes d'Ouvrages à la difette d'accords dissonans connus, & à la fréquence des 9 suivis de 8, & des 4 suivis de 3. S'il se détermine à les Accompagner : beaucoup d'Accords-parfaits, encore plus de Sixtes, quelques Sixtes-quartes, quelques Tritons, par fois quelques Secondes, & dans des suites de plusieurs Sixtes, très-fréquentes dans ces Ouvrages, deux doigts seulement de la main droite, faisant la tierce & la sixte contre la Basse & marchant comme elle (ainsi que le pratiquent encore les Etrangers qui ne connoissent pas une autre harmonie, & que ceux qui n'en connoissent aucune applaudissent beaucoup), voilà presque tout ce qu'il lui faut employer pour ces ouvrages de routine. **H**

Quant aux Ouvrages d'harmonie, ceux qui étudient l'Accompagnement suivant les Principes de M. Rameau, c'est-à-dire, en exécutant à quatre sons de la main droite tous les accords dissonnans, trouveront dans la Planche, p. 116, une Méthode pour accompagner sur les Chiffres en usage. Je dis *sur les Chiffres*, car ceux à qui on a appris quel accord doit porter chaque note du ton (Voyez *Note 9*, p. 35), ne fauroient avoir besoin, pour accompagner à leur maniere, ni de Signes, ni d'aucune sorte de méthode dépendante des Signes. Cependant s'ils ont quelque peine à trouver leurs accords sur le Clavier, ils peuvent se servir de cette Méthode : pour cet effet ils n'ont qu'à consulter, au lieu de la Colonne des Signes, celle qui porte les noms des Accords.

A l'égard de ceux qui accompagnent selon l'ancienne maniere, c'est-à-dire, à trois doigts de la main droite, si pour acquérir l'habitude de trouver promptement les accords, ils veulent s'épargner une grande partie du tems qu'ils perdent à chercher chaque accord Dérivé par les intervalles qui le composent, ils n'ont qu'à se servir de la même Méthode, en observant seulement, à l'égard des accords dissonnans, de retrancher toujours, dans la main droite, l'octave de la note qu'ils touchent à la Basse.

Je pense que cette Méthode n'a pas besoin d'autre explication que celle que présentent les Titres de chaque colonne : cependant si l'on y trouvoit quelque difficulté, on n'a qu'à lire le développement qui suit.

Par exemple, pour exécuter sur une note de Basse l'accord désigné par $\frac{6}{4}$ dans la colonne des Signes, Art. 2 de cette Méthode, & appelé *Sixte-quarte* dans la deuxième colonne, on trouvera, en suivant toujours la même ligne, qu'il faut toucher de la main droite l'*Accord-parfait de la quarte* de cette note, comme l'indiquent les Titres des deux dernières colonnes. Ainsi si cette note est *ut*, la Quarte d'*ut* étant *fa*, ce sera donc l'accord-parfait de *Fa* qu'il faudra toucher de la main droite, c'est-à-dire, les notes *fa la ut*, selon le premier Article de cette Méthode.

De même pour exécuter un accord de *sixte* sur *ut*, puisque, selon la Méthode, il faut toucher l'Accord-parfait de la sixte de la note proposée, c'est donc l'Accord-parfait de *La* qu'il faut toucher, pour former cet accord de *sixte* sur *ut*. Il en est de même des autres accords dérivés, pour l'exécution desquels il suffit de toucher l'accord énoncé dans la troisième colonne de l'Article second, en prenant cet accord à l'intervalle

prescrit par la dernière colonne du même article.

Il n'est pas nécessaire sans doute de faire observer ici à l'Accompagnateur que l'accord qu'il touche de la main droite, se prend indifféremment par l'une des notes qui le composent; que par conséquent les accords dissonans ont quatre *Faces*, tandis que les consonnans n'en ont que trois; que pour un premier accord c'est l'occurrence, le ton qu'on a à jouer, le plus ou le moins d'étendue de la Basse, &c, &c, qui décident pour l'une ou l'autre de ces faces, mais que c'est la marche propre à chaque son d'un accord, qui détermine invariablement, POUR L'ACCORD SUIVANT, la Face par laquelle on doit le prendre? Ce ne sont là que de premières notions, & bien que quelques virtuoses paroissent ignorer totalement la marche dont je parle, par le peu d'ordre qu'on leur voit mettre entre la face d'un accord & celle de celui dont il est précédé, je ne dois pas moins supposer ces premières notions dans tout Eleve qui voudra faire usage de ma Méthode, ne lui eut on fait faire encore que deux accords consécutifs.

Fin de la première Partie.

V E M E N T.

R.

*et les Accords fondamentaux,
cher de la main droite.*

3 Tierce de cet Accord se prend, ou majeure ou mineure,
Dièses ou les Bémols placés à la Clef ou parmi les Chiffres.
septième mineure & Octave.

& Octave. Ces Intervalles se prennent tels que les
Dièses ou les Bémols placés à la Clef ou parmi les Chiffres.

minuée de 'ia	5 ^{te} superflue.
minuée de la	6 ^{te} majeure.
minuée de la	7 ^{me} majeure.
c fausse-quinte de la	2 ^{de} majeure.
c fausse-quinte de la	4 ^{te} superflue.
c fausse-quinte de la	6 ^{te} mineure.

vième.

e, l'autre de la Tierce, de l'Accord-parfait
les porte n'est pas d'une certaine durée,

[Faint, illegible text, possibly bleed-through from the reverse side of the page. The text is scattered and difficult to decipher.]

TABLE ALPHABETIQUE DES ACCORDS
contenus dans la premiere Partie.

	A	Page
A Ccord-parfait.		32
Accord-senfible.		40
Accord-senfible avec fausse-quinte.		86
	F	
Fausse-quinte.		50
Fausse-quinte avec tierce diminuée.		89
	G	
Grande-sixte.		55
	N	
Neuvième.		56
Neuvième avec quinte & septième diminuée.		58
Neuvième avec septième diminuée & quinte juste.		91
Neuvième consonante.		69
Neuvième mineure.		52
Neuvième mineure avec tierce majeure.		75
	O	
Onzième.		57
Onzième, fans neuvième.		60
Onzième, fans septième.		60
Onzième, fans septième ni neuvième.		61
	P	
Petite-sixte.		55
Petite-sixte majeure, voyez <i>Sixte-senfible</i> (50).		

Q

Quarte, voyez *Onzième*, sans septième ni neuvième (61).

Quinte-superflue.	51
Quinte-superflue avec quarte.	76
Quinte-superflue avec septième mineure.	92

S

Seconde.	55
Seconde-difsonante.	66
Seconde-superflue.	74
Septième.	39
Septième-confonante.	67
Septième-diminuée.	41
Septième-superflue.	52
Septième-superflue avec neuvième mineure.	93
Septième-superflue avec fixte mineure.	77
Simple-septième.	40
Sixte.	47
Sixte de la Soûdom ^{te} , ou Sixte-difsonante.	38 & 63
Sixte ordinaire; voyez <i>Sixte</i> (47).	
Sixte-quarte.	49
Sixte-quinte, voyez <i>Grande-sixte</i> (55).	
Sixte-senfible.	50
Sixte-senfible avec fauffe quinte.	72
Sixte-superflue.	79 & 90

T

Tierce-quarte, voyez <i>Petite-sixte</i> (55).	
Tierce-quarte difsonante.	64
Triton.	51
Triton avec fixte mineure.	90
Triton avec tierce mineure.	74

Fin de la Table des Accords.



TRAITÉ
DES ACCORDS,
ET DE LEUR SUCCESSION.

SECONDE PARTIE.

De la Succession des Accords.

PUISQU'IL n'y a dans l'harmonie que deux sortes d'accords, les Consonans & les Dissonans, on ne peut par conséquent les faire succéder les uns aux autres que de deux manières: 1^o en passant d'un accord consonant à un autre, ou à un dissonant; 2^o en passant d'un accord dissonant à un autre dissonant, ou à un consonant. J'appellerai la première maniere *Transition*; quant à la seconde elle renferme les *Cadences*, les *Imitations de cadences* & les *Cadences évitées*.

Je divise cette seconde Partie en cinq Chapitres ; le premier traitera de ce qui regarde la modulation (ses règles, ses moyens), d'autant qu'elle peut être employée dans les deux manières de faire succéder les accords. Je traiterai de la première sorte de succession, c'est-à-dire, des Transitions dans le Chapitre second ; dans le troisième j'y parlerai des Cadences, de leurs Imitations & des Cadences évitées ; enfin le quatrième Chapitre roulera sur l'emploi de l'accord de *Septième-diminuée*, & sur les *Transitions Enharmoniques*. Le cinquième Chapitre ne s'adresse qu'à ceux qui ont lû le Chapitre troisième de la première Partie.

Comme tous les accords Dérivés sont soutenus dans les fondamentaux qui les produisent, je réduis toute succession d'accords à celle des seuls fondamentaux. De plus ces mêmes accords fondamentaux donnant un caractère particulier aux notes qui les portent, c'est-à-dire, les rendant ou Toniques, ou Dominantes, ou Soudominantes, &c, ce sera toujours sous les noms de ces notes de caractère que je parlerai.

Il est visible que les Règles qui regardent ou ces notes ou les accords qu'elles portent, sont comme autant de Principes généraux, comme des Règles primitives & fondamentales, d'où découlent toutes les

Règles particulières qui peuvent s'appliquer aux accords dérivés ; Règles que ceux qui connoîtront les accords de la manière dont je les ai présentés dans la première Partie de cet Ouvrage, pourront déduire facilement (47). On peut voir ce que j'ai dit à ce sujet, dans la Note e de la Préface.

(47) Ceux qui par le moyen que je suppose ne trouveront pas d'eux-mêmes toutes les Règles particulières qui dérivent des fondamentales, ne seroient pas plus avancés quand j'entrerois ici dans le détail que ces règles particulières exigeroient ; détail qui seroit d'ailleurs hors de mon objet, puisque cela regarde particulièrement ce qu'on appelle *la Composition*.

Je n'ai eu en vue dans cet Ouvrage que de donner des Principes fondamentaux à ceux qui étudient l'Harmonie, pour leur servir de préservatif, ou même de défense, contre les faussetés qu'on pourroit leur débiter ou leur soutenir. Ils verront, par exemple, par l'application de ces Principes, que les accords prescrits par la Règle de l'Octave (Règle qu'ils auront peut-être quelquefois à combattre, puisqu'elle est encore l'unique pour bien de gens), ils verront, dis-je, que ces accords ne sont fondés que sur des cas particuliers, représentant telle ou telle harmonie donnée, souvent bonne, quelquefois mauvaise ; que par conséquent cette Règle n'étant jamais, qu'on me permette de le dire, que la même chanson harmonique, & d'une harmonie qui n'est pas toujours exacte, elle ne peut qu'être un

CHAPITRE PREMIER.

De la Modulation.

ON appelle *Modulation* le Passage d'un Mode, ou Ton, à un autre. Les modes se distinguent, pour cet objet, en Principal, & en Rélatifs.

Le Mode principal est celui, en particulier, par lequel on commence & l'on finit une Piece de Musique, mais il faut ici entendre en général, sous ce nom, tout Mode duquel on veut partir pour passer à d'autres.

Les modes Rélatifs sont ceux qui par leur affinité peuvent succéder le plus naturellement à tout Principal donné.

modèle borné & défectueux pour le Compositeur, & un guide trompeur ou insuffisant pour l'Accompagnateur, lorsqu'il a à exécuter de la musique dont l'harmonie & la modulation font le principal caractère. Quant aux préceptes de ceux qui n'en font pas même encore à la Règle de l'Octave (les faiseurs de sixtes), on sent bien de quelle conséquence il seroit de les écouter, à moins que ce ne fut pour se raffermir dans les Principes de l'harmonie si on les possède bien une fois; moyen que mon expérience m'a appris n'être pas à négliger, & que je n'emploie jamais infructueusement.

Je vais réduire à deux *Règles* tout ce qu'il y a à observer à l'égard de cette succession, & à deux *Moyens* les différentes manières d'enchaîner entr'eux des modes qui ne seroient pas immédiatement relatifs, ou qui seroient fort opposés.

