



THE LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF
NORTH CAROLINA



ENDOWED BY THE
DIALECTIC AND PHILANTHROPIC
SOCIETIES

V781.3
B455n

Music Lib.

**This book must not
be taken from the
Library building.**

--	--	--



Digitized by the Internet Archive
in 2013

NOUVEL ESSAI
S U R
L'HARMONIE.

*O U V R A G E S de M. B E M E T Z R I E D E R ,
sur la Musique.*

- T**OLÉRANTISME Musical , 1 liv.
- Méthode & Réflexions sur les Leçons de Musique ,
avec 6 Planches gravées sur la science des Accords &
sur l'accompagnement de la Basse chiffrée , 3 liv.
- Leçons de Clavecin , 12 liv.
- Traité de Musique sur les Éléments de la composition ,
avec 80 Planches gravées , seconde Édition , 6 liv.
- Nouvel Essai sur l'Harmonie ; Observations sur l'ordon-
nance des Tons & sur la succession des Harmonies
dans la construction musicale , suivant les Regles de la
Syntaxe & de la *Rhétorique* , avec 20 Planches gra-
vées , seconde Édition , 6 liv.

NOUVEL ESSAI
SUR
L'HARMONIE;

OBSERVATIONS sur l'ordonnance des Tons
& sur la succession des Harmonies dans
la construction musicale, suivant les
Regles de la *Syntaxe* & de la *Rhétorique*.

SECONDE ÉDITION.

PAR M. BEMETZRIEDER.

—
Prix 6 livres, avec 20 Planches gravées.
—

ex libris J. Jousse.



À PARIS,

Chez BENOÎT MORIN, Imprimeur-Libraire,
rue Saint-Jacques, à la Vérité.



M. DCC. LXXXI. 1781

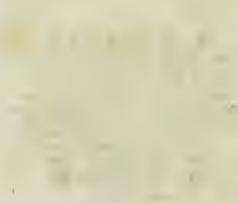
Avec Approbation, & Privilège du Roi.

1875
1876

...

...

21



...



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

PUBLIANT en 1776 mes *Éléments* sur la Composition musicale , je n'osai pas m'écarter entièrement de la route ordinaire ; bravant les regles & les préceptes avec lesquels on borne le génie des Elèves , j'ai respecté le mot *accord*. A la fin de 1779 j'ai été plus hardi , je crois avoir prouvé dans mon *Nouvel Essai sur l'Harmonie* , que la vaine nomenclature d'accords ne peut pas former une base solide pour les principes de la Composition (a) ; comparant la construction musicale avec la construction du discours , j'osai même faire abstraction des notes écrites. Aujourd'hui je vais plus loin encore ; j'annonce ma nouvelle

(a) Voyez la page 260 de cet Ouvrage, note 5. Le Lecteur choqué de mon irrévérence pour les accords , pourra consulter le chapitre accompagnement de *ma Méthode* , il verra que je ne me livre pas aux expressions de l'ignorance.

A iij

500908

1781.3
B455n
MUSIC
1.8

doctrine sous le titre de *Syntaxe & de Rhétorique Musicale* : mais pour être entendu plus universellement , je reviens aux notes écrites ; j'unis *mon Addition* avec *mon nouvel Essai* , & dans les vingt planches ajoutées , je trace au Musicien les exemples dictés au Lecteur dans le courant de l'Ouvrage (b).

Pour rendre cet *Essai* indépendant , j'ai répété quelques notions sur les tons & sur les harmonies développées plus amplement dans mon *Traité de Musique* , auquel le présent Ouvrage peut servir de suite (c).

Cent vingt-un Articles font la subdivision de ses trois Parties. Dans les soixante-treize premiers Articles je parle

(b) Je conseille à l'amateur qui voudra profiter de cet Ouvrage , de le lire ou plutôt de l'étudier devant le clavecin ; de noter les exemples dictés ; de comparer son travail avec mes exemples gravés & de les prononcer toutefois sur l'instrument.

(c) La *Poésie musicale* fera une seconde suite à mon *Traité de Musique* , & renfermera tout ce qui me reste à dire sur l'*Art Musical*.

des principes ordinaires de la composition concernant les tons & leurs changemens , concernant les consonnances & leurs successions : je familiarise le Lecteur avec la principale consonnance de tous les tons , & avec tous les changemens de tons possibles. Je divise les changemens de tons en changemens ordinaires & naturels , & en changemens extraordinaires ; j'indique ceux qui sont les plus doux à l'oreille & ceux qui sont les plus usités dans la marche musicale : j'exerce le Lecteur sur les chaînes naturelles & générales des tons , sur les cercles de tons d'*ut* à *ut* & de *la* à *la* par différentes routes naturelles. J'indique les tons intermédiaires entre deux tons donnés & quatre manières générales d'aller d'un ton à un autre.

Dans l'article 74 je quitte la route ordinaire pour développer la construction musicale. Ici mes observations sont neuves , si je n'ai pas atteint la perfection , je crois du moins avoir posé & déve-

loppé les premiers principes de la *Syntaxe* & de la *Rhétorique musicale*. Je considère l'ensemble des sons relativement à la gamme & je donne à cet ensemble de sons le nom d'*harmonie* ; je nombre toutes les harmonies de la gamme & je les divise en *harmonies consonnantes* & en *harmonies dissonnantes* ; je cherche à prouver que les harmonies sont les mots du langage musical , qu'elles doivent être ordonnées de manière à former des phrases ; que l'*opposition* & le *contraste* qui regnent entre les harmonies *sollicitantes* & les harmonies *repos* , donnent le sens à la phrase harmonique ; qu'il y a *quatre repos* dans toutes les gammes ; que chaque repos a les mêmes nuances & les mêmes gradations que les repos du discours ; que la consonnance n'est pas toujours *intonation* dans la construction , qu'elle est tantôt *contraste* & *sollicitation* , & tantôt *repos* ; que souvent plusieurs consonnances appartiennent à la même gamme , deviennent

tour-à-tour *repos* & se sollicitent réciproquement ; que les dissonances mêmes sont parfois des *repos* & servent d'interrogation , d'admiration , d'étonnement & de suspension.

Je mets l'exemple à côté du précepte ; avec les harmonies *sollicitantes* & avec les harmonies *repos* , je forme la phrase , la période & le discours musical ; dans les planches on trouvera plusieurs morceaux choisis tant de la construction d'*Ariette* que de la construction du *Récitatif* , ils sont notés de manière à faire appercevoir promptement au Lecteur les sollicitations , les repos & leurs nuances. Du plus simple je vais au plus compliqué ; les premiers morceaux sont fondés sur les seules consonnances ; d'abord toutes les phrases du morceau sont dans la même gamme , ensuite plusieurs gammes sont enchaînées dans le même morceau ; enfin les dissonances viennent au secours des consonnances *sollicitantes* & des consonnances *repos*.

A P P R O B A T I O N.

J'AI lu par l'ordre de Monseigneur le
Garde des Sceaux, un Ouvrage intitulé:
Nouvel Essai sur l'Harmonie, &c. par
M. BEMETZRIEDER, faisant partie de ses
Œuvres, & je n'y ai rien trouvé qui
pût en empêcher l'impression. A Paris,
ce six Septembre 1781.

Signé, MONTUCLA, Censeur Royal.

Le Privilège est imprimé à la fin de la *Méthode &
Réflexions sur les Leçons de Musique* de l'Auteur.





NOUVEL ESSAI
S U R
L'HARMONIE.

DES TONS ET DE LEUR INTONATION :

Nature du Mode majeur & du Mode mineur ; nombre des Notes naturelles , des Notes dièzes & des Notes bémols qui entrent dans la gamme de chaque ton ; intonation des sons de la nature ou harmonie consonnante des principales Notes de la gamme ; mesures qui peuvent régler & embellir la prononciation de la consonnance.

1. **T**OUT morceau de Musique réduit aux Notes principales , forme une chaîne de consonnances , ou une chaîne de consonnances mêlées de dissonances.

2. Chaque consonnance est la prononciation des principaux sons de la gamme, du ton ou du mode; c'est son *intonation*.

3. Les notes naturelles...

Ut ré mi fa sol la si ut

sont le modèle de la gamme de tout ton majeur.

4. Les notes naturelles...

La si ut ré mi fa sol la

sont le modèle de la gamme de tout ton mineur.

5. Les principales notes de la gamme répondent toujours aux nombres impairs..

1, 3, 5.

Ut mi sol sont les principales notes de la gamme majeure du ton *ut*, & *la ut mi* sont les principales notes de la gamme mineure du ton *la*. Ce sont ces principales notes qui expriment les sons du corps sonore, les sons de la nature, les sons de repos qui marquent les virgules, les points, & qui terminent les phrases musicales.

6. L'ensemble ou l'harmonie *ut mi sol*, & l'ensemble ou l'harmonie *la ut mi*, sont

les modeles de toute consonnance ; la premiere est la consonnance majeure , la seconde est la consonnance mineure.

7. Les 8 notes de la gamme sont nommees *tonique* , *seconde* , *tierce* , *quarte* , *quinte* , *sixte* , *septieme* & *oclave*.

8. Les 8 notes de la gamme sont séparées par sept espaces , 5 sont des intervalles de *ton* , & les 2 autres sont des intervalles de *demi-ton*.

En majeur , les deux intervalles de *demi-ton* separent la tierce de la quarte , & la septieme de l'oclave.

En mineur , les deux intervalles de *demi-ton* separent la seconde de la tierce , & la quinte de la sixte.

9. Les trois notes de l'harmonie consonnante sont séparées par deux espaces , dont l'un est l'intervalle de tierce majeure composée de 2 *tons* , & l'autre est l'intervalle de tierce mineure composée d'un *ton* & demi.

La grande tierce separe les deux premieres notes de la consonnance majeure ,

& les deux dernières, de la consonnance mineure.

La petite tierce sépare les deux premières notes de la consonnance mineure, & les deux dernières de la consonnance majeure.

10. Dans l'octave d'*ut* on peut aussi ordonner la gamme suivant le modèle du ton mineur, & dans l'octave de *la*, on peut l'ordonner suivant le modèle du ton majeur; on peut même prendre chaque note de la gamme pour une *tonique*, & ordonner ensuite, dans l'étendue de son octave, une gamme suivant le modèle du mode majeur, ou suivant le modèle du mode mineur. Pour ce faire, il faut *diézer* une ou plusieurs notes naturelles, pour les hausser d'un *demi-ton*, ou bien il faut en *bémoliser* une ou plusieurs, pour les baisser d'un *demi-ton*.

11. Les notes *dièzes* concourent pour la formation de la gamme dans l'ordre suivant...

Fa ut sol ré la mi si

12. Les notes *bémolés* concourent pour la formation de la gamme dans l'ordre suivant . . .

Si mi la ré sol ut fa.

L'ordre des *bémols* est donc inverse de celui qui regne parmi les *dièzes*. Les *dièzes* vont par quinte , & les *bémols* vont par quarte , comptant toujours du grave vers l'aigu , ou du bas vers le haut , (sur le *clavecin* , de gauche à droite).

13. La différence du majeur au mineur dans la même octave tombe sur la tierce , fixte & septieme de la gamme : ces trois notes sont chacune d'un *demi-ton* plus grave en mineur qu'en majeur. Le *si* , le *mi* & le *la* sont *bémols* dans la gamme mineure d'*ut* : le *fa* , l'*ut* & le *sol* sont *dièzes* dans la gamme majeure de *la*. Donc 3 *bémols* de plus en mineur qu'en majeur , & 3 *dièzes* de plus en majeur qu'en mineur de la même octave.