REGLES DE MODULATION.

Première Règle.

Un mode Principal a pour relatifs ceux de ses deux Quintes (*l'une prise au-dessus, l'autre au-dessous*), & celui de sa tierce au-dessous, s'il est majeur, ou de sa tierce au-dessus s'il est mineur.

Seconde Règle.

Les modes relatifs à la quinte doivent être du même genre que leur principal (*c'est-à-dire, ou majeurs ou mineurs comme lui*): le mode relatif à la tierce doit être d'un genre opposé à celui de son Principal (*c'est-à-dire, mineur, si son principal étoit majeur, & majeur, si son principal étoit mineur*).

MOYENS DE MODULATION.

Premier Moyen.

Lorsque d'un mode principal on est arri-

vé à l'un de ses relatifs, il faut regarder celui-ci comme un nouveau Principal, & y appliquer les deux Règles précédentes, soit que l'on veuille passer à d'autres modes, soit que l'on veuille revenir au premier principal.

Deuxième Moyen.

En regardant successivement comme modes principaux les relatifs de chaque mode relatif, pris déjà lui-même pour principal, & en appliquant toujours les deux Règles précédentes, on pourra pousser la modulation aussi loin qu'on le voudra, ou revenir, du mode le plus écarté, au premier principal donné.

Ce second Moyen n'est, comme on voit, que comme le Corollaire du premier.

Voici des Exemples en faveur de ceux qui pourroient en avoir besoin.

EXEMPLE POUR LE MODE MAJEUR.

Développement des deux Règles précédentes.

Du mode majeur d'*ut* on peut passer, 1° à celui de *sol*; 2° à celui de *fa*; 3° à celui de *la* (I. Règle): les modes de *sol* & de *fa* seront majeurs, & celui de *la* sera mineur (II. Règle).

Développement du premier Moyen.

1^o. Si d'*ut* l'on a passé à *sol* majeur, on pourra de ce dernier mode, passer à *re*, ou revenir à *ut*, ou passer à *mi* (I. Règle) : les modes de *re* & d'*ut* feront majeurs, & celui de *mi* fera mineur (II. Règle).

2^o. Si l'on a passé à *fa* majeur, on pourra revenir à *ut*, ou passer à *si-bémol*, ou à *re* (I. Règle) : les modes d'*ut* & de *si-bémol* feront majeurs, & celui de *re* fera mineur (II. Règle).

3^o. Si l'on a passé à *la* mineur, on pourra passer à *mi* ou à *re*, ou revenir à *ut* (I. Règle) : les modes de *mi* & de *re* feront mineurs, & celui d'*ut* fera majeur (II. Règle).

En appliquant les mêmes Règles à chacun des modes énoncés dans ce développement, le Lecteur pourra se faire un exemple pour le second moyen, dont le développement seroit trop long ici ; j'aime mieux, à sa place, donner l'Exemple suivant.

EXEMPLE POUR LE MODE MINEUR.

Développement des mêmes Règles & du même Moyen pour le Mode mineur.

Du mode mineur de *re* on peut passer ; 1^o à *la* ; 2^o à *sol* ; 3^o à *fa* (I. Règle) : les modes de *la* & de *sol* feront mineurs, & celui de *fa* fera majeur (II. Règle).

*

1°. Si l'on a passé à *la* mineur, on pourra passer à *mi*, ou revenir à *re*, ou passer à *ut* (I. Règle) : les modes de *mi* & de *re* seront mineurs, & celui d'*ut* sera majeur (II. Règle).

2°. Si l'on a passé à *sol* mineur, on pourra revenir à *re*, ou passer à *ut*, ou à *si-bémol* (I. Règle) : les modes de *re* & d'*ut* seront mineurs, & celui de *si-bémol* sera majeur (II. Règle).

3°. Si l'on a passé à *fa* majeur, on pourra passer à *ut*, ou à *si-bémol*, ou revenir à *re* (I. Règle) : les modes d'*ut* & de *si-bémol* seront majeurs, & celui de *re* sera mineur, II. Règle, (48).

(48) Voilà la marche que fournit l'harmonie pour l'entrelassement des modes : il y auroit à cet égard d'autres rapports à considérer, soit qu'on les envisageât comme moyens de modulation, soit qu'on les regardât comme principes; tels sont la réminiscence d'un mode, la corrélation de divers modes à l'égard d'un principal commun, la communauté des sons entre différentes Toniques, &c; moyens dont le Compositeur peut faire usage avec succès.

Par exemple, lorsque du mode majeur d'*ut*, entendu d'abord comme principal, on a passé ensuite au mineur de *mi*, on peut alors de ce dernier mode revenir tout d'un coup à celui d'*ut*, sans employer aucun des modes relatifs communs qui y ramèneraient plus naturellement. Ce passage subit ou, pour mieux dire, ce retour à *ut* est autorisé, en premier

CHAPITRE II.

Des Transitions.

PAR *Transition* j'entends, comme je l'ai dit au commencement de cette seconde Partie, le passage d'un accord consonant à un autre ou à un dissonant. Cet objet renferme quatre cas, dont voici les Règles.

lieu, par le principe de la réminiscence : car *ut* qui a paru dans ce cas comme principal, se conservant, pour ainsi dire, des droits sur l'oreille, ne lui paroît plus étranger. Mais il le paroîtroit, & le seroit en effet, si le mode de *mi* ayant été entendu le premier, & comme principal, on vouloit passer subitement de ce mode à celui d'*ut*. En second lieu, si du mode d'*ut* principal on est arrivé à celui de *mi*, en passant par le mode de *la*, pour lors le retour à *ut* est encore plus naturel, puisque les deux modes d'*ut* & de *mi* sont corrélatifs de *la* : c'est sur ce même principe qu'est fondé le passage du mode de *sol* à celui de *fa* (soit en majeur, soit en mineur), lorsque le mode d'*ut* a été le principal, puisque *sol* & *fa* sont l'un & l'autre relatifs d'*ut*. Par la même raison on peut faire succéder les trois modes diatoniques *sol*, *fa* & *mi-bémol*, si celui d'*ut* mineur les a précédés comme Principal ; car ces modes sont ses trois Relatifs, & cette maniere de moduler ne peut sur-

On observera que la première de ces Règles, ne regardant purement qu'une succession de diverses toniques, sans dessein de modulation, il faut, lorsqu'on veut moduler, consulter pour cela les Règles énoncées dans le Chapitre précédent.

PREMIERE REGLE.

Du Passage d'une Tonique à une autre, hors le cas de modulation.

L'on peut passer d'une Tonique à une autre, pourvû que celle-ci porte dans son accord quelqu'un des sons qui ont été entendus dans celui de la tonique que l'on quitte; ce qui n'aura lieu que dans une marche consonante, c'est-à-dire, lorsqu'on passera d'une tonique à l'autre par les intervalles de tierce, de quarte, de quinte ou de fixte; j'aurois pu dire, *de tierce & de quarte, tant en montant qu'en descendant* (Voyez l'Exemple des *Synonymes*, pag. 21 de l'*Introduction*).

prendre que ceux qui n'ont aucune teinture du rapport des modulations. Enfin le retour de *mi* à *ut* peut être autorisé par le seul Principe de la communauté des sons entre ces deux toniques, puisque les sons *mi* & *sol*, dans l'une & dans l'autre, font partie de leurs accords-parfaits. Mais je dois me souvenir que je ne traite pas ici de la Composition.

REMARQUE.

REMARQUE.

Cette Règle exclut toute succession de Toniques, ou, si l'on veut, d'accords-parfaits par degrés conjoints. Quoique cette sorte d'harmonie puisse être tolérée à certains égards, & avec certaines précautions qui peuvent la justifier, il vaut mieux l'abandonner à ceux qui n'ayant aucune connoissance des Principes de l'harmonie moderne, ne peuvent profiter de tous les moyens qu'elle fournit, pour se passer d'une pareille succession (49).

On devroit même user sobrement de celle de plusieurs toniques par des intervalles consonans. La vraie harmonie ne consistant pas dans une suite de toniques, il sera plus à

(49) C'étoit l'harmonie du quinzième siècle, où l'on n'avoit que des accords-parfaits à employer, soit que la Basse marchât par des intervalles, ou par des degrés conjoints. Quelques Auteurs tâchent de perpétuer cette sorte d'harmonie par des enfilades de fixtes (images de l'accord-parfait) sur des notes en degrés conjoints. Je voudrois pouvoir comprendre ce que signifient, dans une Basse fondamentale, des notes qui ont toutes un caractère de toniques, & dans le ton desquelles on n'est cependant point, pour obliger mon oreille à s'accoutumer à cette insipidité d'harmonie.

propos de décider la modulation, en donnant un caractère différent à chaque note, c'est-à-dire, en rendant l'une Dominante ou Souverainement dominante de celle qu'on veut regarder comme Tonique, lorsque leur marche le permet, ou bien en rendant Simples-dominantes les unes ou les autres de ces notes, lorsque cela est possible. Pour cet effet il faut employer les diverses successions fournies soit par les Règles de ce Chapitre, soit par celles que je donnerai dans les Chapitres suivans, où j'ai porté ces successions, guidé par les principes que j'ai adoptés, bien au-delà de ce que l'usage ou la pratique connoissent, mais que, d'un autre côté, je n'ai pas voulu suivre dans leurs écarts, nonobstant la multitude de faits qui semblent les autoriser, & qu'on pourroit même m'opposer, si au lieu de juger des productions de certains Auteurs par les Principes, on jugeoit au contraire des Principes par ces productions.

S E C O N D E R È G L E.

Du passage d'une Tonique à une Dominante-tonique.

L'on peut passer d'une tonique à sa dominante; ou bien à une nouvelle dominante soit en rendant Dominante la tonique elle-

DES ACCORDS. 131

même, soit en y arrivant par toutes sortes d'intervalles, pourvû, 1^o qu'on observe, dans ce dernier cas, le rapport des modulations, 2^o ou que la note qui doit former la septième dans l'accord de la nouvelle dominante, ait été entendue comme quinte ou comme tierce mineure de la tonique que l'on quitte, si le mode auquel on arrive n'est pas immédiatement relatif à cette tonique.

TROISIEME REGLE.

Du passage d'une Tonique à une Souâdominante.

L'on peut passer d'une tonique à sa souâdominante; ou bien à une nouvelle souâdominante, soit en rendant Souâdominante la tonique elle-même, soit en arrivant à la nouvelle souâdominante par des intervalles consonans. L'on aura égard de plus, pour ce dernier cas, au rapport des modulations.

QUATRIEME REGLE.

Du passage d'une Tonique à une Simple-dominante.

L'on peut passer d'une tonique à une simple-dominante, pourvu que la note qui doit

faire dissonance, dans l'accord de cette dominante, ait été entendue comme consonance, dans l'accord de la tonique que l'on quitte : c'est ce qu'on appelle *préparer la dissonance*. Cette préparation n'aura lieu que lorsqu'on passera à une simple-dominante par les intervalles de tierce, de quinte & de septième, en descendant, ou leurs synonymes (Voyez l'Introduction page 21).

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

Du passage d'un accord Dissonant à un Consonant, ou à un autre dissonant.

LE premier chef de ce Titre renferme les Cadences; le second comprend les Imitations de cadences, & les Cadences évitées.

Je diviserai ce Chapitre en quatre Sections; la première roulera sur les Cadences, la seconde sur leurs Imitations, la troisième sur les Cadences-évitées; je parlerai, dans la dernière, de la manière de suspendre les Imitations, ou d'éviter l'imitation de cadence-interrompue.

Au reste on doit se souvenir, particulièrement dans ce Chapitre, qu'on peut toujours

sous-entendre le synonyme de chaque intervalle, de quelque manière que cet intervalle soit énoncé, selon l'exemple que j'en ai donné dans l'*Introduction*, pag. 21, & qu'il faut toujours avoir présent à l'esprit.

SECTION PREMIERE.

Des Cadences, ou, de la marche prescrite aux Dominantes-toniques, & aux Soudominantes.

Une dominante-tonique doit descendre de quinte, ou, ce qui est la même chose, monter de quarte sur sa tonique: c'est ce qu'on appelle *Cadence-parfaite*.