14. Les sept notes de la gamme étant naturelles dans l'octave d'*ut* , on peut conclure qu'elles doivent toutes être *dièzes*

pour pouvoir former la gamme du même mode en *utdièze*, & qu'elles doivent toutes les sept être *bémoles*, pour pouvoir former une pareille gamme en *utbémol*; car, haussant ou baissant la tonique d'un *demi-ton*, il faudra également hauffer ou baiffer d'un *demi-ton* les autres notes de la gamme, sans quoi il ne pourroit plus y avoir entre elles les distances ou les intervalles nécessaires pour la formation du mode.

15. Donc 21 *toniques* qui sont les 7 notes naturelles de la gamme en *ut*, les 7 notes *dièzes* de la gamme en *utdièze*, & les 7 notes *bémoles* de la gamme en *utbémol*; par conséquent, 42 tons, 21 majeurs & 21 mineurs.

16. Les 21 *toniques* peuvent & doivent se réduire à douze, & les 42 modes à vingt-quatre: douze tons majeurs & douze tons mineurs sont le champ réel de notre harmonie & de notre mélodie.

Sur le *clavecin*, les douze *toniques* sont visibles, & tout Compositeur consulte cet instrument

instrument qui ne rend que douze sons différents dans la même octave , avec lesquels on peut exprimer toutes les *toniques* possibles (d).

17. Les *toniques utdieze & rébémol* rendent le même son , qui doit être pris au point de milieu , entre l'*ut* & le *ré*. Il n'y a pareillement qu'une *tonique* entre

(d) Si vous êtes arrêté ou contrarié ici par l'érudition sur l'inégalité des *demi-tons* , ou par le *comma* qui sépare l'*utdieze* du *rébémol* , lisez les Chapitres , *Principes* , *Théorie & exécution de ma Méthode* & de *mes Réflexions sur les Leçons de Musique* ; peut-être concluez-vous comme moi , qu'*utdieze & rébémol* doivent être un même son sur tous les instruments , pour pouvoir être *toniques* ; que la voix doit les confondre : car , si ces deux notes n'étoient pas prises au même point du milieu , entre l'*ut* & le *ré* , elles ne pourroient pas subsister seules & indépendantes, comme doit l'être une *tonique*. Mais l'une , comme *sensible* , exigeroit forcément le retour de la *tonique ré* , & l'autre comme *sixte mineure* , exigeroit le retour de la *quinte ut*.

le *ré* & le *mi*, qui s'appelle *rédièze* ou *mibémol*; une, entre le *fa* & le *sol*, qui s'appelle *fadièze* ou *solbémol*; une entre le *sol* & le *la*, qui s'appelle *sol-dièze* ou *labémol*; une, entre le *la* & le *si*, qui s'appelle *ladièze* ou *sibémol*.

18. Les *toniques mi* & *fabémol* rendent aussi le même son : une pareille identité confond les *toniques fa* & *mi-dièze*, *si* & *utbémol*, *ut* & *sidieze*.

19. Ainsi, les douze *toniques* de notre octave sont à une égale distance l'une de l'autre; l'intervalle de *demi-ton* sépare chacune de sa voisine (e).

20. Si on exprime la *tonique* qui est entre l'*ut* & le *ré* par la note *rébémole*;

(e) Si on découvroit jamais un *microscope* d'*oreille*, on pourroit placer un *quart de ton* entre les *toniques*, & en ranger 24 dans l'étendue de notre octave : alors on auroit un champ bien plus vaste ; le Musicien pourroit approcher l'expression de la parole ; peut-être comme le Poëte, il pourroit développer &

il en faut 5 *bémols* pour former dans son octave une gamme suivant le modele du mode majeur. Nous avons vu qu'il en falloit 7 *diezes* pour faire la gamme en *utdieze*. Donc le ton majeur de 7 *diezes* & le ton majeur de 5 *bémols* ne font qu'un même ton, la gamme de l'un se confond avec la gamme de l'autre.

21. Transportant le modele du mode mineur dans l'octave qui est entre le *la* & le *si*, il en faut sept *diezes* pour la gamme, si la *tonique* est exprimée par la note *ladieze*; & si on la nomme *si-bémole*, il en faut 5 *bémols*. Donc le ton mineur de 7 *diezes* & le ton mineur de 5 *bémols* ne font qu'un même ton; les notes des deux gammes expriment les mêmes sons.

22. Dans l'octave qui est entre le *fa* & le *sol*, il en faut six *diezes* pour la

distinguer clairement les passions, les affections & tous les sentiments de l'ame.

B ij

gamme majeure, si la *tonique* est nommée *fadieze*; & si elle est nommée *solbémole*, il en faut 6 *bémols*.

23. Il en faut aussi six *diezes* ou six *bémols* pour faire la gamme, suivant le modèle du mode mineur, dans l'octave qui est entre le *ré* & le *mi*.

24. En *labémol* il en faut 4 *bémols* pour la gamme majeure, & il en faut 8 *diezes* (*f*) pour la faire en *soldieze*.

25. Comparant les gammes dont les notes *diézées* ou *bémolisées* expriment les mêmes sons, on voit que le nombre des *diezes* de l'une & le nombre des *bémols* de l'autre font toujours ensemble

(*f*) Le huitième *dieze* retombe sur le premier, car la quinte du septième *dieze* est *fa* deux fois *dieze* ou *fa double dieze*. Les doubles *diezes* suivent le même ordre que les simples; pour le neuvième *dieze*, il faut l'*ut double dieze*; pour le dixième, il faut le *sol double dieze*, &c. Sur le *Clavecin*, on rend le *fa double dieze* par le *sol*, l'*ut double dieze* par le *ré*, & le *sol double dieze* par le *la*, &c.

12 douze. De là on peut conclure qu'on rend les mêmes sons, si on est en majeur de 3 *bémols* ou en majeur de 9 *diezes*; & comme nous avons vu ci-dessus qu'il y a 7 *bémols* en majeur d'*ut* *bémol*, nous pouvons conclure qu'il doit y en avoir 5 *diezes* dans la gamme majeure de *si*.

26. Revenons un moment au modèle du mode majeur; mettons-nous dans le ton naturel d'*ut*; quittons-le; élevons la *tonique* d'une quinte, pour être en *sol*; élevons également d'une quinte les autres notes de la gamme, toutes les notes resteront naturelles, excepté le *fa* qui sera *dieze*, & le modèle de la gamme majeure sera observé.

27. Quittons une seconde fois notre modèle *ut*; élevons la *tonique* d'une quarte, pour être en *fa*; élevons également d'une quarte les autres notes de la gamme; toutes les notes resteront naturelles, excepté le *si* qui sera *bémol*, & le modèle de la gamme majeure sera observé.

28. Revenons aussi un moment au modèle du mode mineur ; mettons-nous dans le ton naturel de *la* ; quittons-le de même ; élevons la *tonique* d'une quinte & d'une quarte , nous ferons en *mi* mineur , & puis en *ré* mineur ; nous aurons d'abord un *dieze* dans la gamme , & ensuite un *bémol*.

29. Concluons qu'on a chaque fois un *dieze* de plus dans la gamme , si on quitte un ton pour aller dans le ton semblable de sa quinte , & qu'on a chaque fois un *bémol* de plus dans la gamme , si on quitte un ton pour aller dans le ton semblable de sa quarte.

30. Rappelons-nous que l'ordre des *bémols* est inverse de celui qui règne parmi les *diezes* , & nous verrons qu'un *dieze* de plus dans la gamme est la même chose qu'un *bémol* de moins ; augmenter d'un *bémol* , & diminuer d'un *dieze* , sont aussi des expressions synonymes.

31. Encore une observation. Les notes

naturelles forment la gamme en *ut* majeur & en *la* mineur ; toutes les notes de la gamme sont *diezes* en *utdieze* majeur & en *ladieze* mineur ; toutes les notes de la gamme sont *bémoles* en *utbémol* majeur & en *labémol* mineur ; un seul *dieze* en *sol* majeur & en *mi* mineur ; un seul *bémol* en *fa* majeur & en *ré* mineur. Donc , pour chaque nombre de *diezes* ou de *bémols* , deux tons relatifs ; la fixte de toute gamme majeure est *tonique* du relatif mineur , & la tierce de toute gamme mineure est *tonique* du relatif majeur.

32. A présent nous pouvons négliger le modele ; les rapports (*g*) que nous venons de découvrir , suffisent pour déterminer le nombre des notes naturelles des *diezes* & des *bémols* de toute gamme. Voulons-nous favoir , par exemple , la gamme majeure de 5 *bémols* , nous penserons au nombre douze , & nous dirons ,

(*g*) Dans les deux premières leçons de mon *Traité de Musique* , je développe davantage les rapports qui règnent entre les 24 tons.

la gamme de 5 *bémols* se confond avec celle de 7 *diezes* ; or, en *ut*, toutes les notes sont naturelles ; donc en *ut dieze* (à un demi-ton plus haut,) sept *diezes* ; donc en *rébémol* 5 *bémols* ? Voulons-nous savoir de plus la gamme en *rébémol* mineur, nous penserons au nombre 3, qui fait la différence du majeur au mineur de la même octave, & nous ajouterons 3 *bémols* à la gamme, ce qui donnera 8 *bémols* (*h*) pour le mineur de *rébémol*.

33. Pensant à la fois aux nombres 3, 7, 12 & à la distance des tons relatifs, nous pouvons faire une série de conséquences, & dire par exemple : en *la* mineur toutes les notes sont naturelles, donc en *la* majeur 3 *diezes*, donc en *la dieze* majeur 10

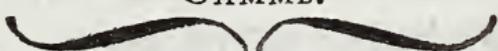
(*h*) Le huitième *bémol* retombe sur le premier, car la quarte du septième *bémol* est *si* deux fois *bémol* ou *si* double *bémol*. Les doubles *bémols* suivent le même ordre que les simples ; pour le neuvième *bémol*, il faut *mi* double *bémol* ; pour le dixième, il faut le *la* double *bémol*, &c. Sur le *clavecin*, on rend le *si* double *bémol* par le *la*, le *mi* double *bémol* par le *ré*, & le *la* double *bémol* par le *sol*, &c.

diezes ou 2 *bémols* en majeur de *fibémol*, donc en *sol* mineur aussi 2 *bémols*, donc en *sol* majeur 2 *bémols* & 3 *diezes*, c'est-à-dire, 1 *dieze*; donc aussi 1 *dieze* en *mi* mineur, donc 4 *diezes* en *mi* majeur, donc aussi 4 *diezes* en *utdieze* mineur, donc 7 *diezes* en *utdieze* majeur, donc en *ut* 7 *diezes* & 7 *bémols*, c'est-à-dire, par combat & destruction toutes les notes naturelles.

34. Pensant aux nombres 1 & 12, chacun pourra faire les tableaux suivans.

1°. *Tons majeurs par quinte.*

TONIQUES. NOMBRE DES *DIEZES* DANS LA GAMME.

			
<i>Ut</i>	0.		
<i>Sol</i>	1.		
<i>Ré</i>	2.		
<i>La</i>	3.		
<i>Mi</i>	4.		
<i>Si</i>	5.		
<i>Fadieze</i>	6.		
<i>Utdieze</i>	7.		
<i>Soldieze</i>	8.	ou <i>labémol</i> ...	4 <i>bémols</i> .
<i>Rédieze</i>	9.	ou <i>mibémol</i> ..	3 <i>bémols</i> .
<i>Ladieze</i>	10.	ou <i>fibémol</i> ...	2 <i>bémols</i> .
<i>Midieze</i>	11.	ou <i>fa</i>	1 <i>bémol</i> .
<i>Sidieze</i>	12.	ou <i>ut</i>	0

2°. Tons majeurs par quarte.

TONIQUES. NOMBRE DES BÉMOLS DANS LA
GAMME.




<i>Ut</i>	0.
<i>Fa</i>	1.
<i>Sibémol</i>	2.
<i>Mibémol</i>	3.
<i>Labémol</i>	4.
<i>Rébémol</i>	5.
<i>Solbémol</i>	6.
<i>Utbémol</i>	7.
<i>Fabémol</i>	8. ou <i>mi</i> 4 dièzes
<i>Sidoublebémol</i> ...	9. ou <i>la</i> 3 dièzes.
<i>Midoublebémol</i> ...	10. ou <i>ré</i> 2 dièzes.
<i>Ladoublebémol</i> ...	11. ou <i>sol</i> 1 dièze.
<i>Rédoublebémol</i> ...	12. ou <i>ut</i> 0.

3°. Tons mineurs par quinte.

TONIQUES. NOMBRE DES DIEZES DANS LA
GAMME.




<i>La</i>	0.
<i>Mi</i>	1.
<i>Si</i>	2.
<i>Fadieze</i>	3.

TONIQUES. NOMBRE DES DIEZES DANS LA
GAMME.



<i>Utdieze</i>	4.
<i>Soldieze</i>	5.
<i>Rédieze</i>	6.
<i>Ladieze</i>	7.
<i>Midieze</i>	8. ou <i>fa</i> 4 bémols.
<i>Sidieze</i>	9. ou <i>ut</i> 3 bémols.
<i>Fadoubledieze</i> ..	10. ou <i>sol</i> 2 bémols.
<i>Utdoubledieze</i> ..	11. ou <i>ré</i> 1 bémol.
<i>Soldoubledieze</i> ..	12. ou <i>la</i> 0.

4^o. Tons mineurs par quarte.

TONIQUES. NOMBRE DES BÉMOLS DANS LA
GAMME.



<i>La</i>	0.
<i>Ré</i>	1.
<i>Sol</i>	2.
<i>Ut</i>	3.
<i>Fa</i>	4.
<i>Sibémol</i>	5.
<i>Mibémol</i>	6.
<i>Labémol</i>	7.
<i>Rébémol</i>	8. ou <i>utdieze</i> ... 4 diezes.
<i>Solbémol</i>	9. ou <i>fadieze</i> ... 3 diezes.

TONIQUES. NOMBRE DES BÉMOLS DANS LA
GAMME.



<i>Ut</i> bémol.....	10.	ou	<i>si</i>	2	diezes.
<i>Fa</i> bémol.....	11.	ou	<i>mi</i>	1	dieze.
<i>Si</i> double bémol...	12.	ou	<i>la</i>	0.	

5°. Tons relatifs par quinte.

TONIQUES. NOMBRE DES DIEZES DANS LA
GAMME.



<i>Ut</i> & <i>la</i>	0.
<i>Sol</i> & <i>mi</i>	1.
<i>Ré</i> & <i>si</i>	2.
<i>La</i> & <i>fa</i> dieze.....	3.
<i>Mi</i> & <i>ut</i> dieze.....	4.
<i>Si</i> & <i>sol</i> dieze.....	5.
<i>Fa</i> dieze & <i>ré</i> dieze.....	6.
<i>Ut</i> dieze & <i>la</i> dieze.....	7.
<i>Sol</i> dieze & <i>mi</i> dieze.....	8. ou <i>la</i> bémol & <i>fa</i> . 4 bémols.
<i>Ré</i> dieze & <i>si</i> dieze.....	9. ou <i>mi</i> bémol & <i>ut</i> . 3 bémols.
<i>La</i> dieze & <i>fa</i> double dieze.....	10. ou <i>si</i> bémol & <i>sol</i> . 2 bémols.
<i>Mi</i> dieze & <i>ut</i> double dieze.....	11. ou <i>fa</i> & <i>ré</i> ... 1 bémol.
<i>Si</i> dieze & <i>sol</i> double dieze.....	12. ou <i>ut</i> & <i>la</i> ... 0.



6°. Tons relatifs par quarte.

TONIQUES. NOMBRE DES BÉMOLS DANS LA
GAMME.

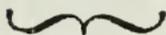
<i>Ut & la</i>	0.
<i>Fa & ré</i>	1.
<i>Sibémol & sol</i>	2.
<i>Mibémol & ut</i>	3.
<i>Labémol & fa</i>	4.
<i>Rébémol & sibémol</i>	5.
<i>Solbémol & mibémol</i>	6.
<i>Urbémol & labémol</i>	7.
<i>Fabémol & rébémol</i>	8. ou <i>mi & ut</i> dieze. 4 diezes.
<i>Sidoublebémol & solbémol</i>	9. ou <i>la & fa</i> dieze. 3 diezes.
<i>Midoublebémol & utbémol</i>	10. ou <i>ré & si</i> . . . 2 diezes.
<i>Ladoublebémol & fabémol</i>	11. ou <i>sol & mi</i> . . 1 dieze.
<i>Rédoubledbémol & si doublebémol</i>	12. ou <i>ut & la</i> . . . 0.

7°. Succession du mineur au majeur
de la même octave.

TONIQUES. MAJEUR. MINEUR.

<i>Ut</i>	0	3 bémols.
<i>Sol</i>	1 dieze . .	2 bémols.
<i>Ré</i>	2 diezes .	1 bémol.
<i>La</i>	3 diezes .	0.
<i>Mi</i>	4 diezes .	1 dieze.
<i>Si</i>	5 diezes .	2 diezes.
<i>Fadieze</i>	6 diezes .	3 diezes.
<i>Urdieze</i>	7 diezes .	4 diezes.

TONIQUES. MAJEUR. MINEUR.

		
<i>Soldieze</i> ... 8 <i>diezes</i> ...	5 <i>diezes</i> ou <i>la</i> bémol. 4 & 7 bémols.	
<i>Rédieze</i> ... 9 <i>diezes</i> ...	6 <i>diezes</i> ou <i>mi</i> bémol. 3 & 6 bémols.	
<i>Ladieze</i> ... 10 <i>diezes</i> ...	7 <i>diezes</i> ou <i>fa</i> bémol. 2 & 5 bémols.	
<i>Midieze</i> ... 11 <i>diezes</i> ...	8 <i>diezes</i> ou <i>fa</i> . 1 & 4 bémols.	
<i>Sidieze</i> ... 12 <i>diezes</i> ...	9 <i>diezes</i> ou <i>ut</i> . 0 & 3 bémols.	

35. Etant un peu familiarisé avec le nombre des *diezes* & des *bémols* de toutes les gammes, nous pouvons nous arrêter dans les tons naturels, & prononcer les sons de la nature sur l'instrument, d'abord en *ut* majeur, ensuite en *la* mineur. Frappons des deux mains ensemble & alternativement la consonnance *ut mi sol*.

Recommençons, pour doubler l'*ut*, le *mi* & puis le *sol*, nous aurons pour chaque main *ut mi sol ut*, *mi sol ut mi*, & *sol ut mi sol* : exerçons ces trois positions de notre consonnance sur toute l'étendue de l'instrument, ne frappons pas toujours à la fois tous les sons de l'harmonie, ils se succèdent très-bien du grave à l'aigu, & de l'aigu au grave.

Prononçons de même les principaux

sons de la gamme naturelle du ton *la*, & exerçons-nous à pouvoir frapper facilement la consonnance *la ut mi*, suivant les 3 positions *la ut mi la*, *ut mi la ut*, & *mi la ut mi*.

36. Sachant prononcer les principaux sons des gammes naturelles de toutes les manieres, cherchons à régler notre prononciation par la mesure & par le mouvement. Observons l'égalité des vibrations (*tic, tac.*) dans la marche d'une pendule, & mettons la même régularité, la même mesure dans la succession de nos harmonies; ne proportionnons pas la vitesse du mouvement à l'habileté de nos doigts, le mouvement lent est le plus propre à la marche des harmonies. Soutenons le même mouvement, sans l'accélérer, ni le retarder, & disons 5 fois la consonnance d'*ut* avec la main droite, frappons à la base l'*ut* seulement pour la première prononciation, le *mi* pour la seconde, le *sol* pour la troisième, le *mi* pour la quatrième, & l'*ut*

pour la cinquieme. Difons de fuite & de la même maniere la conſonnance mineure de *la*.

37. Pour chaque prononciation d'harmonie, on peut auffi frapper la baſe 2, 3 où 4 fois, ſi on veut approcher les deux, les trois ou les quatre temps qui règnent dans la meſure de la mélodie; pour avoir 5 meſures à deux temps, redifons 5 fois la conſonnance majeure d'*ut*, frappons *ut ut* à la baſe pour la premiere prononciation, *mi mi* pour la ſeconde, *ſol ſol* pour la troiſieme, *mi mi* pour la quatrieme, & *ut ut* pour la cinquieme. Difons de fuite & de la même maniere la conſonnance mineure de *la*.

38. Reconnençons, & pour avoir 5 meſures à trois temps, difons 5 fois la conſonnance d'*ut*; frappons *ut ut ut* à la baſe pour la premiere prononciation, *mi mi mi* pour la ſeconde, *ſol ſol ſol* pour la troiſieme, *mi mi mi* pour la quatrieme, & *ut ut ut* pour la cinquieme.

Difons

Difons de fuite & de la même maniere la conſonnance mineure de *la*.

39. Reconnençons une troiſieme fois, & pour avoir cinq meſures à 4 temps, difons 5 fois la conſonnance d'*ut*; frappons à la baſſe *ut ut ut ut* pour la premiere prononciation, *mi mi mi mi* pour la ſeconde, *ſol ſol ſol ſol* pour la troiſieme, *mi mi mi mi* pour la quatrieme, & *ut ut ut ut* pour la cinquieme. Difons de fuite & de la même maniere la conſonnance mineure de *la*.

40. Mettons de la régularité dans la ſucceſſion des temps; marchons plus vîte avec la main gauche; doublons, triplons ou quadruplons le mouvement, mais obſervons l'égalité des vibrations (*tic, tac*) de la pendule. Les temps ſont des moitiés, des tiers ou des quarts de la meſure; donc ils doivent ſe ſuccéder avec égalité de durée, comme les meſures, mais deux fois, trois fois ou quatre fois plus vîte que les meſures.

41. Notre intonation peut encore

approcher davantage la mesure de la mélodie. Ne frappons pas toujours tous les temps sur la même note de basse ; dans la mesure à 3 temps , ne frappons par fois que le premier & le troisieme temps ; une autre fois frappons la mesure à la basse , & exprimons les temps avec les notes de l'harmonie ; marquons toutefois la dernière prononciation , en ne frappant des deux mains que la mesure.

42. Exprimant les temps par la succession des notes de la consonnance , nous aurons naturellement la mesure à 3 temps ; nous aurons aussi les 4 temps , en répétant un unisson ; mais pour rendre la mesure à deux temps , il faut doubler la vitesse , & dire deux fois les sons de l'harmonie dans la même mesure , pour avoir par temps trois ou quatre notes.

43. La mesure à 2 temps , ainsi embellie , est susceptible de 4 changemens très-naturels. Les sons de l'harmonie peuvent se succéder du grave vers l'aigu , & de l'aigu vers le grave ; on peut chan-

ger la position, la descendre ou la monter.

44. Embellissons aussi les mesures de 3 & de 4 temps; répétons les sons de l'harmonie, pour donner deux notes à chaque temps; frappons à la basse les temps simples, ou seulement la mesure, tandis que la main droite dit les 6 ou les 8 notes; une autre fois ne marquons ni les temps, ni la mesure; comptons seulement les 6 ou les 8 notes, disant la première à la basse, & les autres avec la main droite.