La même dominante, au lieu de monter de quarte, peut ne monter que de seconde sur une nouvelle tonique: c'est ce qu'on appelle *Cadence-rompue*.

Ou bien elle descend de tierce sur une simple-dominante: c'est ce qu'on appelle *Cadence-interrompue* (50).

(50) Ces trois sortes de cadences peuvent se réduire, pour la facilité de la mémoire, à des marches uniformes; c'est à-dire, à celles de tierce, de quinte & de septième, en descendant (Voyez les synonymes de l'*Introduction*, pag. 21): de tierce, cadence-interrompue; de quinte, cadence-parfaite; de septième, cadence-rompue.

UNE SOÛDOMINANTE doit monter de quinte sur sa tonique : c'est ce qu'on appelle *Cadence imparfaite*, ou, *irreguliere*.

SECTION SECONDE.

Des Imitations de cadences, ou, de la marche prescrite aux Simples-dominantes.

Une simple-dominante doit descendre de quinte sur une autre dominante, soit simple, soit tonique, c'est ce qu'on appelle *Imitation de cadence parfaite*; elle peut monter de seconde sur une autre dominante (simple ou tonique), c'est ce qu'on appelle *Imitation de cadence rompue*; ou bien descendre de tierce sur une autre dominante, qui sera encore simple ou dominante-tonique, c'est ce qu'on appelle *Imitation de cadence interrompue* (51).

(51) Ces trois Imitations peuvent se réduire, ainsi que leurs cadences respectives, à une marche de tierce, de quinte & de septième, en descendant. (Voyez la Note précédente).

SECTION TROISIEME.

Des Cadences-évitées.

Dans la Cadence-parfaite on peut rendre la tonique sur laquelle on arrive, 1^o simple-dominante, excepté la tonique d'un mode mineur, 2^o dominante - tonique, 3^o souâ-dominante. C'est ce qu'on appelle *Cadence-parfaite-évitée*.

Dans la Cadence-imparfaite on peut rendre dominante-tonique ou souâdomiuante, la tonique sur laquelle on arrive. C'est ce qu'on appelle *Cadence-imparfaite-évitée*.

Dans la Cadence-rompue on peut rendre la nouvelle tonique sur laquelle on arrive, 1^o simple dominante, 2^o souâdominante, excepté dans le mode mineur, lorsque la Dominante monte d'un ton, 3^o dominante-tonique, excepté encore dans le mode mineur, lorsque la Dominante monte d'un demi-ton. C'est ce qu'on appelle *Cadence-rompue-évitée*.

Dans la Cadence-interrompue on peut rendre dominante-tonique la note sur laquelle on arrive; c'est ce qu'on appelle *Cadence-interrompue-évitée*.

On pourroit encore éviter cette dernière cadence, en rendant souâdominante la note sur laquelle on arrive, mais cette licence ne peut être employée que dans le mode

mineur, ou lorsque, dans le Mode majeur, au lieu de faire descendre la Dominante de l'intervalle de tierce mineure, on la feroit descendre de tierce majeure, pour passer de là au mode qu'exigeroit cette nouvelle note, c'est-à-dire, à celui de *fa* quinte (52).

Outre ces manieres d'éviter les Cadences, on pourroit encore, d'abord après l'accord-sensible de la Dominante d'un mode majeur, au lieu de former aucune sorte de Cadence, donner à cette dominante le caractère de Souâdominante, soit en lui conservant sa tierce majeure, pour la rendre souâdominante d'un mode majeur, soit en lui donnant une tierce mineure, pour la rendre souâdominante d'un mode mineur.

DANS le Mode mineur, la Dominante ne pourroit devenir Souâdominante que d'un autre mode mineur. Pour cet effet il faut

(52) Cette Licence peut être employée surtout lorsque le mode auquel on arrive est un des relatifs d'un autre mode qui auroit précédé immédiatement celui d'où l'on part. Par exemple: si du mode principal *UT* on a passé à celui de *fa*, & que de ce mode de *fa* on revienne à celui d'*ut*, on peut alors, de *sol*, dominante d'*ut*, passer à *mi-bémol*, rendu Souâdominante. Cette nouvelle souâdominante conduira au mode de *si-bémol*, relatif de *fa*, lequel ayant paru avant le retour supposé à *ut*, prépare l'oreille à recevoir sans peine le mode de *si-bémol* bien qu'il se présente à la suite d'*ut*.

droit rendre mineure la tierce de cette nouvelle souâdominante (Voyez *premiere Partie* pag. 39).

SECTION QUATRIEME.

De la maniere de suspendre les Imitations de cadences, & comment on peut éviter l'Imitation de cadence-interrompue.

§. I.

Maniere de suspendre les Imitations.

Quoiqu'une simple dominante doive être suivie, dans toutes ses marches, d'une autre dominante, on peut néanmoins suspendre cette marche, en donnant à la simple dominante un autre caractère, selon les Moyens suivans.

Premier Moyen.

Une note qui a paru comme simple dominante peut prendre le caractère de dominante-tonique, si on change successivement l'accord de simple-septieme, qu'a d'abord porté cette note, en accord-sensible. On donnera pour lors à la nouvelle dominante la succession qu'elle doit ou peut avoir comme dominante-tonique; mais l'on aura soin

de consulter toujours les rapports de modulation qui doivent se rencontrer, tant entre le mode où l'on passe & celui où l'on étoit lors de la simple-dominante, qu'entre ceux-ci & le mode principal, ou tel autre qui ayant régné pendant quelque tems pourroit être regardé comme principal.

Deuxième Moyen.

Dès qu'une note quelconque a paru comme simple dominante, on peut faire entendre, à la suite de son accord de Septième, celui de Sixte-dissonante. Cette note prenant alors le caractère de Soûdominante, il ne reste plus qu'à lui faire tenir la marche affectée aux soûdominantes : l'on suspendra ainsi celle que cette note auroit dû ou pû tenir d'abord comme Dominante.

On doit observer encore ici le rapport des modulations, puisque la note rendue soûdominante détermine un nouveau mode.

Ce rapport des modulations déterminera encore le genre de la tierce que doit porter la nouvelle soûdominante. Voyez au sujet de cette tierce la première Partie de cet Ouvrage, pag. 39.

§. II.

Comment on peut éviter l'Imitation de cadence-interrompue.

On peut éviter l'Imitation de cadence-interrompue en rendant Soûdominante, soit d'un mode majeur, soit d'un mode mineur, la note à laquelle on est arrivé en descendant de tierce, & l'on fera tenir à cette nouvelle soûdominante la marche qui lui est propre.

Il faut encore ici avoir égard non seulement au rapport des modulations, mais encore au genre du mode où l'on passe afin d'y conformer celui de la tierce de la nouvelle soûdominante. (*Voyez premiere Partie page 39*).

Au reste il n'y a que cette Imitation qui puisse être évitée: celles de Cadence-parfaite & de Cadence-rompue ne peuvent profiter de la même Licence. On peut tout au plus suspendre leur marche, selon les deux Moyens que j'ai donnés dans le Paragraphe précédent.



CHAPITRE IV.

*De l'emploi de l'accord de Septième-diminuée,
& des Transitions enharmoniques.*

SECTION PREMIERE.

Emploi de la Septième-diminuée.

L'ACCORD de Septième-diminuée ne peut avoir lieu que dans le Mode mineur, & sur la note sensible de ce mode, comme on l'a vu dans la première Partie, pag. 46, (53), & il représente toujours, &

(53) Quoiqu'on puisse pratiquer cet accord dans des modes majeurs (comme on le pratique effectivement quelquefois), on n'est pas moins censé être en mode mineur dès que cet accord paroît : & bien qu'il puisse être suivi, & qu'il le soit toujours dans ce cas, d'une tonique dont l'accord-parfait est majeur, elle doit néanmoins être regardée, cette tonique, comme celle d'un mode mineur qu'on a rendu majeur en y arrivant ; ce qui est très-libre d'ailleurs, soit que l'on ait été précédemment en mode majeur, ou en mode mineur. Ainsi il est toujours vrai de dire que l'accord de Septième-diminuée n'appartient qu'au mode mineur, car il n'est com-

partout où il est employé, l'accord-sensible de la tierce majeure au-dessous, ou, ce qui est la même chose, de la dominante de son mode (*premiere Partie*, pag. 41 & 46). Voici les Règles qui concernent la succession de cet accord.

REGLES DE TRANSITION.

I. On peut substituer, à l'accord-sensible de la Dominante, celui de Septième-diminuée de la tierce de cette Dominante, dans toutes les occasions où l'on pourroit faire usage de l'accord-sensible (54).

II. On peut, d'un accord-sensible, passer à

posé que des notes que lui fournit la gamme de ce mode, prise en descendant; ou bien il faudroit adopter que la sixieme note d'un mode majeur, peut, à volonté, former, avec la Dominante, l'intervalle d'un ton ou d'un demi-ton; propriété qui n'est attachée qu'au mode mineur, & qui lui donne cette variété d'expression dont le majeur n'est pas susceptible, quoiqu'il ait d'autres avantages sur le mode mineur.

(54) Cette Règle embrasse, pour ainsi dire, une infinité de cas, dont il ne sera pas difficile de se faire des exemples, si l'on possède bien les différentes successions énoncées dans les deux Chapitres précédents.

celui de septième-diminuée sur la tierce de cet accord-sensible, & de l'accord de Septième-diminuée revenir, si l'on veut, au Sensible.

III. On peut employer plusieurs Septièmes-diminuées de suite.

Cette Règle est une conséquence de la Première & de quelques autres qui concernent les *Cadences-évitées*, Sect. 3, du Chapitre précédent. S'il résulte de ces Règles qu'on peut faire plusieurs dominantes-toniques de suite, donc on peut faire également plusieurs septièmes-diminuées successives, puisqu'on peut dans tous les cas substituer une septième-diminuée à un accord-sensible.

IV. On pourroit encore d'une simple dominante passer à sa tierce majeure (*en la rendant telle, si elle ne l'est pas*) pour y faire entendre la Septième-diminuée, mais en consultant pour cet effet le rapport des modulations.

Cette Règle, ou Licence, est déduite de ce que j'ai dit dans le premier Paragraphe, Section 4, du Chapitre précédent. Si comme je l'ai établi dans le premier Moyen, page 137, l'on peut rendre successivement dominante-tonique une simple dominante, il s'ensuit qu'on peut d'une simple domi-

nante passer à sa tierce majeure pour y faire entendre l'accord de Septième-diminuée, puisque cet accord représente celui de la Dominante, auquel on est libre de le substituer.

REGLES DE SUCCESSION.

Comme l'accord de septième-diminuée n'est fondamental que secondairement, & qu'il tient lieu, comme je l'ai déjà dit assez souvent, de l'accord-sensible de la Dominante, il est évident qu'on ne peut lui assigner aucune succession en propre. Il faut pour cet objet, & pour toutes Règles de succession, consulter l'accord-sensible lui-même, ou, ce qui est la même chose, la dominante dont la Septième-diminuée tient la place, & donner à cette septième-diminuée les mêmes suites d'accords qu'on donneroit à la Dominante.

SECTION SECONDE.

Des Transitions enharmoniques.

L'accord de septième-diminuée, employé dans les modes mineurs, fournit plusieurs moyens pour passer à des modes différens de ses relatifs, en traitant comme notes sensibles chacune des notes qui composent cet

accord. Ces sortes de transitions s'appellent *Enharmoniques*, parce qu'il y a toujours, dans ces changemens de modes, une ou plusieurs notes qui montent ou descendent d'un quart-de-ton, soit réel, soit supposé (55).

Premier Moyen.

L'on peut, d'un accord de septième-diminuée, passer à l'une des notes qui composent cet accord, c'est-à-dire, ou à sa tierce, ou à sa quinte, ou à sa septième, en regardant chacune de ces notes comme autant de notes-sensibles de nouveaux modes. Comme telles, on fait porter à ces notes l'accord de Septième-diminuée, soit en exprimant réel-

(55) L'on sçait que le Quart-de-ton, appelé autrement *Dièse enharmonique*, est un intervalle comme celui d'*ut-dièse* à *re-bémol*, de *si-dièse* à *ut*, &c. L'on sçait encore que le *Dièse chromatique* n'est autre chose que le demi-ton mineur, tel que celui d'*ut* à *ut-dièse*, de *si* à *si-bémol*, &c, & que le genre de chant produit par ce dernier Dièse s'appelle *Chromatique*: ainsi le chant *Enharmonique* est produit par le quart-de-ton, ou *Dièse enharmonique*; ce qui avec le chant *Diatonique*, formé de tons & de demi-tons majeurs, compose les trois principaux genres de musique, qui combinés ensemble donnent encore les genres *Diatonique-chromatique*, *Diatonique-enharmonique* & *Chromatique-enharmonique*.

lement

lement les vrais sons qui doivent former cet accord, soit en changeant seulement le nom de quelques-uns des sons de l'accord précédent (ainsi qu'on est obligé de le faire sur le clavecin & sur tous les instrumens à Touches, où l'on n'a jamais que la même Touche pour exécuter diverses notes, comme feroient un *ut-dièse* & un *re-bémol*, un *si* & un *ut-bémol*, &c).

Deuxieme Moyen.

Lorsqu'on a dessein de passer à une note sensible portant septième diminuée, on peut à sa place prendre sur le champ telle autre note de l'accord qu'on voudra, pour la regarder, ainsi que dans le *Moyen* précédent; comme note sensible d'un nouveau mode, portant septième diminuée.

Troisieme Moyen:

En arrivant à la tonique annoncée par la nouvelle note sensible que fournissent les *Moyens* précédents, on peut, au lieu de faire entendre cette note comme Tonique, la rendre sur le champ dominante-tonique, pour passer delà au mode, soit majeur, soit mineur, dont elle peut être suivie comme dominante.

Comme l'on arrive par ces différens moyens à des modes totalement étrangers à celui d'où l'on étoit parti, on peut par conséquent s'en fervir, dans le befoin, pour faire succéder plus rapidement des modes fort opposés, fans être obligé de passer par tous les relatifs qui devroient les rapprocher (56).

(56) Quoique j'aye renfermé dans ces trois derniers Chapitres plusieurs successions d'accords non usitées, mais cependant possibles, & fondées sur les mêmes principes que celles qui sont connues, on ne doit pas s'attendre néanmoins, ainsi que je l'ai donné à connoître à la fin de la *Remarque* du Chap. 2, p. 130, à trouver ici toutes les successions employées par ceux qui n'ont d'autre règle que l'exemple des tournures d'harmonie, bonnes ou mauvaises, qu'ils trouvent dans certains ouvrages de musique, ou qui, faute de Principes, ne sçauroient voir avec discernement les successions légitimes que pratiquent les habiles Artistes. On sent bien jusqu'où le défaut de principes peut mener ceux qui veulent opérer ou étudier les opérations d'autrui. Car dès lors que les principes manquent, tout manque, & nos sens même, loin de nous guider, nous trompent & nous égarent. Quelqu'un aura vû, par exemple, dans un ouvrage de réputation un accord de septième sur une Note-sensible, précédée & suivie de sa tonique, lui en aura-t-il fallu d'avantage pour employer, à sa maniere, une pareille succession? Je dis, à sa maniere, car cette septième aura dû être *diminuée*, & cette

Tonique n'a pû l'être que d'un Mode mineur ; mais ce premier observateur qui n'aura vû sans doute qu'un accord de septième indistinctement , placé sur cette note-sensible , n'aura fait aucune difficulté de se servir indifféremment de cet accord dans la même circonstance , soit que le mode fut majeur , soit qu'il fut mineur ; il aura seulement donné un demi-ton de plus ou de moins , selon le besoin , à l'intervalle qui devoit former la Septième dans cet accord. D'autres Compositeurs , avec les mêmes lumières , auront employé , d'après lui , & dans des occasions semblables , une pareille septième ; c'est ainsi que successivement , & par une sorte de tradition oculaire , plusieurs Musiciens pratiquent aujourd'hui une Septième sur la note sensible d'un mode majeur , lorsque cette note sensible est suivie de sa tonique , ou même lorsque la tonique précède & suit cette note sensible (*). Succession des plus illégitimes , &

(*) S'il y a une nation à laquelle cette sorte d'harmonie soit familière , c'est que cette nation ne connoît pas la SOÛDOMINANTE. Ses Musiciens , par exemple , auront dans un chant , & à la suite d'une Tonique , le passage *fa la fa re* (en Croches ou en Noires) suivi de la note *mi*. Que mettront-ils pour Basse à ces quatre notes ? Un SI , portant septième , & suivi d'*ut* Tonique ; tandis que la Basse-fondamentale naturelle de ce passage , Basse par conséquent la plus simple , & d'ailleurs la seule légitime , est FA soûdominante , suivi d'*ut* Tonique. Basse sur laquelle ne se trompent par nos Harmonistes ; il ne faut même pour cela que connoître les trois notes essentielles du Mode (*Introduction* , chap. 5 , §. 2) & les accords qui leur sont affectés (I. Part. chap. 1) : il est honteux que parmi ceux des Compositeurs dans le pays desquels on a trouvé des Principes à l'Harmonie , il y en ait encore qui ignorent ces premiers élémens , qui leur dicteroient si bien les vrais accompagnemens de ces sortes de passages.

qui présente d'ailleurs une Dissonance non préparée : car on sçait que la Dissonance d'une Simple-dominante ne sçauroit être employée sans préparation, qu'une pareille dominante ne peut, dans toutes les marches, être suivie que d'une autre dominante, & que dans aucun cas elle ne sçauroit l'être d'une Tonique. Ce privilège est réservé à la DOMINANTE-TONIQUE, ainsi nommée parce qu'il n'appartient qu'à cette sorte de dominante de précéder la TONIQUE.

Enfin pour ne pas multiplier les exemples sur cette matiere, & pour terminer cette Note peut être déjà trop longue, il suffit de dire qu'il n'y a rien de si étrange à imaginer qu'on ne trouve dans certains ouvrages de musique. Aussi répéterai-je ici, parce que je le crois nécessaire, qu'en exposant les Régles que j'ai données sur la succession des accords, je n'ai eu aucunement en vûe de justifier toutes les successions qu'on pourra rencontrer dans des Ouvrages qui ont de la réputation, mais dont les Auteurs n'ont d'autre Régle que l'oreille, ni d'autre guide, dans la maniere de chiffrer leurs Basses, que le rapport de leurs yeux : je n'ignore pas que les opérations des sens ne sont sujettes à aucune Régle, à aucune loi faites par les hommes ; je sçais que tout ce qui est Principe, dans les sciences, que toute Régle, toute observation, n'est que pour diriger les opérations de l'entendement.

*Fin de l'Ouvrage, pour ceux qui n'ont pas lu
le Chapitre III de la premiere Partie.*

Voyez l'Avertissement, p. 80.

C H A P I T R E V.

*De l'emploi de l'Accord-sensible avec fausse
quinte.*

L'ACCORD-sensible avec fausse quinte n'a lieu que dans les modes mineurs. Il se fait à la place de celui de Simple-septième sur la Seconde-note du ton, lorsque cette note précède la Dominante, sur laquelle on veut former un Repos, & dont, pour cet effet, on retranche la dissonance (comme je l'ai expliqué dans la *Note* 39, pag. 87) pour ne présenter à l'oreille, cette Dominante, que comme Cinquième-note, ou, si l'on veut, comme une vraie tonique, mais censée Dominante.

C'est pour faire pressentir ce Repos, qu'on donne une tierce majeure à la Simple-dominante qui précède la Cinquième-note; tierce qui prend pour lors le caractère de Note-sensible de cette cinquième-note.

Quoique l'Accord-sensible avec fausse quinte ne soit presque connu que dans une de ses combinaisons, je veux dire, sous la forme de Sixte-superflue, rien n'empêche de l'employer sous toutes les formes énon-

cées dans le Chapitre III de la première Partie de cet Ouvrage. Bien plus, il peut être employé lors même qu'on ne doit pas former un repos sur la Cinquième-note, c'est-à-dire, lorsque cette cinquième-note auroit effectivement le caractère de Dominante, par l'Accord-sensible qu'elle porteroit, ou même, selon la première Règle du Chapitre IV, pag. 141, lorsqu'à cet Accord-sensible on substituerait celui de Septième-diminuée.

Ainsi la succession de l'Accord-sensible avec fausse quinte s'étend, 1° à précéder la Dominante lorsqu'elle ne se présente que comme Cinquième-note, c'est-à-dire, lorsqu'elle ne porte que l'Accord-parfait; 2° à la précéder également lorsqu'elle porte son Accord-sensible; 3° à précéder enfin l'accord de Septième-diminuée sur la Note-sensible (57).

(57) J'ai déjà averti, au commencement de cette seconde Partie, que je réduis toute succession d'accords à celle des seuls fondamentaux; ainsi lorsque je dis, *précéder la Dominante*, on doit comprendre dans cet énoncé toute autre note dont l'accord représente cette dominante. De même ce que je dis à l'égard de la Septième-diminuée doit s'appliquer aussi à toute note dont l'accord dérive de cette septième-diminuée.

Du reste cet accord ne doit être employé que dans des situations convenables à cause de son aspérité, laquelle se trouve encore augmentée sur les Instrumens imparfaits, tels que le Clavecin, l'Orgue, & tous les Instrumens à Touches, où l'Intervalle de tierce diminuée, qui est entre la tierce majeure & la fausse quinte de cet accord, ne peut absolument être exécuté.

Sur le Clavecin, par exemple, cette tierce diminuée, qui dans sa juste proportion est composée de deux Demi-tons majeurs (*Introduction*, pag. 15), ne peut être rendue que par des Touches dont la somme totale n'est pas même d'un ton, dans certains Modes (58). Ce défaut, outre qu'il change la forme de l'accord, y introduit de plus, pour l'oreille, une nouvelle dissonance : car au lieu d'un accord tel que seroit, *fa la ut^b mi^b*, le Clavecin présente les notes *fa la si mi^b*, parmi lesquelles on trouve les deux dissonances *la si* & *fa mi^b*. Aussi n'est-ce pas par le Clavecin, ou par tout autre Instrument qui a les mêmes imperfections, qu'on doit juger de l'effet de l'accord dont il s'agit.

(58) Je dis dans certains modes, parce que par l'ancien Tempérament les Demi-tons n'étant pas

égaux entr'eux, il se trouve par ce moyen, sur le Clavecin, des tons, à la vérité, plus forts que d'autres (tels que celui de *sol-dièse* à *la-dièse*, &c), mais qui n'ont pas encore ce qu'il leur faudroit pour arriver à la proportion de *tierce-diminuée*, puisque le ton majeur même n'est composé que d'un demi-ton majeur & un demi-ton mineur. En revanche aussi il y a, sur le Clavecin, des tons bien foibles : car ce que le *sol-dièse*, par exemple, a de trop bas, est nécessairement autant de diminué sur le ton que cette Touche doit former avec *fa-dièse*; & lorsque ce *sol-dièse* sert de *la-bémol*, il ne peut former, avec *fa-dièse*, qu'une tierce diminuée très-foible, & moindre de plus d'un quart de ton, ou pour mieux dire, & comme je l'ai dit aussi dans le Texte, il ne sçauroit la former : car tout intervalle n'a qu'une proportion, & l'on sçait que tout ce qui est proportion n'est aucunement susceptible du plus ou du moins.

Du reste, il seroit très-facile de rendre le Clavecin & l'Orgue moins faux & moins propres à dénaturer plusieurs intervalles; il ne faudroit pour cela qu'y faire tous les Demi-tons égaux. C'est à quoi se réduit le Temperament qu'a déjà proposé depuis 26 ans, M. Rameau, dans sa *Génération harmonique* (Paris 1737), Chap. VII; Temperament qu'il a fondé sur la raison, sur l'expérience, sur la succession des modes : qui est enfin le résultat d'une proportion géométrique (Voyez *ibid.* pag. 96), mais en pure perte; de Sçavans seuls & des Gens de lettres y ont accédé. On en est toujours à l'ancienne maniere d'accorder, c'est-à-dire, à une maniere qui n'est relative qu'à un petit nombre de Modes (*), sans égard à la

(*) Par ce petit nombre de modes, j'entends ceux que reçoit l'Eglise dans son Chant. Les Organistes les mettent au nombre

discordance qui résulte nécessairement de ce procédé dans d'autres modes ; & cela parce que ces autres

de huit , sur la foi des Plainchantistes de qui ils les ont reçus , & dont, quoique Musiciens, ils ne veulent point examiner l'opinion. Les Modes ou Tons de l'Eglise se réduisent , pour l'Orgue , à ceux d'*ut* majeur , de *re* , majeur & mineur , de *fa* majeur , de *sol* , mineur seulement , & de *la* mineur : je suis fâché pour ceux qui en verroient d'avantage.