45. A présent nous pouvons avancer; nous savons plaquer & harpégier l'harmonie; nous savons prononcer en mesure la consonnance des tons naturels; disons aussi l'intonation des autres tons. Commençons par ceux qui ont un *dieze* & un *bémol* dans leur gamme, & allons par gradation aux tons de 3, 5 & 7, tant *diezes* que *bémols*, après lesquels nous pourrons aussi placer les tons qui ont les *diezes* & les *bémols* en nombres pairs; réglons toutefois notre prononcia-

tion par la mesure ; soutenons l'égalité du mouvement ; mettons 3 ou 5 mesures par intonation ; employons tour-à-tour la mesure à 2 , à 3 & à 4 temps ; frappons les temps simples dans un ton ; dans un autre disons les temps embellis ; recommençons souvent l'intonation de tous les tons ; attachons-nous sur-tout aux tons qui ont dans la gamme les *diezes* & les *bémols* par nombre impair (i).

(i) Il est essentiel d'être familiarisé avec le nombre des *diezes* & des *bémols* de toutes les gammes. Dans chaque ton , il faut être exercé à pouvoir frapper sur l'instrument toutes les positions de l'harmonie des sons de la nature. Pour atteindre ce but plus vite , il faut se rendre maître de quelques tons qui servent aux autres d'*époques* , & à la mémoire de *ralliemens*.





NOUVEL ESSAI SUR L'HARMONIE.

CHANGEMENS ET CHAINES DE TONS.

Changemens de tons naturels & extraordinaires ; enchaînement de tons prononcés par la consonnance des principales notes de la gamme ; chaîne générale, vague & indéterminée ; chaîne constructive de l'ariette, & chaîne constructive du récitatif.

46. **N**ous connoissons les tons, nous savons prononcer toutes les consonnances; ce sont autant de mots isolés; lions-les ensemble, & formons - en une chaîne. Employons d'abord indifféremment tous les tons ; ferrons ensuite le cercle ; or-

donnons les intonations analogues & voisines ; traçons la marche de l'ariette ; puis, négligeant la subordination , suivons la trace du récitatif.

Changeant de ton , l'intonation n'est pas indifférente ; on peut élever & baisser la tonique de plusieurs degrés ; le nouveau corps sonore peut avoir un ou deux sons communs avec celui du ton quitté ; il peut même composer une harmonie toute nouvelle. Enchaînant les tons , imitons la nature ; tout est lié dans sa marche , elle va par gradation : la lumière du jour croît & décroît ; les ténèbres de la nuit s'épaississent & s'éclaircissent ; la crainte & l'espérance séparent le plaisir de la peine ; tout sentiment naît , croît , décroît & meurt. Exprimons cette marche naturelle & simple ; augmentons ou diminuons les *diezes* & les *bémols* , un à un ; parcourons les gammes de proche en proche ; allons par degrés du naturel à tous les *diezes* ; rétrogradons par degrés , & allons de même du naturel à tous les

bémols : rompons par fois l'uniformité , omettons les tons intermédiaires , & fautons du naturel à 2 , 3 , 4 & 5 *diezes* , ou du naturel à 2 , 3 , 4 & 5 *bémols* , car la nature elle-même est quelquefois extraordinaire , du moins paroît - elle l'être. Nous ne voyons souvent que les extrêmes ; les degrés intermédiaires nous échappent ; elle produit des phénomènes , & nous étonne : ne la consultons pas , quand elle fatigue , ni quand elle effraie ; bannissons pour jamais de la Musique les marches qui ennuiet & qui blessent l'oreille.

47. Examinons un peu tous les changemens qu'on peut faire , en quittant un ton : delà nous déduirons aisément la marche naturelle & les marches extraordinaires.

La tonique élevée d'une quinte , est à l'unisson de la tonique baissée d'une quarte.

La tonique baissée d'une quinte , est à l'unisson de la tonique élevée d'une quarte.

La tonique élevée de six degrés de

demi-ton , est à l'unisson de la tonique baissée de six degrés de demi-ton.

Donc , en quittant un ton , on peut prendre onze toniques nouvelles ; cinq à l'aigu élevées d'un , de deux , de trois , de quatre ou de cinq degrés de demi-ton ; cinq au grave , baissées d'un , de deux , de trois , de quatre ou de cinq degrés de demi-ton ; l'onzième tonique est à l'aigu & au grave , elle est élevée & baissée de 6 degrés.

48. Dans l'octave de chaque tonique nouvelle , on peut faire le mode majeur ou le mode mineur ; de plus , avant que de quitter la tonique , on peut changer de mode ; donc on peut faire 23 changemens , en quittant un ton quelconque.

49. Des onze toniques nouvelles , six sont notes de la gamme du ton quitté ; elles composent la marche naturelle , la marche la plus douce pour l'oreille ; car on l'étonne si on faute sur une tonique nouvelle , qui n'étoit pas note de la gamme du ton quitté.

50. Le mode de la tonique nouvelle n'est pas arbitraire; le plus naturel & le plus immédiate est celui dont la gamme a le plus de notes communes avec la gamme du ton quitté.

51. Prenons pour exemple le ton majeur d'*ut*, examinons les 11 toniques nouvelles, qui peuvent lui succéder; les 5 à l'aigu sont *utdieze* ou *rébémol*, *ré*, *rédiéze* ou *mibémol*, *mi* & *fa*; les 5 au grave sont *si*, *sibémol* ou *ladiéze*, *la*, *labémol* ou *soldiéze* & *sol*; l'onzième à l'aigu ou au grave, est *fadiéze* ou *solbémol*; or, les 6 *ré mi fa sol la* & *si* sont notes de la gamme du ton *ut*, l'oreille en est déjà familiarisée; devenant toniques nouvelles, elles ne peuvent pas l'étonner, quoique chacune puisse produire un effet plus ou moins doux.

52. Les six toniques nouvelles les plus naturelles étant déterminées, profitons encore du même exemple pour fixer leur mode immédiate; comparons

les deux modes de chacune avec la gamme naturelle d'*ut*.

Dans la gamme de *ré* il y a 2 *diezes* pour le mode majeur, & un *bémol* pour le mode mineur ; donc le mode mineur de *ré* succede plus immédiatement au ton majeur d'*ut*.

Dans la gamme de *mi* il y en a quatre *diezes* pour le majeur, & un *dieze* pour le mineur ; donc, si la tierce *mi* succede au ton majeur d'*ut* comme tonique nouvelle, son mode doit encore être mineur.

Dans la gamme de *fa* il y a un *bémol* pour le mode majeur, & il y en a 4 *bémols* pour le mineur ; dans la gamme de *sol* il y a un *dieze* pour le majeur, & deux *bémols* pour le mineur ; donc le mode immédiate de la quarte *fa* & de la quinte *sol* doit être majeur.

Dans la gamme de *la* il y a 3 *diezes* pour le majeur, & toutes les notes sont naturelles pour le mineur ; dans la gamme de *si* il y en a 5 *diezes* pour le majeur,

& deux *diezes* pour le mineur ; donc le mode immédiate de la fixte *la* & de la septieme *fi* doit être mineur.

53. Prenons aussi pour exemple le ton mineur de *la*, examinant, comme dans l'article précédent, les II toniques nouvelles qui peuvent lui succéder, nous trouverons que les 6 les plus naturelles sont *fi ut ré mi fa* & *sol* ; pour fixer leur mode immédiate, comparons les deux modes de chacune avec la gamme naturelle de *la*.

— En *fi* mineur il y a plus de notes communes avec la gamme naturelle de *la*, qu'en *fi* majeur ; donc le mode doit être mineur, si la tonique *fi* succède au ton mineur de *la* ; si la quarte *r* é succède à notre ton *la*, son mode doit encore être mineur par la même raison.

— Si la tierce *ut*, la fixte *fa*, ou la septieme *sol* succèdent au ton mineur de *la*, leur mode doit être majeur, car en mineur d'*ut* il y auroit trois nouveaux sons dans la gamme, tandis qu'en majeur

d'*ut* les mêmes sons composent la gamme du ton quitté & celle du nouveau ton ; en majeur de *fa* & de *sol* il y a le moindre changement possible , un seul *bémol* fait la différence dans le premier changement , & dans le second un seul *dieze* distingue la nouvelle gamme de la gamme du ton quitté.

Si la quinte *mi* devient tonique nouvelle , son mode mineur est plus immédiate que son mode majeur , mais l'un & l'autre succedent très-naturellement ; car le mode mineur n'existe plus , pur dans notre Musique , on y fait continuellement une exception sur la septieme note , pour la rendre sensible & semblable à la septieme note des tons majeurs ; cette exception se fait sur-tout immédiatement avant l'octave ou la tonique finale ; dans notre ton *la* elle familiarise l'oreille avec le troisieme *dieze soldieze* , au point qu'après *la ut mi* , la prononciation *mi soldieze si* paroît aussi & même plus naturelle que la prononciation *mi sol si*.

54. D'après ces notions, j'établis deux règles générales sur la marche naturelle des tons ; ce sont deux corollaires qui coulent de sources , & non pas deux préceptes despotiques & aveugles.

Premiere regle.

En quittant un ton majeur, on peut prendre chaque note de sa gamme pour tonique nouvelle, avec la restriction que le mode de la quarte & de la quinte soit majeur aussi, & que le mode des autres notes de sa gamme soit mineur.

Deuxieme regle.

En quittant un ton mineur, on peut prendre chaque note de sa gamme pour tonique nouvelle ; le mode de la quinte peut être indifféremment majeur & mineur, mais celui de la quarte & de la seconde doit être semblable, (c'est-à-dire, mineur aussi,) & celui des autres notes de sa gamme doit être majeur.

55. Ces changemens naturels ne sont

pas également doux à l'oreille , le plus & le moins dépend un peu du changement qu'il faut faire d'une intonation à l'autre. Si le ton de la tierce ou celui de la fixte succede à un ton quelconque , il ne faut changer qu'une seule note de la consonnance des sons de la nature , pour avoir l'intonation nouvelle : exemple.

UT , ton majeur UT MI SOL.

Mi tierce , tonique nouvelle . . *mi sol si*.

La fixte , tonique nouvelle . . *la ut mi*.

LA , ton mineur LA UT MI.

Ut tierce , tonique nouvelle . . *ut mi sol*.

Fa fixte , tonique nouvelle . . *fa la ut*.

Si le ton de la quarte ou celui de la quinte succede à un ton quelconque , il en faut changer deux notes de la consonnance des sons de la nature , pour avoir l'intonation nouvelle : exemple.

UT , ton majeur UT MI SOL.

Fa quarte , tonique nouvelle . . *fa la ut*.

Sol quinte , tonique nouvelle . . *sol si ré*.

LA, ton mineur. LA UT MI.

Ré quarte, tonique nouvelle. . *ré fa la.*

Mi quinte, tonique nouvelle. . *mi sol si.*

— Si le ton de la seconde ou celui de la septieme succede à un ton quelconque, il faut changer toutes les trois notes de la consonnance des sons de la nature, pour avoir l'intonation nouvelle : exemple.

UT, ton majeur. UT MI SOL;

Ré seconde, tonique nouvelle. *ré fa la.*

Si septieme, tonique nouvelle. *si ré fadieze.*

LA, ton mineur. LA UT MI.

Si seconde, tonique nouvelle. *si ré fadieze.*

Sol septieme, tonique nouvelle. *sol si ré.*

— 56. On peut faire encore un changement très-naturel ; en quittant un ton majeur, on peut lui faire succéder le mineur de la même octave ; & en quittant un ton mineur, on peut lui faire succéder le majeur de la même octave. Dans le premier cas, on ajoute subitement 3 *bémols* ; & dans le second cas, on ajoute trois *diezes* ; cela dépaîse

l'oreille fans l'étonner ; la même tonique fert aux deux modes ; un seul fon de l'intonation baiffe ou haiffe d'un demiton, fans changer le rang dans la gamme : exemple.