Le prétendu *sol* majeur n'a jamais existé dans l'Eglise , malgré la bonne foi dans laquelle sont les Organistes de croire le huitième ton en *G-re-sol*. Qu'on me produise , dans tout le Chant , soit Ambrosien , soit Grégorien , appelé vulgairement Plainchant , un seul morceau , réputé du Huitième Ton , qui ne soit dans le Système , Gamme , Echelle ou Mode d'*ut* majeur , pris comme Mode Principal (finissant tant qu'on voudra par la note *sol* ; tout comme il pourroit fort bien , en second Dessus de Cor-de-chasse , finir par la note *mi* , sans être plus en *E-si-mi* qu'en *G-re-sol*) , & je me rends.

Quant à ceux qui verroient le Quatrième Ton en *E-si-mi* , parce qu'il finit par la note *mi* , il n'y a rien à leur dire.

C'est donc sur les Modes d'*ut* , de *fa* & de *re* , majeurs : de *re* , de *la* & de *sol* , mineurs , que porte l'ancien Tempérament. L'Orgue , pour lequel il a été dressé , peut toujours y être assujetti : car il dépend de l'Organiste , vû l'entêtement des Facteurs , de se borner aux seuls Tons connus & reçus de l'Eglise. Mais qu'a de commun le Clavecin , qu'ont de commun les Orgues placées dans des Concerts ou chez des particuliers , &c , qu'ont de commun , je le répète , tous les instrumens de ce genre avec les Tons de l'Eglise ? Ne faudroit-il pas à ces Instrumens un Tempérament assorti à leur destination ? Un Tempérament autre que celui de l'Eglise , & qui convint à tous les Modes qu'on est dans le cas d'y exécuter ?

Au reste si je me suis servi du terme d'*entêtement* , c'est que j'ai de la peine à croire que parmi les Organistes , du moins parmi ceux qui ont de l'oreille , il n'y en ait eu plusieurs qui se soient plaints de la manière dont on accorde l'Orgue , quand ils ont voulu y essayer quelque autre Mode que ceux de l'Eglise. Il seroit trop humiliant pour l'Art , de penser que personne n'a jamais rien dit à ce sujet.

modes n'étoient pas anciennement en usage. Mais si les circonstances ont changé, si l'on exécute aujourd'hui indifféremment tous les Modes, non seulement sur le Clavecin, mais encore sur l'Orgue, pourquoi s'obstiner à accorder ces Instrumens relativement à une circonstance qui n'existe plus, ou qui du moins n'est plus la seule? Seroit-ce pas respect pour les Anciens & pour leurs traditions? Mais ce ne seroit-là qu'un respect fervile & aveugle. Qu'on fasse attention à l'état de la musique des Anciens, & à l'état de la nôtre, on verra que ce n'est en aucune manière suivre les Anciens que d'accorder comme ils le faisoient. Ils ont accordé *relativement aux Modes qu'ils pratiquoient*, il faut donc, pour les bien imiter, accorder **RÉLATIVEMENT AUX MODES QUE NOUS PRATIQUONS.**

Ceux qui ne veulent pas se départir de l'ancien Tempérament, vous disent pour raison (car il faut bien qu'ils en disent quelque une pour se dispenser de rapprendre à accorder), qu'il doit y avoir un demi-ton majeur de *mi à fa*, &c; de *la à si-bémol*, &c; d'*ut-dièse à re*, &c. D'abord on pourroit leur demander pourquoi ils font donc un demi-ton plus grand que le majeur, de *sol-dièse à la*? Mais ce n'est pas là tout: il faudroit leur demander ce qu'il doit y avoir de *la à la-bémol*, de *re à re-bémol*, &c; de *la à la-dièse*, de *mi à mi-dièse*, &c....

Or si les mêmes Touches doivent servir à exécuter tantôt un demi-ton majeur, tantôt un demi-ton mineur, il n'y a pas plus de raison de les accorder toujours dans un sens, que de les accorder toujours dans l'autre.

Mais que faire donc? Il ne faut, pour le deviner,

que n'avoir pas appris à accorder. Il s'agit uniquement de PRENDRE UN MILIEU, de faire en sorte, s'il faut l'expliquer, que ces Touches forment une sorte de Demi-ton, mitoyen entre le majeur & le mineur, de manière que ce Demi-ton, qu'on pourroit appeller *discrétif*, fasse entendre un Demi-ton majeur tant soit peu foible, & un Demi-ton mineur tant soit peu fort; altération qui devient pour lors comme insensible. Au lieu qu'en donnant à l'un de ces Demi-tons plus de justesse, on occasionne en même proportion, dans celui qui lui est opposé, plus de discordance.

On obtiendra ce MILIEU, si, en accordant, on affoiblit toutes les Quintes d'une égale quantité: tempérément que sa simplicité démontre être plus dans la nature, ou du moins plus raisonnable, que celui qui est en usage, & où par des Quintes foibles, de moins foibles, de justes, de fortes, de plus fortes, c'est-à-dire, par plus de travail & d'observations, on parvient à avoir plusieurs intervalles insupportables.

Quelques personnes tirent de cette disproportion même des intervalles un argument en faveur de l'ancien Tempérament. M. Rameau a prévu l'objection: en voici la réponse.

» Celui qui croit que les différentes impressions
 » qu'il reçoit des différences qu'occasionne le Tem-
 » péramment en usage dans chaque Mode transposé
 » (*ceux avec des dièses ou des bémols*), lui élevent le
 » génie, & le portent à plus de variété, ne per-
 » mettra de lui dire qu'il se trompe; le goût de va-

» riété se prend dans l'entrelacement des Modes,
» & nullement dans l'altération des intervalles, qui
» ne peut que déplaire à l'Oreille, & la distraire
» par conséquent de ses fonctions. *Gener. harmon.*
pag. 104.

Fin de la seconde Partie.





T R A I T É
DES ACCORDS,
ET DE LEUR SUCCESSION.



TROISIEME PARTIE.

Où l'on propose des nouveaux Accords.

CHAPITRE PREMIER.

Accords de Substitution altérés.



YANT suivi pour la dérivation des Accords du Chapitre III de la première Partie, deux des moyens que fournissent les Principes de M. Rameau, le Renversement & la Supposition, il paroît naturel d'essayer encore à

cet égard la Substitution, ou Emprunt, en donnant à l'accord-sensible avec fausse quinte une sorte de Septième-diminuée, qui le représente & qui, comme lui, annonce le caractère de Tonique que la Cinquième-note reçoit en partie du Repos qui se forme sur elle (59).

Les Exemples que je donnerai dans ce Chapitre seront supposés être du Mode mineur de LA; ainsi les Bequarres, employés parmi les Signes, doivent être changés en Bémols, dans les modes qui portent des bémols.

(59) Ceux qui veulent absolument se renfermer dans le cercle de leurs connoissances, trouveront sans doute mauvais que j'ose proposer des accords dont ils n'ont jamais entendu parler; d'autres les rejetteront peut-être comme trop durs, trop dissonans. Quant aux premiers, s'ils n'ont pas fait attention à ce qui termine la dernière Note du Chap. IV de la seconde Partie, p. 148, en leur déclarant ici expressément que cette troisième Partie n'est pas faite pour eux, ils n'ont plus rien à me dire. A l'égard des autres, je les prie de vouloir bien examiner attentivement la chose avant de prononcer. Ils trouveront peut-être que mes accords de substitution sont moins durs que ne l'est celui de Sixte-superflue, auquel cependant on commence à s'accoutumer, & que même certaines oreilles favourent avec tant de plaisir. Bien plus, j'ose avancer que ces accords peuvent infiniment adoucir l'aspérité (s'il y en a), soit de la Sixte-super-

SECTION PREMIERE.

Accord de Septieme & tierce diminuées.

L'accord sensible *si re~~x~~ fa~~x~~ la* ayant pour accord de substitution la septième-diminuée *re~~x~~ fa~~x~~ la ut*, il en résulte que si nous voulons donner un accord de substitution à l'ac-

flue même, soit de ses *co-dérivés* ou de leur accord fondamental commun. En effet, je prends, pour Exemple, l'accord de sixte-superflue *fa la si re~~x~~*, & je prie le Lecteur de me suivre.

Dans cet accord ou, ce qui revient au même, dans son fondamental *si re~~x~~ fa la*, il y a d'abord une dissonance entre les notes *la si*, ensuite une discordance entre la tierce diminuée *re~~x~~ fa* (ou la sixte Superflue *fa re~~x~~*), enfin deux fausses quintes, l'une de *si* à *fa*, l'autre de *re-dièse* à *la*, ce qui, en comprenant le tout sous l'idée vague de dissonance, en fait quatre. Si l'on examine à présent l'accord d'emprunt que je substitue au fondamental *si re~~x~~ fa la*, & qui doit être, dans ce cas, *re~~x~~ fa la ut*, on n'y trouvera plus que trois dissonances. 1° la tierce diminuée *re~~x~~ fa*, 2° la fausse quinte *re~~x~~ la*, 3° la septième diminuée *re~~x~~ ut* (on ne dira pas sans doute que la quinte *fa ut* est fausse?), il y a donc dans cet accord une dissonance, ou, si l'on veut, une aspérité de moins que dans l'accord *si re~~x~~ fa la*?

Mais pour mieux comparer ces deux accords, on pourroit les considérer sous un autre point de vûe :

cord-sensible avec fausse quinte *si re^x fa la* ; ce ne pourra être que l'accord *re^x fa la ut* , dans lequel la tierce & la septième (outre

pour cet effet il faudroit les ranger en commençant par leurs tierces respectives, c'est-à-dire, par *re-dièse* dans l'un, & par *fa* dans l'autre : le premier seroit *re^x fa la si* , l'autre *fa la ut re^x*. Ne prenons à présent que les trois premières notes de chacune de ces combinaisons ; celles de la dernière, *fa, la, ut*, formeront un vrai accord-parfait majeur, au lieu que les trois premières notes de l'autre, *re^x, fa & la*, ne peuvent raisonnablement former un accord-parfait mineur, & encore moins un accord-parfait majeur, puisque *fa* n'est ni la tierce majeure de *re-dièse*, ni la tierce mineure. D'ailleurs, quand même ce *re-dièse* auroit une tierce, soit majeure, soit mineure, il lui manqueroit toujours une quinte, car *la* n'est point sa quinte, ce seroit *la-dièse*, & le *la-naturel* n'en est que la fausse quinte. Or le Faux s'allie-t-il avec la Perfection ? Et voudroit-on appeller parfait un accord dont la quinte (sans parler de la tierce) seroit à volonté juste ou fausse ? Enfin quelques sons que l'on prenne dans l'accord fondamental *si re^x fa la*, ou dans son dérivé, la sixte-superflue, *fa la si re^x*, on ne pourra jamais assembler deux tierces qu'il n'y en ait une d'altérée. Mais c'en est peut être trop sur des accords que je ne prie personne d'adopter. J'ai cru devoir seulement les proposer comme une nouvelle branche d'harmonie, ou, pour mieux dire, comme un rejetton de cette harmonie, qu'on peut en arracher si l'on veut.

la quinte) sont diminuées , & qu'on peut, pour cette raison & pour le distinguer de la septième-diminuée ordinaire , appeller accord de *septième & tierce diminuées*.

Cet accord un fois substitué au *sensible avec fausse quinte* , & devenu par là fondamental , doit, ainsi que la septième-diminuée ordinaire , produire divers accords , soit par renversement , soit par supposition. Nous les verrons dans la seconde Section de ce Chapitre ; l'ordre exige que je donne auparavant celui duquel ils dérivent.