Ut, tonique... *ut mi sol*, majeur.

Ut, tonique... *ut mibémol sol* . . mineur.

La, tonique... *la ut mi* mineur.

La, tonique... *la utdieze mi* . . . majeur.

L'oreille s'en accommode à merveille du changement de mode ; cela nous donne un septieme changement naturel, en quittant un ton majeur ; & un huitieme changement naturel, en quittant un ton mineur.

57. Les 16 changemens qu'on peut faire encore en quittant un ton majeur, & les 15 qui restent à faire après un ton mineur, sont des fauts qui composent la marche extraordinaire. Les uns étonnent l'oreille, lui plaisent & excitent ordinairement l'admiration ; les autres la bleffent, la chagrinent & causent souvent le mécontentement.

58. Divisons les fauts en deux espèces ; les uns ont la tonique dans la gamme du ton quitté , mais le mode contraire aux regles énoncées (art. 54.) ; les autres plus brusques ont une tonique nouvelle , étrangere à la gamme du ton quitté.

En quittant un ton quelconque , on peut faire 10 fauts de la seconde espèce ; on n'en peut faire que 6 de la premiere espèce après un ton majeur , & 5 seulement après un ton mineur.

On fait un faut de la premiere espèce , si on dit *la* majeur immédiatement après le ton majeur d'*ut* , c'est le faut de la fixte ; & on fait un faut de la seconde espèce , si on dit *rébémol* majeur immédiatement après le ton mineur d'*ut* , c'est le faut majeur d'un demi-ton plus haut.

59. Les changemens extraordinaires de la premiere espèce sont les fauts de seconde , de tierce , de quarte , de fixte , de septieme ; le faut de quinte ne peut se dire qu'en majeur , puisque les deux

modes de la quinte suivent naturellement tout ton mineur (art. 54).

Pour distinguer facilement les changemens extraordinaires de la seconde espèce, comptons-les par la distance qui sépare les toniques nouvelles de la tonique du ton quitté, & disons pour avoir les dix qui peuvent étonner après un ton majeur...

1°. Saut majeur, faut mineur d'un demi-ton plus haut.

2°. Saut majeur, faut mineur de trois demi-tons plus haut.

3°. Saut majeur, faut mineur d'un ton plus bas.

4°. Saut majeur, faut mineur de deux tons plus bas.

5°. Saut majeur, faut mineur de trois tons plus bas.

Les dix changemens extraordinaires de la seconde espèce après un ton mineur, sont...

1°. Saut majeur, faut mineur d'un demi-ton plus haut.

2°. Saut majeur, faut mineur de deux tons plus haut.

3°. Saut majeur, faut mineur d'un demi-ton plus bas.

4°. Saut majeur, faut mineur de trois demi-tons plus bas.

5°. Saut majeur, faut mineur de trois tons plus bas.

60. Arrêtons un moment ici ; familiarifons nos yeux & nos doigts avec tous ces changemens ; prononçons fept fois fur notre instrument l'intonation d'un ton majeur ; d'*ut* par exemple (*k*) : quittons-le chaque fois pour prononcer l'intonation d'un des tons qui peuvent lui suc-

(*k*) On peut négliger la mefure, le choix des positions de l'harmonie, & mettre toujours la tonique à la baffe : il s'agit ici de meubler la tête. Poffédant les principes, nous formerons la chaîne des tons ; alors nous chercherons à plaie à l'oreille par la variété des mefures ; nous emploierons à la baffe tous les 3 fons de la confonnance ; nous dirons à propos *ut mi fol*, *mi fol ut* & *fol ut mi*.

céder naturellement ; observons l'ordre qui suit...

Ut, la mineur, fixte.

Ut, mi mineur, tierce.

Ut, sol majeur, quinte.

Ut, fa majeur, quarte.

Ut, si mineur, septieme.

Ut, ré mineur, seconde.

Ut, ut mineur, changement de mode.

Recommençons & prononçons notre ton 6 fois ; quittons-le chaque fois pour prononcer un des fauts qui ont leur tonique dans la gamme du ton quitté ; observons l'ordre qui suit...

Ut, la majeur, faut de fixte.

Ut, mi majeur, faut de tierce.

Ut, sol mineur, faut de quinte.

Ut, fa mineur, faut de quarte.

Ut, si majeur, faut de septieme.

Ut, ré majeur, faut de seconde.

Recommençons une seconde fois & prononçons notre ton majeur encore 10 fois ; quittons-le encore chaque fois pour

prononcer un des fauts qui ont leur tonique hors de la gamme du ton quitté; observons l'ordre qui suit...

Ut, rébémol majeur, faut majeur d'un demi-ton plus haut.

Ut, mibémol majeur, faut majeur de trois demi-tons plus haut.

Ut, sibémol majeur, faut majeur d'un ton plus bas.

Ut, labémol majeur, faut majeur de deux tons plus bas.

Ut, solbémol majeur, faut majeur de trois tons plus bas.

Ut, utdieze mineur, faut mineur d'un demi-ton plus haut.

Ut, rédieze mineur, faut mineur de trois demi-tons plus haut.

Ut, sibémol mineur, faut mineur d'un ton plus bas.

Ut, soldieze mineur, faut mineur de deux tons plus bas.

Ut, fadieze mineur, faut mineur de trois tons plus bas.

61. Exerçons-nous aussi avec les changemens d'un ton mineur ; prenons pour exemple le ton mineur de *la* ; prononçons huit fois sur notre instrument son intonation ; quittons-le chaque fois pour prononcer l'intonation d'un des tons qui peuvent lui succéder naturellement ; observons l'ordre qui suit...

La , *ut* majeur , tierce.

La , *fa* majeur , sixte.

La , *mi* mineur , quinte.

La , *ré* mineur , quarte.

La , *mi* majeur , majeur de quinte.

La , *sol* majeur , septieme.

La , *si* mineur , seconde.

La , *la* majeur , changement de mode.

Recommençons & prononçons notre ton 5 fois ; quittons-le chaque fois pour prononcer un des fauts qui ont leur tonique dans la gamme du ton quitté ; observons l'ordre qui suit...

La , *ut* mineur , faut de tierce.

La , *fa* mineur , faut de sixte.

La, *ré* majeur, faut de quarte.

La, *sol* mineur, faut de septieme.

La, *si* majeur, faut de seconde.

Recommençons une seconde fois & prononçons notre ton mineur encore 10 fois ; quittons-le encore chaque fois pour prononcer un des fauts qui ont leur tonique hors de la gamme du ton quitté ; observons l'ordre qui suit...

La, *si bémol* mineur, faut mineur d'un demi-ton plus haut.

La, *ut dieze* mineur, faut mineur de deux tons plus haut.

La, *sol dieze* mineur, faut mineur d'un demi-ton plus bas.

La, *fa dieze* mineur, faut mineur de trois demi-tons plus bas.

La, *mi bémol* mineur, faut mineur de trois tons plus bas.

La, *si bémol* majeur, faut majeur d'un demi-ton plus haut.

La, *ré bémol* majeur, faut majeur de deux tons plus haut.

La, *labémol* majeur, faut majeur d'un demi-ton plus bas.

La, *solbémol* majeur, faut majeur de trois demi-tons plus bas.

La, *mibémol* majeur, faut majeur de trois plus bas (1).

(1) Si cette Musique barbare ennuie mon Disciple, je me mets devant le Piano; je le prie de me dicter tous ces changemens; j'anime un peu les prononciations par la mesure & par le mouvement; je varie les positions de l'harmonie; je les fais succéder les unes aux autres le plus naturellement, de proche en proche; quelquefois je choisis les plus avantageuses; j'emploie à la basse indifféremment les 3 sons des consonances; je fais marcher la basse tantôt par ton, tantôt par demi-ton. Je prends pour exemple les mêmes tons *ut* & *la*, ou bien je pars à la volonté de mon Maître, de *ré*, de *mi*, de *fa*, de *sol*, de *si*, d'*ut* dieze, de *solbémol*, &c. tant majeurs que mineurs; même sous son bon plaisir, je mêle ensemble les art. 60 & 61; je romps la marche naturelle par des fauts; aux fauts je fais succéder des changemens ordinaires, & avec tous les changemen

62. Dans la marche musicale ces changemens ne sont pas employés aussi souvent les uns que les autres ; parmi les naturels les plus usités sont les changemens sur la quinte & sur la quarte ; les plus rares sont les changemens sur la seconde & sur la septième ; le changement de mode, les changemens sur la sixte & sur la

je fais une suite, prenant chaque fois le nouveau ton pour principal, que je quitte à son tour pour un nouveau changement, sans revenir à l'éternel premier ton majeur, ni au triste premier ton mineur. Je me dicte à haute voix, ordinairement mon Disciple entremêle sa dictée avec la mienne ; s'il insiste aux changemens doux, je l'interromps avec les fauts les plus extraordinaires ; s'il veut du bizarre, après l'avoir satisfait, je m'arrête aux changemens ordinaires les plus agréables.

Peu à peu mon Disciple se familiarise avec tous les changemens, distingue les plus flatteurs, & conçoit l'utilité des autres. Je n'insiste plus, nous abandonnons notre Musique vague qui est barbare malgré tout embellissement. Nous allons aux articles suivans.

tierce font à-peu-près également fréquens. Les fauts ne font pas tous employés : les plus ufités font les fauts de la fixte, de la feconde, de la tierce, & le faut majeur d'un ton plus bas après un ton majeur; & après un ton mineur, les plus fréquens font le faut majeur d'un demi-ton plus haut & le faut de la feptieme (*m*).

63. Réduifons tous ces changemens à quelques chefs pour aider la mémoire dans la chaîne des tons.

(*m*) A-t-on tort? A-t-on raifon d'en ufer ainfi? C'est ce qu'on pourra décider par la fuite : car j'efpere qu'on bannira enfin les regles avec lesquelles on voudroit borner le génie des Eleves, pour mettre en place toutes les reffources & toute la richeffe de l'art. En attendant, fuivons l'ufage & bornons notre marche aux changemens ufités : s'il nous venoit en fantailie de nous écarter un peu de la route ordinaire, craignons qu'on ne nous dife qu'il ne vaut pas la peine d'être neuf pour fi peu de chofe ; fongeons que le génie feul a le fecret de choifir & de placer à propos.

— Les changemens naturels sur la quarte & sur la quinte vont du majeur au majeur, & du mineur au mineur ; si le majeur de la quinte succede auffi par fois au ton mineur, le mode semblable est pourtant plus naturel ; la marche fondée sur ces changemens est en musique la ligne droite.

— Les changemens naturels qu'on fait sur la tierce, sur la fixte & sur la septieme, vont du majeur au mineur & du mineur au majeur ; celui qu'on fait sur la seconde fuit la même loi, en quittant un ton majeur ; ce sont en musique les détours qu'on fait à l'aigu & au grave.

Tous les changemens de tons peuvent donc s'exprimer par les 5 points suivans..

1°. Ligne droite de quarte.

2°. Ligne droite de quinte.

3°. Détours.

4°. Changement de mode.

5°. Sauts.

64. Partons à présent d'un ton quelconque, & suivons douze fois la dictée

du premier point ; nous reviendrons à notre premier ton après avoir passé par tous les tons semblables, & nous aurons fait la chaîne la plus naturelle, le cercle des 12 tons majeurs ou des douze tons mineurs. Nous aurons le même cercle, en suivant 12 fois la dictée du second point.

Pour avoir une chaîne naturelle la plus générale possible, le cercle des 24 tons, il faut en partant d'un ton quelconque suivre 24 fois la dictée du troisieme point, & dire chaque fois détour au grave sur la fixte ; on reviendra au premier ton, après avoir passé par tous les tons majeurs & mineurs.

On peut aussi faire le cercle des 24 tons, en mêlant ensemble le deuxieme & quatrieme point, partant d'un ton majeur & disant alternativement changement de mode & majeur de la quinte.

65. Il faut répéter souvent ces chaînes de tons, & prononcer chaque fois les intonations sur l'instrument : la suite na-

turelle des consonances n'est pas indifférente ; elle exerce l'oreille & peut lui plaire, si la marche de la basse est bien ordonnée avec celle des notes de l'harmonie, si les positions se succèdent naturellement, & si les temps de la mesure sont un peu embellis & variés suivant les articles 41, 42, 43 & 44.

66. Dans la succession des harmonies liées entre elles il n'est pas arbitraire de dire *ut mi sol, mi sol ut* ou *sol ut mi* ; après avoir dit *fa la ut*, la position *mi sol ut* est la plus naturelle ; disant ainsi la seconde harmonie, deux sons de la première descendent de ton, de demi-ton, & font un chant simple de gamme, le chant *la sol, fa mi : fa ut* est une basse très-bien ordonnée dans la succession de ces deux harmonies, si le *fa* est d'une octave plus grave que son harmonie, & si l'*ut* est d'une quinte plus aigu que le *fa*.

Après avoir dit *sol si ré*, la position *sol ut mi* est la plus naturelle ; disant

ainfi la feconde harmonie , deux fons de la premiere montent de demi-ton , de ton , & font un chant fimple de gamme , le chant *fi ut* , *ré mi* : *fol ut* eft une baffe très-bien ordonnée dans la fucceffion de ces deux harmonies , fi le *fol* eft d'une oétave plus grave que fon harmonie , & fi l'*ut* eft d'une quinte plus grave que le *fol*.

Ut mi fol fuit naturellement la confonnance de *fol* prononcée dans la pofition *fi ré fol*.

67. Les premieres notes ne figurent pas toujours bien à la baffe dans la fucceffion des harmonies : toutes les trois notes font néceffaires pour la marche des confonnances ; la baffe ordonnée ne va pas toujours comme l'harmonie , la même note fert fouvent de baffe à deux & à trois harmonies différentes ; une autre fois les notes de la baffe montent ou descendent d'un ton , d'un demi-ton , d'une tierce , tandis que l'harmonie marche par quarte ou par quinte. La chaîne harmo-

nique la mieux ordonnée est celle dans laquelle les notes de la basse ont une marche opposée à celle des notes de l'harmonie ; si ces dernières descendent, les notes de la basse doivent monter ; & si celles-ci descendent, les notes de l'harmonie qui marchent, doivent monter.

68. Prononçant la chaîne des consonances sur l'instrument, il faut éviter les sons les plus aigus & les sons les plus graves ; les trois octaves de *fa* qui composent avec un *sol* aigu l'étendue des voix, sont l'étendue naturelle du discours harmonique.

La basse & l'harmonie peuvent être dans la même octave, mais leur plus grand éloignement est indiqué par l'intonation du corps sonore qui comprend 3 sons à la distance de 1, 12 & 17 ; le plus grave est éloigné du plus aigu de deux octaves & d'une tierce.

Approchant la basse & l'harmonie, le rapport naturel se fortifie ; on l'affoiblit, si on les éloigne.

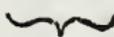
Dans la marche harmonique il vaut mieux interrompre la suite naturelle des positions, & mal ordonner la basse, que d'y mêler des sons trop aigus ou trop graves ; d'ailleurs on peut éviter les extrêmes de l'instrument, en répétant une consonnance & baissant la position ; répétant la note de basse, on peut lui substituer un unisson plus aigu.

Si les deux mains s'approchent de trop près, il faut encore interrompre la suite naturelle des positions, ou répéter la note de basse & lui substituer un unisson plus grave, ou répéter la consonnance & hauffer sa position.

69. Possédant ces remarques sur le choix des positions harmoniques & sur la maniere de bien ordonner la basse, le Lecteur voudra peut-être recommencer l'article 64, & essayer sur son instrument les chaînes générales avec la basse & les positions ordonnées ; je vais seconder son envie avec les exemples suivans...

1°. *Ligne*

1°. *Ligne droite de quinte, chaîne naturelle des 12 tons majeurs prononcés par leurs intonations, la basse ordonnée avec les positions de l'harmonie.*

TONIQUES.	BASSES.	CONSONNANCES.
		
Ut.....	ut....	sol ut mi.
Sol.....	ré....	sol si ré.
Ré.....	ré....	fa-dieze la ré.
La.....	mi....	mi la ut-d.
Mi.....	mi....	mi sol-d. si.
Si.....	fa-d..	ré-d. fa-d. si.
Fa-dieze...	fa-d..	ut-d. fa-d. la-d.
Ut-dieze...	sol-d..	ut-d. mi-d. sol-d.
{ Sol-dieze...	sol-d..	. . .
{ La-bémol..	la-b...	ut mi-b. la-b.
Mi-b.....	si-b...	si-b. mi-b. sol.
Si-b.....	si-b....	si-b. ré fa.
Fa.....	ut....	la ut fa.
Ut.....	ut....	sol ut mi.

Je conserve le caractère du fond du livre pour la première & principale note

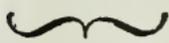
E

Cette marche engendre les *bémols* : arrivé en *fabémol*, je me repose un peu sur la basse, puis je métamorphose les 8 *bémols* en 4 *diezes*; je répète l'intonation de *mi* pour remonter la position; en *la* je répète aussi la basse, la seconde fois je la frappe à une octave plus haut, pour rapprocher la main gauche de la droite, car au ton précédent il falloit dire *sol-dieze* au grave, pour aller en sens contraire avec les notes de l'harmonie.

3°. *Ligne droite de quinte, chaîne naturelle des 12 tons mineurs prononcés par leurs intonations, la basse ordonnée avec les positions de l'harmonie.*

TONIQUES.	BASSES.	CONSONNANCES.
La.....	la.....	ut mi la.
Mi.....	mi.....	si mi sol.
Si.....	fa-dieze..	ré fa-d. si.
Fa-dieze...	fa-d....	ut-d. fa-d. la.
Ut-d.....	mi.....	mi sol-d. ut-d.
Sol-d.....	si.....	ré-d. sol-d. si.

TONIQUES. BASSES. CONSONNANCES.



Ré-d..... *la-d..* *fa-d. la-d. ré-d.*

La-d..... *la-d..* *mi-d. la-d. ut-d.*

{ Mi-d..... *fi-d...*

{ Fa..... *ut....* *fa. la-b. ut.*

Ut..... *ut....* *mi-b. sol ut.*

Sol..... *sol....* *ré fol fi-b.*

Ré..... *la....* *ré fa la.*

La..... *la....* *ut mi la.*

Ici la marche de la basse n'est pas uniforme. La main droite évite la pente naturelle vers le grave, jettant 3 fois à l'aigu la note commune aux deux harmonies.

4°. *Ligne droite de quarte, chaîne naturelle des 12 tons mineurs prononcés par leurs intonations, la basse ordonnée avec les positions de l'harmonie.*

TONIQUES. BASSES. CONSONNANCES.



La..... *la....* *ut mi la.*

Ré..... *la....* *ré fa la.*

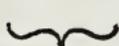
TONIQUES.	BASSES.	CONSONNANCES.
		
Sol.....	<i>sol</i>	<i>ré</i> <i>sol</i> <i>fi-b.</i>
Ut.....	<i>sol</i>	<i>mi-b.</i> <i>sol</i> <i>ut.</i>
Fa.....	<i>fa</i>	<i>ut</i> <i>fa</i> <i>la-b.</i>
Sib.....	<i>fa</i>	<i>ré-b.</i> <i>fa</i> <i>fi-b.</i>
Mi-b.....	<i>mi-b.</i> ..	<i>mi-b.</i> <i>sol-b.</i> <i>fi-b.</i>
La b.....	<i>mi-b.</i> ..	<i>mi-b.</i> <i>la-b.</i> <i>ut-b.</i>
} Ré-b.....	<i>ré-b</i>
Fa-d.....	<i>ut-d.</i> ..	<i>ut-d.</i> <i>fa-d.</i> <i>la.</i>
Si.....	<i>fi</i>	<i>ré</i> <i>fa-d.</i> <i>fi.</i>
Mi.....	<i>fi</i>	<i>fi</i> <i>mi</i> <i>sol.</i>
La.....	<i>la</i>	<i>ut</i> <i>mi</i> <i>la.</i>

La basse descend après avoir servi à deux tons ; les sons de l'harmonie montent naturellement , mais jettant 3 fois au grave la note commune à deux intonations , la même position mise dans la même octave commence & finit la marche.

5°. *Changement de mode & ligne de quinte , chaîne générale des 24 tons prononcés par leurs intonations , la*

*basse ordonnée avec les positions de
l'harmonie.*

TONIQUES.	BASSES.	CONSONNANCES.
Ut.....	ut....	sol ut mi.
Ut.....	ut....	sol ut mi-b.
Sol.....	ré....	sol si ré.
Sol.....	ré....	si-b. ré sol.
Ré.....	ré....	la ré fa-d.
Ré.....	ré....	la ré fa.
La.....	mi....	la ut-d. mi.
La.....	mi....	ut mi la
Mi.....	mi....	si mi sol-d.
Mi.....	mi....	si mi sol.
Si.....	fa-d..	si ré d. fa-d.
Si.....	fa-d...	ré fa-d. si.
Fa-dieze..	fa-d..	ut-d. fa-d. la-d.
Fa-d.....	fa-d...	ut-d. fa-d. la.
Ut-d.....	sol-d...	ut-d. mi-d. sol-d.
Ut-d.....	sol-d..	mi. sol-d. ut-d.
Sol-d.....	sol-d...
La-bémol.	la-b...	mi-b. la-b. ut.
La-b....	la-b...	mi-b. la-b. ut-b.
Mi-b.....	si-b...	mi-b. sol. si-b.
Mi-b.....	si-b...	sol-b. si-b. mi-b.
Si b.....	si-b...	fa si-b. ré.

TONIQUES.	BASSES.	CONSONNANCES.	
			
Si-b.....	fi-b...	fa	fi-b. ré-b.
Fa.....	ut....	fa	la ut.
Fa.....	ut....	fa	la-b. ut.
Ut.....	ut....	mi	sol. ut.

Dans cette chaîne je contrarie encore la marche naturelle des positions; je jette par fois à l'aigu la note commune aux deux intonations voisines; par ce moyen les deux mains montent, en observant pourtant la règle du sens contraire (art. 67.) : pour éviter le trop aigu & le trop grave, je prononce la première intonation sur le milieu du clavier, mettant la basse le plus près possible de l'harmonie.

6°. *Détour à la sixte, chaîne générale des 24 tons prononcés par leurs intonations, la basse ordonnée avec les positions de l'harmonie.*

TONIQUES.	BASSES.	CONSONNANCES.	
			
Ut.....	ut....	mi	sol ut.
La.....	ut....	mi	la ut.