Signes des
Accords.

7 7
H ou 3

Accord fondamental.

ACCORD de *septième & tierce diminuées* , composé de tierce diminuée , quinte diminuée & septième diminuée , comme *rex fa la ut*. La quinte de cet accord en est la Dissonance mineure primitive , la septième en est la Dissonance diminuée (Voyez Notes 30 & 31 , pag. 73).

La note qui porteroit cet accord seroit primitivement *Quatrième-note* d'un mode mineur , mais qui seroit devenue *note-sensible* de la Cinquième-note , sur laquelle iroit se former un Repos , annoncé

L

Signes des
Accords.

par cet accord. (Voyez au sujet de ce *Repos* la *Note* 39, pag. 87).

SECTION II.

Accords dérivés de celui de Septieme & tierce diminuées.

ARTICLE I.

Accords dérivés par Renversement.

*6
5 ACCORD de *Grande-sixte superflue*, composé de tierce majeure, quinte, & sixte superflue, comme *fa la ut re*. La tierce de cet accord en est la *Dissonance mineure primitive*, la quinte en est la *Dissonance diminuée*: son accord fondamental est celui de *Septieme & tierce diminuées* de la 3^{ce} diminuée au-dessous, *re fa la ut*.

La note qui porteroit cet accord seroit *Sixieme-note* d'un mode mineur, & annonceroit un *Repos* sur la *Cinquieme-note*.

6

4

3

ACCORD de *Triton avec tierce & sixte mineures*, composé de tierce mineure, quarte superflue & sixte

A C C O R D S.

163

Signes des
Accords.

mineure, comme *la ut re~~x~~ fa*.
La tierce de cet accord en est la
Dissonance diminuée : son ac-
cord fondamental est celui de
Septieme & tierce diminuées de la
5^{te} diminuée au-dessous, *re~~x~~ fa
la ut*.

La note qui porteroit cet accord
seroit primitivement Note-princi-
pale d'un mode mineur, mais elle
prendroit en partie le caractère de
Quatrième-note, & annonceroit un
Kepos sur la Cinquième-note, soit
qu'elle passât réellement à cette
cinquième-note, ou simplement à
sa tierce majeure.

Cette note est Dissonance mi-
neure primitive elle-même.

□4
x2

ACCORD de *Seconde-superflue avec
quarte juste*, composé de seconde
superflue, quarte & sixte majeure,
comme *ut re fa la*. La sixte de
cet accord en est la Dissonance
mineure primitive : son accord
fondamental est celui de *Septieme
& tierce diminuées* de la 7^{me} di-
minuée au-dessous, *re~~x~~ fa la ut*.

La note qui porteroit cet accord

L ij

Signes des
Accords.

feroit primitivement *Médiate* d'un mode mineur, & prenant en partie le caractère de *Sixième-note*, elle annonçeroit un *Repos* sur la *Cinquième-note* du ton primitif, en passant à l'un des sons de l'accord de cette *cinquième-note*.

Cette note est *Dissonance diminuée* elle-même.

ARTICLE II.

Accords dérivés par Supposition.

9
4
7
*5

ACCORD de *Onzième - diminuée*; composé de *quinte* (rendue juste par un dièse ou un béquarre), *septième diminuée*, *neuvième mineure* & *onzième diminuée*, comme *sol~~x~~ re~~x~~ fa la ut*. La *neuvième* de cet accord en est la *Dissonance mineure primitive*, la *onzième* en est la *Dissonance diminuée*; la *septième* n'y est qu'une *dissonance Accidentelle* (Voyez *Note 18*, pag. 51): son accord fondamental est celui de *Septième & tierce diminuées* de la 5^{te} au-dessus (j'entends 5^{te} juste), *re~~x~~ fa la ut*.

Signes des
Accords.

La note qui porteroit cet accord feroit *Note-sensible* d'un mode mineur, & annonceroit un *Repos* sur la Cinquième-note, soit en y passant réellement, soit en restant sur le même degré, au lieu d'aller à la tonique.

h7
x5
4

ACCORD de *Quinte-superflue avec quarte & septième mineure*, composé de quarte, quinte superflue, septième mineure & neuvième majeure, comme *sol re fa la ut* (60). La neuvième de cet accord en est la Dissonance mineure primitive, la quarte en est la Dissonance diminuée; la septième n'y est qu'une dissonance Accidentelle: son accord fondamental est celui de *Septième & tierce diminuées* de la 5^{te} superflue au-dessus *re fa la ut*.

(60) La quinte superflue faisant partie de cet accord, j'ai crû devoir me conformer à l'usage de la pratique pour en énoncer la construction. Il est évident que cet accord est naturellement composé de quinte, septième, neuvième & onzième, ainsi que l'accord précédent, duquel celui-ci ne diffère que par le son de supposition (le *sol*) qui est ici un demi-ton mineur plus bas.

Signes des
Accords.

La note qui porteroit cet accord feroit *Septieme-note* (*Introduction*, pag. 28) d'un mode mineur, mais elle annonceroit un *Repos* sur la *Cinquième-note*, soit qu'elle y passât réellement, soit qu'elle fut élevée d'un demi-ton mineur.

♯9

×7
6

ACCORD de *Septieme-superflue* avec *sixte & neuvieme mineures*, composé de *sixte mineure*, *septième majeure*, *neuvième mineure & onzième*, comme *mi re~~x~~ fa la ut* (61). La onzième de cet accord en est la *Dissonance mineure primitive*, la *sixte* en est la *Dissonance diminuée*; la *neuvième* n'y est qu'une *dissonance Accidentelle*: son accord fondamental est celui de *Septieme & tierce diminuées* de la 7^{me} majeure au-dessus *re~~x~~ fa la ut*.

(61) La vraie construction de cet accord est la suivante:
7^{me}, 9^{me}, 11^{me}, 13^{me}.

Si je me suis servi du terme de *superflue* dans le nom que je donne à cet accord, c'est pour le rapprocher de ce qui est connu, comme j'ai fait à l'égard de sa construction (*Voyez Note 42*, pag. 93).

*Signes des
Accords.*

La note qui porteroit cet accord feroit *Cinquieme-note*, & son accord annonceroit un Repos prochain sur la même note.

ARTICLE III.

Accord particulier par supposition.

Le même principe qui autorise l'accord de Neuvième donné à la Septième-diminuée, pag. 75, peut en fournir un semblable pour celui de *Septieme & tierce diminuées*. Il seroit formé, ainsi que l'autre, de l'addition d'une tierce au-dessous du son fondamental de l'accord de substitution : Tierce qui dans ce cas ne devra être regardée, comme je l'ai dit *Note 33*, (*ibid.*), que comme un son par supposition, quoique dans son origine ce son soit lui-même le fondamental de l'accord primitif que représente celui de Substitution ; mais ce dernier accord doit être regardé ici comme fondamental propre, & , pour ainsi dire, comme indépendant de celui dont il tire son origine.

9
5
*

ACCORD de *Neuvieme-mineure avec tierce majeure & fausse quinte*, composé de tierce majeure, quinte diminuée, septième mineure & neuvième mineure, comme *si re~~x~~ fa la ut*. La septième de cet accord en est la Dissonance mineure primitive, la neuvième en est la Dissonance diminuée: son accord fondamental est celui de *Septieme & tierce diminuées* de la 3^{ce} majeure au-dessus, *re~~x~~ fa la ut*.

La note qui porteroit cet accord seroit primitivement *Seconde-note* d'un mode mineur, mais par le *Repos* sur la *Cinquième-note*, que son accord annonce, elle pourroit être regardée comme la dominante de cette *cinquième-note*.



 CHAPITRE II.

Accords par supposition dérivés de celui de la Soûdominante.

J'AI fait pressentir dans la première Partie, pag. 71, qu'on pourroit donner, à la soûdominante, un accord de Supposition de plus, & une autre sorte de Neuvième. En effet, si dans le ton d'*ut*, par exemple, la simple dominante *re fa la ut*, produit une Neuvième par l'addition de *si* au-dessous de son accord, & une Onzième par l'addition de *sol*; la Soûdominante de ce même Ton, *fa la ut re*, doit produire également une Neuvième, par l'addition de *si*, au-dessous de son accord, & une Onzième par l'addition de *sol*.

On peut observer que le *si* ajouté ici au-dessous de *fa*, Son fondamental de l'accord, formant avec lui une quinte diminuée, il en résulte que le Son qu'on ajoute au-dessous d'une Soûdominante, pour former un accord de Neuvième, doit nécessairement être une fausse quinte, & non une quinte juste, puisqu'on sortiroit du

mode si on vouloit rendre juste cet intervalle. Ainsi l'accord de Neuvième, qui fait l'objet de ce Chapitre, est absolument différent de celui qu'on a vû dans la première Partie de cet Ouvrage, pag. 69. En effet celui-là est formé par l'addition d'une quinte juste au-dessous du son fondamental, tandis que celui-ci l'est par une quinte diminuée (62); aussi la note qui porte l'accord que je propose a-t-elle un caractère décidé qui peut servir à indiquer le ton, comme on le verra bientôt.

(62) De la différence de cet Intervalle, il résulte une autre différence entre l'accord de la page 69 & celui-ci. L'accord cité comporte une modulation compliquée, une double modulation, comme je l'ai expliqué dans la *Note*, page 71, à l'occasion de l'Exemple XXIX de la *Génération Harmonique*, au lieu que l'accord dont il s'agit ici, n'étant composé que de notes fournies par son propre mode, s'y trouve tout renfermé.

On pourroit remarquer que l'accord de la page citée est fondé sur la liberté qu'on a, en arrivant à une tonique, de la rendre sur le champ Dominante-tonique; & c'est cette même licence, ou pour mieux dire, l'intention, le dessein que l'Auteur a eu de l'employer, qu'il faut supposer dans l'accord de l'Exemple XXIX de la *Génération Harmonique*. Ainsi le *re* sur lequel on arrive, dans cet Exemple, après

Comme les intervalles qui composent ces nouveaux accords ne sont pas toujours du

l'accord de Neuvième, étant considéré comme Dominante-tonique du mode de *sol* (*), donne la liberté de faire dépendre de ce mode le son par supposition *ut*, de l'accord fondamental *sol si re mi*.

Du reste, ce son par supposition peut former, avec le fondamental, une quinte juste, pour deux raisons : la première, c'est qu'il annonce en son particulier le mode auquel on a dessein de passer ; en second lieu, il a plus d'analogie avec l'accord qui doit le suivre, puisqu'il sert de préparation à sa dissonance : car ce son est le même que celui qui va former la septième dans l'accord suivant. D'où l'on peut conclure que le son par supposition qu'on ajoute au-dessous d'une Soûdominante, pour former un accord de Neuvième, peut également bien être une fausse quinte ou une quinte juste, c'est-à-dire, appartenir au mode actuel ou au mode prochain ; mais l'on doit observer que l'accord qui résulte de la quinte juste, quoiqu'il annonce, pour ainsi dire, plus de science & de raisonnement dans celui qui en fait usage, est par cela même moins simple, moins naturel que celui que fournit la fausse quinte, lequel ne suppose ni Licence dans sa formation, ni dessein de modulation dans son emploi.

(*) Cette considération est un peu trop marquée, dans l'Exemple cité, par le retranchement d'un second Dièse, qui auroit dû être à la Clé. Il faut croire que ce retranchement n'a été fait que pour être dispensé de mettre un Béquarre au devant de l'*ut* qui porte l'accord de Neuvième dont il s'agit.

même genre, puisque la Soûdominante d'un mode majeur diffère, par la tierce, de celle d'un mode mineur, je diviserai ce Chapitre en deux Sections. La premiere roulera sur les accords propres au Mode majeur, & la seconde sur ceux du Mode mineur. Les exemples seront toujours dans le ton d'*ut*.

*Signes des
Accords.*

SECTION PREMIERE.

Accords pour le Mode majeur.

ARTICLE I.

Accord formé par une quinte diminuée, ajoutée au-dessous du Son fondamental.

9:
8 ACCORD qu'on pourroit appeller *Neuvieme-consonante avec fausse quinte*, composé (en se conformant à la pratique) de tierce mineure, quinte diminuée, septième mineure & neuvième mineure, ou, selon ce que j'ai fait observer, *Note 29*, pag. 70, composé de quinte diminuée, septième mineure, neuvième mineure.

ACCORDS.

173

Signes des
Accords.

re & dixième, comme *si fa la ut re.*

La tierce (ou dixième) de cet accord en est la Dissonance majeure, la septième & la neuvième n'y font que des dissonances Accidentelles (Voy. *Note 29, ibid.* pour ce qui regarde la neuvième) : son accord fondamental est celui de *Sixte-dissonante*, avec tierce majeure, de la 5^{te} diminuée au-dessus, *fa la ut re.*

Toute Note qui porte cet accord est *Note-sensible* d'un mode majeur.

ARTICLE II.

Accord formé par une septième, ajoutée au-dessous du Son fondamental.

9
4:

ACCORD qu'on pourroit appeller *Onzième-consonante*, composé de quinte, septième mineure, neuvième majeure & onzième, en se conformant à la pratique, ou de septième, neuvième, onzième & douzième, selon la nature de l'ac-

Signes des
Accords.

cord (63), comme *sol fa la ut re*. La quinte de cet accord (ou douzième) en est la Dissonance majeure ; la septième, la neuvième & la onzième n'y sont que des dissonances apparentes & Accidentelles (64) : son accord fondamental est la *Sixte-dissonante*, avec tierce majeure, de la 7^{me} mineure au-dessus, *fa la ut re*.

Toute Note qui porte cet accord est *Cinquième-note* d'un mode majeur.

(63) Comme il ne peut y avoir aucun son intermédiaire entre le fondamental & celui qui est ajouté, il s'ensuit que c'est par le son fondamental même, qui est ici une septième, que doit commencer la construction de l'accord.

(64) De ces trois intervalles l'un est le son fondamental, l'autre sa tierce, l'autre sa quinte ; nul par conséquent n'est proprement Dissonance, si ce n'est par comparaison au son ajouté. Or ce son ajouté, ce son *par supposition*, n'étant pas du corps de l'harmonie, ne peut par conséquent y rien changer, y rien ordonner. Ces trois intervalles doivent constamment suivre chacun leur marche propre, & prescrite par la Basse-fondamentale, sans égard à ce qu'ils peuvent être par rapport au son étranger.

Signes des
Accords.

SECTION II.

Accords pour le Mode mineur.

ARTICLE I.

Accord formé par une quinte diminuée, ajoutée au-dessous du Son fondamental.

9:
7

ACCORD qu'on pourroit appeller *Neuvième-consonante avec septième diminuée*, composé de tierce mineure, quinte diminuée, septième diminuée & neuvième mineure (ou 5^{te}, 7^{me}, 9^{me} & 10^{me}), comme *si* \square *fa* *la* \flat *ut* *re*. La tierce de cet accord (ou 10^{me}) en est la Dissonance majeure; la septième & la neuvième n'y font que des dissonances Accidentelles (Voy. Note 29, p. 70): son accord fondamental est la *Sixte-dissonante*, avec tierce mineure, de la 5^{te} diminuée au-dessus, *fa* *la* \flat *ut* *re*.

Toute Note qui porte cet accord est *Note-sensible* d'un mode mineur.

Signes des
Accords.

ARTICLE II.

Accord formé par une septième, ajoutée au-dessous du Son fondamental.

b9

4: ACCORD qu'on pourroit appeller *Onzième-consonante avec neuvième mineure*, composé de quinte, septième mineure, neuvième mineure & onzième (ou 7^{me}, 9^{me}, 11^{me} & 12^{me}), comme *sol fa la b ut re*. La quinte de cet accord (ou 12^{me}) en est la Dissonance majeure; la septième, la neuvième & la onzième n'y font que des dissonances Accidentelles (Voyez la Note précédente): son accord fondamental est la *Sixte-dissonante*, avec tierce mineure, de la 7^{me} mineure au-dessus, *fa la b ut re*.

Toute Note qui porte cet accord est *Cinquième-note* d'un mode mineur (65).

(65) Je dois avertir que les noms que j'ai proposés, pour les accords de ce Chapitre, sont plus conformes

formes à la construction de pratique, sous laquelle je les ai premièrement présentés, qu'à leur construction essentielle & propre. Il est hors de doute que les accords que j'ai appelés de *Neuvième* seroient plutôt des accords de *Dixième*, si l'on consultoit la Basse-fondamentale, & qu'on voulut suivre la progression observée dans les accords connus de *Septième*, de *Neuvième* & de *Onzième*, où le son le plus haut, & qui est en même tems la dissonance de l'accord, lui donne, comme on voit, sa dénomination. De même les accords que j'ai appelés de *Onzième*, à cause de la conformité qu'ils ont avec ceux auxquels en effet ils ressemblent, seroient plutôt, sur les mêmes principes, de vrais accords de *Douzième*, puisque leur son extrême est une *Douzième*, laquelle est également la Dissonance de l'accord, ainsi que la dixième l'est dans les premiers.

Si jamais on donnoit leurs vrais noms à ces accords, on pourroit alors, en rangeant ces noms selon l'ordre naturel des Nombres qui les expriment, dresser une formule dont l'usage seroit de présenter d'abord sous un même point de vûe tous les accords par supposition en général, & où cependant l'on distingueroit facilement les accords qui proviennent du fondamental de la Soûdominante, d'avec ceux que fournissent les différentes sortes d'accords de septième; distinction très-nécessaire, essentielle même pour ce qui regarde le genre de la Dissonance de ces accords & la marche que cette dissonance doit tenir.

Formule

M

*Formule représentant par ordre les accords
de Supposition.*



On observeroit que les accords qui sont désignés par les nombres impairs, & qui forment comme la ligne supérieure de cette formule, sont dérivés d'un accord de Septième, pris en général; & que ceux qui sont désignés par les nombres pairs (10, 12) sont dérivés de l'accord fondamental de la Soûdominante. On pourroit remarquer encore que dans les accords contenus dans la ligne supérieure la Dissonance est mineure & doit être sauvée en descendant, & que dans les accords de la ligne inférieure la Dissonance est majeure & doit se sauver en montant.

Du reste, sous les noms de *Neuvième* & de *Onzième*, je comprends tant les deux sortes de Quintes-superflues, que la Septième dite faussement *Superflue*. Ces accords ne sont essentiellement, & dans le vrai, que des Neuvièmes ou des Onzièmes, dont la quinte dans les unes est superflue, & dont la septième, dans l'autre, n'est simplement qu'une septième majeure: la distinction qu'on a mise entre ces accords est l'effet de la sensation que faisoient sur l'oreille & l'esprit des Musiciens certains intervalles qui les épouvan-toient autrefois. Faut-il s'étonner si les noms qu'ils ont imposés à ces accords ne sont pas toujours conformes à leur nature! Enfin sous le nom de Treizié-

CHAPITRE III.*Accords par supposition pour les Dominantes.*

PUISQUE dans l'accord appelé de *Septième-superflue avec sixte* la note par supposition forme un intervalle de septième avec le son grave & fondamental de l'accord de *Septième-diminuée*, ne pourroit-on pas de même dans les autres sortes d'accords de *Septième*, outre la tierce & la quinte qu'on s'est contenté d'ajouter au-dessous de leur son fondamental, y placer encore l'intervalle de septième, d'où résulteroient de nouveaux accords, & par conséquent de nouveaux moyens pour varier les effets de l'Harmonie? Si les sons par supposition sont regardés, dans les principes de cette Scien-

me je comprends encore l'accord dit de *Septième-superflue avec sixte*, puisqu'en effet cet accord n'est autre chose, selon sa construction naturelle, qu'un accord de *Treizième* (Voyez la première Partie, page 77).

Je desire que cet Exemple & la méthode que j'y puise ne restent pas inutiles.

ce, comme *surnumeraires*, comme des *notes de goût*, des *notes hors d'œuvre*, sans lesquelles & avec lesquelles l'Harmonie suit également son cours naturel (*), rien ne semble devoir empêcher l'addition de l'intervalle que je propose.

Dès que ce nouveau son ne fera, ainsi que dans les accords par supposition connus, que comme *surnumeraire*, qu'il ne fera qu'un hors d'œuvre qui ne sauroit en aucune manière interrompre ce *cours naturel* que doit suivre l'harmonie, ne feroit-ce pas circonscire l'Art que de ne vouloir pas profiter de tout ce que peut fournir le principe de la Supposition?

J'ai osé présenter de nouveaux accords altérés, je ne dois plus craindre de proposer les suivans, qui ne subissent aucune altération, & dont toute la discordance, ne provenant que d'un son qui ne tient pas au corps de l'harmonie essentielle & fondamentale, peut très-bien être contrebalancée par l'effet propre à cette harmonie fondamentale.

(*) Termes du Fondateur des Principes de l'Harmonie, dans sa *Dissertation sur les différentes Méthodes d'Accompagnement*, page 18; dans son *Traité de l'Harmonie*, page 74, & ailleurs.

Voici comment je procède pour la formation de ces accords.

Par exemple, lorsqu'au-deffous de la Septième *la ut mi sol* on ajoute la tierce *fa*, on a l'accord de neuvième *fa la ut mi sol*; lorsqu'on y ajoute la quinte *re*, on a l'accord de onzième *re la ut mi sol*. Ajoutons à présent la septième *si*, & nous aurons l'accord *si la ut mi sol*, composé de 7^{me}, 9^{me}, 11^{me} & 13^{me}; ou, pour le rapprocher des idées de la pratique, composé de 6^{te}, 7^{me}, 9^{me} & 11^{me}, tel que celui de Septième-superflue avec sixte (Voyez la premiere Partie, page 77).

Supposons à présent, pour un second exemple, l'accord-sensible *la ut mi sol*. On sçait qu'une tierce majeure, placée au-deffous d'un accord-sensible quelconque, produit un accord de Quinte-superflue, & qu'une quinte, ajoutée au-deffous du même accord fondamental, produit un autre accord appelé, quoiqu'improprement, de Septième-superflue; or ajoutons encore au-deffous de *la ut* mi sol* la septième *si* ou *si^b*, & nous aurons les accords *si la ut* mi sol* ou *si^b la ut* mi sol*; le premier, composé (selon la pratique) de sixte mineure, septième mineure, neuvième majeure & onzième; & le second, de sixte ma-

jeure , septième majeure , neuvième , vraiment superflue , & onzième superflue.

Du reste dans ces accords il ne peut jamais y avoir que la sixte (ou treizième) qui , selon la Basse-fondamentale , doive être réputée dissonance ; les autres intervalles , superflus ou justes , ne sont dissonans qu'accidentellement , c'est-à-dire , par comparaison au son ajouté , qui , comme l'on sçait , n'étant pas du corps de l'harmonie , puisqu'il lui est étranger , ne sçauroit ôter à ces intervalles le caractère primitif de consonans , qu'ils reçoivent de la Basse-fondamentale. Ainsi j'appellerai ces intervalles , comme j'ai nommé leurs semblables , *Dissonances Accidentelles*. A l'égard de la construction de ces accords je me conformerai à l'usage de la Pratique , ainsi que pour les noms & les signes que je leur donne (66).

(66) J'ai cru devoir suivre en ceci les idées reçues , afin que ces accords ne parussent pas plus singuliers qu'ils ne sont. Si jamais ils sont adoptés , on sera toujours à tems , en les envisageant sous l'aspect qu'ils doivent l'être , de leur donner des noms plus conformes à leur nature & à leur vraie construction.

Signes des
Accords.

SECTION PREMIERE.

*Accord dérivé d'une Simple-
septieme.*

9
4
6

ACCORD de *Onzieme avec sixte*, composé de sixte, septième, neuvième & onzième. Tous ces intervalles doivent se prendre tels qu'ils sont dans le Mode où l'on est, c'est-à-dire, majeurs ou mineurs &c. Voyez ce que j'ai dit à ce sujet dans la premiere Partie de cet Ouvrage, pag. 54. La sixte de cet accord en est la Dissonance mineure; la septième, la neuvième & la onzième n'y sont que des dissonances Accidentelles: son accord fondamental est celui de *Simple-septieme* de la 7^{me} au-dessus.