TONIQUES.	BASSES.	CONSONNANCES.		
<i>Fa</i>	<i>la</i>	<i>fa</i>	<i>la</i>	<i>ut.</i>
<i>Ré</i>	<i>la</i>	<i>fa</i>	<i>la</i>	<i>ré.</i>
<i>Si-bémol.</i> ..	<i>si-bémol.</i>	<i>re</i>	<i>fa</i>	<i>si-b.</i>
<i>Sol</i>	<i>si-b</i> ...	<i>ré.</i>	<i>sol</i>	<i>si-b.</i>
<i>Mi-b</i>	<i>sol</i>	<i>mi-b.</i>	<i>sol</i>	<i>si-b.</i>
<i>Ut</i>	<i>sol</i>	<i>mi-b.</i>	<i>sol</i>	<i>ut.</i>
<i>La-b</i>	<i>la-b</i> ...	<i>ut</i>	<i>mi-b.</i>	<i>la-b.</i>
<i>Fa</i>	<i>la-b</i> ...	<i>ut</i>	<i>fa</i>	<i>la-b.</i>
<i>Ré-b</i>	<i>fa</i>	<i>ré-b.</i>	<i>fa</i>	<i>la-b.</i>
<i>Si-b</i>	<i>fa</i>	<i>ré-b.</i>	<i>fa</i>	<i>si-b.</i>
<i>Sol-b</i>	<i>sol-b</i> ..	<i>si-b.</i>	<i>re-b.</i>	<i>sol-b.</i>
<i>Mi-b</i>	<i>sol-b.</i>	<i>si-b.</i>	<i>mi-b.</i>	<i>sol-b.</i>
<i>Ut-b</i>	<i>mi-b</i> ...	<i>ut-b.</i>	<i>mi-b.</i>	<i>sol-b.</i>
<i>La-b</i>	<i>mi-b</i> ..	<i>ut-b.</i>	<i>mi-b.</i>	<i>la-b.</i>
<i>Fa-b</i>	<i>fa-b</i>
<i>Mi</i>	<i>mi</i>	<i>sol-d.</i>	<i>si</i>	<i>mi.</i>
<i>Ut-dieze</i> ..	<i>mi</i>	<i>sol-d.</i>	<i>ut-d.</i>	<i>mi.</i>
<i>La</i>	<i>ut-d</i> ...	<i>la</i>	<i>ut-d.</i>	<i>mi.</i>
<i>Fa-d</i>	<i>ut-d</i> ...	<i>la</i>	<i>ut-d.</i>	<i>fa-d.</i>
<i>Ré</i>	<i>ré</i>	<i>fa-d.</i>	<i>la</i>	<i>ré.</i>
<i>Si</i>	<i>ré</i>	<i>fa-d.</i>	<i>si</i>	<i>ré.</i>
<i>Sol</i>	<i>si</i>	<i>sol.</i>	<i>si</i>	<i>ré.</i>
<i>Mi</i>	<i>si</i>	<i>sol</i>	<i>si</i>	<i>mi.</i>
<i>Ut</i>	<i>ut</i>	<i>mi</i>	<i>sol.</i>	<i>ut.</i>

Je fais toujours une pause quand je métamorphose les *bémols* en *diezes*, ou les *diezes* en *bémols* : ici je m'arrête un peu sur *fa-bémol* que je nomme ensuite *mi* dans le commencement d'une autre mesure ; par ce moyen je n'apperçois plus la suite ; je me crois dans une route toute nouvelle..... Cette précaution est essentielle pour bien mesurer ces sortes de transitions , & pour faire sentir leur effet ; car l'oreille & les yeux pourroient se tromper , si on disoit de suite & sans interruption un ton *diézé* dans l'ordre des tons *bémolisés* , ou bien un ton *bémolisé* dans l'ordre des tons *diézés*.

70. On a encore une autre chaîne générale très - naturelle de tous les 24 tons , si on mêle ensemble le second & le troisieme point ; partant d'un ton majeur , d'*ut* par exemple , & disant alternativement détour à l'aigu sur la tierce & majeur de la quinte , on revient en *ut* , après avoir passé par tous les tons

majeurs & mineurs. Cette chaîne de tons prononcés n'est pas indifférente, si la basse descend toujours *chromatiquement*, (c'est-à-dire, d'un demi-ton); elle n'est pas difficile à concevoir, si on place la *transition*, (c'est-à-dire, la métamorphose d'un ton *diézé* en un ton *bémolisé*, ou la métamorphose d'un ton *bémolisé* en un ton *diézé*), toutes les fois que la tonique seroit note *dieze*, de sorte que toutes les toniques soient ou notes naturelles, ou notes *bémoles*.

Dans cette chaîne si on passoit par le relatif au lieu du détour sur la tierce, on auroit le même cercle réferré & encore une suite naturelle de consonances; après 5 tons intermédiaires on reviendroit au premier ton.

Dans ce cercle réferré si on retranchoit les relatifs, il ne resteroit que 2 tons intermédiaires, & on auroit une marche extraordinaire; 3 fois de suite le faut de la tierce produisant 4 *diezes*

à chaque pas , le troisieme faut par le moyen de la *transition* ramene nécessairement le premier ton. L'effet de cette chaîne extraordinaire est étonnant , si on répete plusieurs fois chaque intonation variant les positions & les basses. Dans notre exemple après avoir prononcé & répeté *ut , mi sol , sol ut mi & mi sol ut* pour les basses *ut , mi & sol* , il faut s'arrêter sur la premiere position *ut mi sol* & sur la basse *mi* (la tierce ou le milieu de l'harmonie) ; alors pour avoir l'intonation suivante , il ne faut changer que le son le plus grave & le son le plus aigu de l'harmonie , baissant d'un demi-ton le premier & haussant le dernier d'un demi-ton , sans y toucher à la basse , & on aura pour le premier faut de tierce *si mi soldieze* la tonique *mi* à la basse : continuant la chaîne extraordinaire , il faut prononcer plusieurs fois l'intonation de *mi* , varier les positions de l'harmonie vers l'aigu & vers le grave ,

donner successivement tous les sons de la nature à la basse, s'arrêter enfin sur la position *mi sol-dieze si* & sur la basse *sol-dieze*, dire pour le faut suivant *ré-dieze sol-dieze si-dieze* conservant la même basse *sol-dieze* : ici il faut placer la *transition* & dire, en répétant l'intonation, *mi-bémol la-bémol ut*, s'arrêter sur la position *la-bémol ut mi-bémol*, & sur la basse *ut*, dire pour le troisieme & dernier faut *sol ut mi*, en conservant la basse *ut*.

71. Le troisieme & le quatrieme point répétés 4 fois donnent aussi une chaîne naturelle, un cercle réferré de 8 tons dont la suite des simples intonations n'est pas sans mérite ; partant d'un ton majeur & disant alternativement relatif, changement de mode, on revient par une marche uniforme au premier ton, après avoir passé par 7 tons intermédiaires.

Dans ce cercle réferré si on retranchoit les relatifs, il ne resteroit que 3 tons in-

termédiaires , & on auroit une marche extraordinaire , 4 fois de suite le faut de la fixte , produisant 3 *diezes* à chaque pas , le quatrieme faut par le moyen de la *transfition* tombe nécessairement sur le premier ton.

Prononçant sur le *clavecin* la suite d'intonations de cette chaîne , chacun pourra de lui-même ordonner la basse avec les positions des harmonies ; son oreille sera satisfaite de tous les choix.

72. Etant familiarisé avec ces chaînes de tons prononcés , on trouvera aisément les intermédiaires entre 2 tons donnés : partant d'un ton on arrivera de 4 manieres à un autre quelconque ; du naturel , *par exemple* , on arrivera à tous les 7 *diezes* ; 1°. par gradation , en prenant le grand chemin & changeant 7 fois de ton sur la quinte ; 2°. en prenant le chemin naturel le plus court , & passant seulement par les relatifs pour faire à la fois 4 *diezes* avec le majeur de la quinte , & puis encore à la fois 3 *diezes* avec le

changement de mode , (c'est-à-dire , d'*ut* majeur en *utdieze* majeur par *la* mineur, *mi* majeur , & *utdieze* mineur) ; 3°. par une marche extraordinaire , omettant les relatifs & passant sans intermédiaires du naturel à 4 *diezes* par le faut de la tierce , & de 4 *diezes* à 7 *diezes* par le faut de la fixte , ou bien du naturel à 3 *diezes* par le faut de la fixte , & puis de trois *diezes* à 7 *diezes* par le faut de la tierce , (c'est-à-dire , d'*ut* majeur en *utdieze* majeur par *mi* majeur ou par *la* majeur) ; 4°. par une marche partie naturelle & partie extraordinaire allant par faut d'*ut* en *la* 3 *diezes* , & passant par le relatif intermédiaire pour faire les 4 *diezes* qui restent à produire pour arriver en *utdieze*.

D'*ut* on arrivera en *ré-bémol* ; 1°. par gradation , en prenant le grand chemin & changeant 5 fois de ton sur la quarte ; 2°. en prenant le chemin naturel le plus court , changeant de mode pour avoir tout de suite 3 *bémols* , & passant

encore par un ton de 4 *bémols*, (c'est-à-dire, d'*ut* naturel en *ré-bémol*, 5 *bémols* par *ut* mineur & par *la-bémol* majeur ou par *fa* mineur); 3°. par extraordinaire, passant sans tons intermédiaires du naturel à 5 *bémols*, par le *faut* majeur d'un demi-ton plus haut; 4°. en interposant le ton mineur d'*ut* pour avoir une marche mixte, composée d'un pas naturel d'*ut* en *ut* mineur, & d'un *faut* d'*ut* mineur en *ré-bémol* (n).

(n) Prononçant sur le *clavecin* les intonations de ces chaînes de tons, on sera peut-être surpris d'entendre deux effets si distincts rendus par la même consonnance; arrivé en *ré-bémol*, on se croira être dans un tout autre Pays que celui d'*ut-dieze*; mais appercevant que les mêmes touches rendent la consonnance *ut-dieze mi-dieze sol-dieze* & la consonnance *ré-bémol fa la-bémol*, on ne fera pas tenté de dire que les toniques *ut-dieze* & *ré-bémol* sont deux sons réellement distincts; on redoublera l'attention & on remarquera que les *diezes* haussent les sons, qu'ils augmentent à chaque changement dans la marche

D'*ut-dieze* 7 *diezes* on arrivera en *ut-bémol* sept *bémols* par *ut-dieze* mineur, *la* majeur, *la* mineur, *fa* majeur, *fa* mineur, *ré-bémol* majeur & *si-bémol* mineur.

Le Lecteur qui a suivi les exemples précédens, verra bien que cette marche

d'*ut* à *ut - dieze* ; que les *bémols* baissent les sons, & qu'ils augmentent à chaque changement dans la marche d'*ut* à *ré-bémol* ; bientôt l'imagination mettra l'Observateur en route, cheminant dans le sentier des *diezes*, il s'éleva à chaque pas, & promenera ses regards dans un horison toujours croissant ; marchant dans le chemin des *bémols*, un abîme s'ouvrira sous ses pas ; arrivé en *re-bémol*, il sera étonné de l'immensité profonde, tandis qu'il admirera en *ut-dieze* la clarté brillante & pure d'une étendue infinie.

Après ce double voyage l'Observateur ne cherchera plus en Musique une nouvelle cause pour chaque nouvel effet ; il soutiendra qu'un même son peut faire naître des sensations diverses, que la maniere d'amener un ton prépare l'effet, que les tons intermédiaires dépaissent l'oreille & achevent l'illusion.

est naturelle jusqu'au dernier pas qui est extraordinaire, le faut majeur d'un demi-ton plus haut, il trouvera de lui-même les tons intermédiaires des trois autres manières, & je crois que ces exemples lui suffissent pour arriver par 4 routes à un ton quelconque, sur-tout s'il se dit chaque fois. — Le ton que je quitte a dans sa gamme tant de *diezes* ou tant de *bémols*; celui que je me propose pour but a dans sa gamme tant de *diezes* ou tant de *bémols*; donc il faut que je produise ou que j'efface tant dans ma marche —

73. Mêlant ensemble & répétant les changemens ordinaires & extraordinaires de tous les 5 points de l'article 63, on peut multiplier & varier à l'infini les exemples sur l'enchaînement des tons; le labyrinthe des 24 tons est immense, allant tantôt par quarte, tantôt par quinte, tantôt par détour, tantôt par changement de mode, & tantôt par faut; on peut s'y promener de mille manières diverses;

tées & calmées à propos, on dispose du sentiment.