La note qui porteroit cet accord ne peut être considérée que comme septième au-dessous d'une simple dominante (*), & toutes les notes du ton, excepté la *Sixieme-note* pourroient porter cet accord.

(*) Voyez page 54.

Signes des
Accords.

SECTION SECONDE.

Accords dérivés du Sensible.

x 9
4
6

ACCORD de *Onzième avec neuvième majeure & sixte mineure*, composé de sixte mineure, septième mineure, neuvième majeure & onzième, comme *la sol si re fa*, ou *la fa sol si re*. La sixte de cet accord en est la Dissonance mineure; la septième, la neuvième & la onzième n'y font que des dissonances Accidentelles: son accord fondamental est le *Sensible* de la 7^{me} mineure au-dessus, *sol si re fa*.

Toute note qui porteroit cet accord feroit ou *Sixième-note* d'un mode majeur, ou la *sixième majeure* d'un mode mineur.

x 9
x 4
6

ACCORD de *Onzième-superflue avec sixte*, composé de sixte majeure, septième majeure, neuvième superflue & onzième superflue, comme *la^b sol si[♯] re fa*, ou,

la b fa sol si re. La sixte de cet accord en est la Dissonance mineure; la septième, la neuvième & la onzième n'y font que des dissonances Accidentelles: son accord fondamental est le *Sensible* de la 7^{me} majeure au-dessus, *sol si re fa*.

Toute note qui porteroit cet accord, seroit *Sixieme-note* d'un mode mineur.

C H A P I T R E I V.

De la succession des accords proposés dans cette troisieme Partie.

TOUS les accords de substitution altérés étant contenus dans le fondamental dont ils dérivent, c'est-à-dire, dans celui de *Septieme & tierce diminuées*, & celui-ci n'ayant, ainſi que la *Septieme-diminuée* ordinaire, aucune succession en propre, on doit lui donner la même qu'on donneroit à l'*Accorsensible avec fausse quinte*, dont il tient la place. Voyez pour cela le Chapitre V de la seconde Partie, pag. 149.

Quant aux accords de supposition dérivés soit de la *Soûdominante*, soit des diverses *Dominantes*, des deux Chapitres précédens, il faut, à l'égard de la succession qu'on doit

leur donner, consulter leurs accords fondamentaux respectifs. Ainsi voyez dans le Chapitre III de la seconde Partie, page 132, ce qui concerne la Dominante, la Souâdominante & les simples dominantes (*Seçt. 1 & 2*). Voyez encore les Sections 3 & 4 du même Chapitre pour tout ce qui peut s'apliquer aux unes & aux autres de ces notes de caractère.

J'ajouâterai seulement ici au sujet de l'emploi des nouveaux accords par supposition que j'ai donnés aux dominantes, qu'on pourroit tirer de ces accords divers secours dans la pratique de l'harmonie.

Par exemple, l'accord qui dérive d'une Simple - septième (page 183), fournit le moyen de former un *Point d'orgue* sur différens degrés d'un mode, principalement sur la tonique, la médiante & la dominante, en employant pendant ce point d'orgue, les diverses successions de dominantes que l'on connoît. 1^o Celle de quinte, comme *ut, fa, si, mi, &c*; 2^o celle qui est alternativement de tierce & de quinte, comme *ut, la, re, si, mi, &c*; 3^o celle de tierce & de seconde, *ut, la, si, sol, la, &c*. Non seulement les trois notes que j'ai nommées peuvent former un Point d'orgue pendant le cours de ces dominantes, mais on trouvera que toutes les notes de la Gamme

DES NOUVEAUX ACCORDS. 187
pourront également en former un, si on le fait commencer dès que ces notes peuvent entrer dans l'harmonie de quelqu'une de ces dominantes. Ce qui arrive à la première dominante, pour la Quatrième & la Sixième notes; & pour la Note sensible, à la seconde ou à la troisième dominante, selon la marche qu'on aura prise (67).

(67) Au reste, par *Point d'orgue*, je n'entends point ces Tenues de Basse pratiquées par certains Organistes, où à la faveur de la légèreté de leur main l'oreille n'a pas le tems d'être offensée de tous ces sons hors du Mode & de la Sphere de l'harmonie qu'ils font correspondre à cette sorte de Basse, lorsqu'ils n'ont pu trouver la véritable. Je n'entends pas non plus ces *Tasto solo*, dans la musique, qu'on prend le bon parti de ne pas Chiffrer; encore moins ce que les Italiens appellent *Cadenza*, où le Chanteur passe à son gré par toute sorte de sons pendant la Tenue de la Basse; tenue que ceux qui ont encore de l'oreille abandonnent aujourd'hui, à la moindre menace de commotion désagréable, pour y revenir ensuite lors du *Tril* qui, en annonçant que le Chanteur n'imagine plus rien, les avertit qu'ils peuvent en sûreté reprendre la *Cadenza* pour la terminer. Le Point d'orgue que fournissent mes accords de supposition peut très-bien être Chiffré, & les divers sons, par lesquels on passe pendant qu'il tient, peuvent être traités comme notes d'harmonie, puisqu'ils entrent dans le groupe de l'accord.

On pourroit souhaiter quelques Exemples en notes de musique, tant pour cet accord que pour ceux que j'ai dérivés de l'Accord-sensible ; mais ce que j'ai déjà dit à cet égard, pourra suffire aux personnes intelligentes. Je craindrois que ces Exemples ne devinssent une source d'écarts pour ceux qui ne s'instruisent que par les yeux.

F I N.

ERRATA.

<i>Pag.</i>	<i>Lignes.</i>	<i>Fautes.</i>	<i>Corrections.</i>
69	2	Accords dérivés	Accord dérivé
76	26	surpris	surpris
90	18	Tonique	Note-principale
94	4	le Mélodie	la Mélodie
97	3	de l' <i>ut</i> forment	de l' <i>ut</i> , formant
102	25	p. 68	p. 60
104	7	laute de	faute de
106	29	prescrit	prescrites
107	10	connoissances	connoissance
110	15	appellé	appelle
111	21	rerardement	retardement
112	8	de la premiere Partie	<i>Effacez ces mots.</i>
117	14	5 ^{te} & 7 ^{me} diminuée diminuées
154	7	pas respect	par respect
161	5	un fois	une fois
173	1	dixieme	dixieme mineure

TABLE ALPHABETIQUE DES ACCORDS
contenus dans la troisième Partie.

G

G Grande-sixte superflue. *Page* 162

N

Neuvième-consonante avec fausse quinte. 172

Neuvième-consonante avec septième diminuée. 175

Neuvième-mineure avec tierce majeure & fausse
 quinte. 168

O

Onzième avec neuvième majeure & sixte mineure. 184

Onzième avec sixte. 183

Onzième consonante. 173

Onzième-consonante avec neuvième mineure. 176

Onzième-consonante avec septième diminuée. 175

Onzième-diminuée. 164

Onzième-superflue avec sixte. 184

Q

Quinte-superflue avec quarte & septième mi-
 neure. 165

S

Seconde-superflue avec quarte juste. 163

Septième & tierce diminuées. 161

Septième-superflue avec sixte & neuvième mi-
 neures. 166

T

Triton avec tierce & sixte mineures. 162

Fin de la Table des Accords.

 APPROBATION.

J'AI examiné, par ordre de Monseigneur le Chancelier, le *Traité des Accords, & de leur Succession, selon le Système de la Basse-fondamentale*, & je crois que cet Ouvrage fera utile au public. A Paris, le 19 Août 1763.

DE LALANDE.

PRIVILEGE DU ROI.

LOUIS, PAR LA GRACE DE DIEU, ROI DE FRANCE ET DE NAVARRE : A nos amés & féaux Conseillers, les Gens tenant nos Cours de Parlement, Maîtres des Requêtes ordinaires de notre Hôtel, Grand Conseil, Prévôt de Paris, Baillifs, Sénéchaux, leurs Lieutenans Civils, & autres nos Justiciers qu'il appartiendra, SALUT. Notre amé le Sieur ABBÉ R***, Nous a fait exposer qu'il desireroit faire imprimer & donner au Public un Ouvrage qui a pour titre, *Traité des Accords, & de leur Succession, selon le Système de la Basse-fondamentale*, s'il Nous plaisoit lui accorder nos Lettres de Permission pour ce nécessaires. A CES CAUSES, voulant favorablement traiter l'Exposant, Nous lui avons permis, & permettons par ces Présentes, de faire imprimer ledit Ouvrage autant de fois que bon lui semblera, & de le faire vendre & débiter partout notre Royaume pendant le tems de trois années consécutives, à compter du jour de la date des Pré-

Présentes. FAISONS défenses à tous Imprimeurs, Libraires, & autres personnes de quelque qualité & condition qu'elles soient, d'en introduire d'impression étrangere dans aucun lieu de notre obéissance : à la charge que ces Présentes seront enregistrées tout au long sur le Registre de la Communauté des Imprimeurs & Libraires de Paris, dans trois mois de la date d'icelles ; que l'impression dudit Ouvrage sera faite dans notre Royaume, & non ailleurs, en bon papier & beaux caractères, conformément à la feuille imprimée & attachée pour modele sous le contre-scel des Présentes ; que l'Impétrant se conformera en tout aux Réglemens de la Librairie, & notamment à celui du 10 Avril 1725 ; qu'avant de l'exposer en vente, le Manuscrit qui aura servi de Copie à l'impression dudit Ouvrage, sera remis, dans le même état où l'Approbation y aura été donnée, ès mains de notre très-cher & féal Chevalier, Chancelier de France, le Sieur DE LA MOIGNON, & qu'il en sera ensuite remis deux Exemplaires dans notre Bibliothèque publique, un dans celle de notre Château du Louvre, un dans celle dudit Sieur DE LA MOIGNON, & un dans celle de notre très cher & féal Chevalier, Vice-Chancelier & Garde des Sceaux de France, le Sieur de MAUPEOU : le tout à peine de nullité des Présentes ; DU CONTENU desquelles vous mandons & enjoignons de faire jouir ledit Exposant, & ses ayans cause, pleinement & paisiblement, sans souffrir qu'il leur soit fait aucun trouble ou empêchement. V O U L O N S qu'à la Copie des Présentes, qui sera imprimée tout au long au commencement ou à la fin dudit Ouvrage, foi soit ajoutée comme à l'Original. COMMANDONS au premier notre Huissier ou Sergent, sur ce requis, de

faire, pour l'exécution d'icelles, tous Actes requis & nécessaires, sans demander autre permission, & nonobstant Clameur de Haro, Charte Normande, & Lettres à ce contraires : CAR TEL EST NOTRE PLAISIR. DONNÉ à Paris, le sixième jour du mois de Juin, l'an de grace mil sept cent soixante-quatre, & de notre Regne le quarante-neuvième. Par le Roi en son Conseil, L E B E G U E.

Registré sur le Registre XVI de la Chambre Royale & Syndicale des Libraires & Imprimeurs de Paris, N° 256, fol. 120, conformément au Reglement de 1723, qui fait défenses, Art. 41, à toutes personnes, de quelque qualité & condition qu'elles soient, autres que les Libraires & Imprimeurs, de vendre, débiter, faire afficher aucuns Livres, pour les vendre en leurs noms, soit qu'ils s'en disent les Auteurs ou autrement, & à la charge de fournir à la susdite Chambre neuf Exemplaires, prescrits par l'Art. 108. du même Reglement. A Paris, le 9 Juin 1764.

DESPILLY, Adjoint.

De l'Imprimerie de BALLARD, Imprimeur du Roi.

MUSIQUE, fondamentale.

ans.

le Mineur.

mineur
Tierce (e) Quinte-superflue avec quarte (f) Septieme-superflue avec sixte mineure (g)

$\frac{5}{4}$

$\frac{7}{6}$

e-note (h) Médiate.

Note-principale (h)

Altérés, le Mineur.

avec sep
nuee et avec septieme
te (e) Quinte-superflue Mineure (f) Septieme-superflue avec neuvieme Mineure (g)

$\frac{7}{5}$

$\frac{9}{7}$

sible. Septieme-note (i) Cinquieme-note (i) Gravé par Mad. Oger.