75. Si le Lecteur est mécontent de sa tentative, je vais lui donner du secours, & s'il en étoit satisfait, il ne sera peut-être pas fâché de l'abondance de biens.

1^o. Des 6 tons analogues spécifiés ci-dessus, le ton majeur d'*ut* en est le principal; il domine sur les 5 autres, s'il concoure avec eux pour former une chaîne; car si le ton de *fa* ou celui de *ré* dominoit, il y auroit un *bémol* dans la gamme; par conséquent, les consonnances *sol si ré* & *mi sol si* ne pourroient plus concourir pour la formation de la chaîne proposée; si le ton de *sol* ou celui de *mi* dominoit, il y auroit un *dieze* dans la gamme, & par conséquent exclusion d'intonations des tons *fa* & *ré*. Si le ton *la* dominoit, il en faudroit une consonnance qui renfermât *fa* sensible *sol-dieze* (art. 53.); mais si le ton *ut* domine, les intonations des 5 autres peuvent coopérer à la même chaîne, sans altérer les sons de sa gamme.

Ut comme principal terminera le sens musical ; après les 5 autres tons analogues on placera les virgules, les points & virgules & les deux points. La consonnance d'*ut* est la seule qui puisse être nommée *intonation* dans l'exemple des consonnances analogues spécifiées ; terminant le sens, elle figure pour le point ; celle de *sol* sera nommée consonnance de la quinte, & figurera pour un repos de deux points, si elle termine une phrase ou une portion de sens ; celles de *fa* & de *la* seront les consonnances de la quarte & de la fixte, & figureront pour des repos du point & virgule, ou pour des repos suspensifs, si elles terminent une phrase ; celles de *ré* & de *mi*, au lieu d'être nommées intonations des détours de seconde & de tierce, seront tout simplement nommées consonnances de seconde & de tierce, & ne pourront figures que comme repos de virgule.

2°. La consonnance de la quinte *sol* doit précéder immédiatement le repos

final *ut mi sol*, car les changemens de tons peuvent être regardés comme des fatigues : or, si les consonnances de la tierce *mi* ou de la sixte *la* précédoient, il n'y auroit qu'une note de changée (art. 55.), & par conséquent la fatigue seroit trop petite pour exiger un repos final. Si la consonnance de la seconde *ré* précédoit, toutes les 3 notes seroient changées selon le même article, & par conséquent la fatigue seroit trop grande pour amener un bon repos. Si au contraire la consonnance de la quinte *sol* précède, un son est conservé, & il y a une opposition avec les deux principaux sons du repos ; par conséquent la fatigue n'est ni trop petite, ni trop grande, mais suffisante pour amener le repos : c'est peut-être par cette raison que la quinte est surnommée *dominante* en Musique ; quoi qu'il en soit, je dirai consonnance de dominante toutefois que la consonnance de quinte amène immédiatement le repos final. Si la consonnance de la quarte *fa*

précédoit, il n'y auroit également qu'un seul son commun, mais ce seroit la tonique, le principal son du repos, & par conséquent on n'auroit qu'une finale incomplète,

3°. La principale consonnance *ut mi sol* n'est pas toujours repos final, quoiqu'amenée par la consonnance de la dominante *sol*, il faut de plus que la tonique *ut* termine la basse & qu'elle soit amenée par la quinte *sol*, première note de sa consonnance.

4°. Chaque consonnance analogue, formant repos intermédiaire, peut être amenée par les 4 autres & même par la principale.

5°. L'intonation pour l'ordinaire commence & finit le sens musical; elle termine aussi la plupart des phrases intermédiaires & sépare souvent les autres.

6°. La dernière phrase du sens musical n'est pas toujours simple; souvent la consonnance de la dominante *sol* est précé-

dée d'une , de deux , de trois & même de toutes les quatre consonnances analogues pour amener le repos final dans une double , triple , quadruple ou quintuple phrase ; par fois l'intonation commence & finit la dernière phrase , & concoure avec toutes les 5 consonnances analogues pour ramener le repos final dans une phrase progressive. Un exemple de chacune de ces espèces de phrases pourroit peut-être encourager le Lecteur déjà un peu dégoûté de ses propres tentatives : je vais tâcher de le ramener ; ayant un fonds il hasardera davantage. J'indiquerai les consonnances analogues avec leurs premières & principales notes , qui peuvent en même temps lui servir de basses ; s'il étoit tenté d'essayer ces phrases sur son instrument , il voudra bien se charger d'ordonner les positions des harmonies , & embellir le tout avec une mesure.

Exemples de phrases finales produites

par les consonnances analogues à l'intonation du ton majeur d'UT.

Sol, consonnance de dominante,
Ut, intonation. } Phrase simple.

Ré, conf. de seconde,
Sol, conf. de dominante,
Ut, intonation. } Phrase double.

La, conf. de la fixte,
Fa, conf. de la quarte,
Sol, conf. de dominante,
Ut, intonation. } Phrase triple.

La, conf. de fixte,
Fa, conf. de quarte,
Ré, conf. de seconde,
Sol, conf. de dominante,
Ut, intonation. } Phrase quadruple.

La, conf. de fixte,
Mi, conf. de tierce,
Fa, conf. de quarte;
Ré, conf. de seconde,
Sol, conf. de dominante,
Ut, intonation. } Phrase quintuple.

<i>Ut</i> , intonation,	} Phrase progressive.
<i>Sol</i> , conf. de quinte,	
<i>La</i> , conf. de fixte,	
<i>Mi</i> , conf. de tierce,	
<i>Fa</i> , conf. de quarte;	
<i>Ré</i> , conf. de seconde,	
<i>Sol</i> , conf. de dominante,	
<i>Ut</i> , intonation.	

7°. Les phrases intermédiaires peuvent aussi être composées ou progressives, à la volonté du Producteur.

8°. Les repos intermédiaires ont les mêmes nuances que le repos final; les consonances qui les précèdent & les amènent immédiatement, ont également une ou deux notes communes avec eux, ou bien elles demandent pour repos trois notes nouvelles. Le repos figure pour la moindre virgule, si la consonnance analogue & appellante qui le précède, en est éloignée d'une tierce; il figure pour 2 points, pour la virgule suspensive ou interrogative, si elle en est éloignée seulement

d'un *ton* ou d'un *demi-ton* ; & il sert de point toutefois qu'elle en est éloignée d'une quarte qui est la plus grande distance d'une consonnance analogue à son repos, car la quinte à l'aigu est la même chose que la quarte au grave, & la sixte à l'aigu se confond avec la tierce au grave, &c. La marche de la basse varie encore ces nuances de repos ; les premières notes des consonnances les augmentent ; les secondes & troisièmes notes les affoiblissent ; ainsi on peut répéter plusieurs fois la même phrase, sans fatiguer l'oreille : répétant, *par exemple*, 7 fois la phrase simple spécifiée ci-dessus, les nuances feront disparaître la monotonie des continuelles *sol si ré, ut mi sol*, si la basse dit la première fois *ré mi, ré ut* la seconde fois, *fa mi* la troisième fois, *si ut* la quatrième fois, *sol mi* la cinquième fois, & *sol sol* la sixième fois, & *sol ut* la septième & dernière fois.

9°. Mesurant la chaîne des consonnances analogues , il faut commencer les mesures avec les intonations & avec les consonnances repos ; les temps en levant sont pour la fatigue. Faisant par fois succéder quelques consonnances sans intention de phrase , il faut leur donner à chacune la même durée de mesure ou de temps.

76. Le Lecteur *Disciple* voudra sans doute recommencer à présent , & ordonner une seconde fois les 6 consonnances analogues pour en faire un discours. S'il étoit curieux de savoir auparavant comment je les ordonne moi-même , il pourroit consulter l'exemple suivant. La première colonne renferme la suite des basses ; dans la seconde j'indique l'ordre & la répétition des consonnances analogues. Je n'ai pas invoqué le génie , j'ai seulement mis en exemples les notions de l'article précédent.

Prononçant mon exemple sur l'instru-

ment, le *Disciple* se rappelant les notions des articles 41, 42, 43, 44, 66, 67 & 68, peut exercer son goût & son génie en ordonnant lui-même les positions des harmonies avec les basses, en ajoutant la mesure & le mouvement : je le prie seulement d'observer la ponctuation que j'ai mise à côté des notes de basses.

Chaîne ordonnée des six consonnances analogues ut mi sol, ré fa la, mi sol si, fa la ut, sol si ré & la ut mi.

BASSES. NOMS DES CONSONNANCES.



Ut,... intonation, consonnance principale.

Sol,.. consonnance de quinte.

Ut;.. conf. principale.

Sol:.. conf. de quinte.

La... conf. de quarte.

Sol,.. conf. principale.

Fa... conf. de seconde.

Mi,.. conf. principale.

BASSES. NOMS DES CONSONNANCES.

- 
- Ré*... consonnance de quinte.
Ut, .. conf. principale.
Sol:.. conf. de quinte, *repos*.
Mi, .. conf. de la tierce.
Mi .. conf. de la fixte.
Mi, .. conf. de la tierce.
Fa... conf. de seconde.
Mi, .. conf. de fixte.
Fa... conf. de seconde.
Sol, .. conf. principale.
Sol... conf. de quinte.
La;... conf. de quarte, *repos suspensif*.
Si... conf. de quinte.
Ut, .. conf. principale.
Fa... conf. de quarte.
Sol.. conf. de dominante.
Ut.— conf. principale, *repos final*.
La, .. conf. de fixte.
La... conf. de seconde.
La... conf. de fixte.
Sol, .. conf. de tierce.
Fa... conf. de seconde.

BASSES. NOMS DES CONSONNANCES.

Mi;.. consonnance principale.

Si. . . conf. de quinte.

Ut. . . conf. principale.

Sol:.. conf. de quinte, *repos*.

Ut. . . conf. principale.

Sol... conf. de quinte.

La... conf. de fixte.

Mi... conf. de tierce.

Fa. . . conf. de quarte.

Ut;.. conf. principale.

Ré.... conf. de seconde.

La,.. conf. de fixte.

La... conf. de seconde.

La... conf. de fixte.

Sol,.. conf. de tierce.

Fa.... conf. de seconde.

Mi,.. conf. principale.

Fa.... conf. de seconde.

Sol,.. conf. principale.

Sol... conf. de quinte.

La;.. conf. de fixte, *repos suspensif*.

Mi,.. conf. principale.

BASSES. NOMS DES CONSONNANCES.



Fa.... consonnance de seconde.

Sol,... conf. principale.

Sol... conf. de dominante.

Ut.— conf. principale, *repos final*.

77. Les 6 tons spécifiés (art. 74.) ne sont pas les seuls qui puissent être ordonnés en chaîne constructive ; chaque ton peut être regardé comme principal, & chaque principal a ses analogues qui sont en général tous les tons dont l'intonation ne renferme que des sons de sa gamme ; par conséquent, les analogues d'un ton majeur sont les changemens naturels de sa seconde, de sa tierce, de sa quarte, de sa quinte & de sa sixte, c'est-à-dire, les tons majeurs de sa quarte & de sa quinte, avec les tons mineurs de sa sixte, de sa tierce & de sa seconde. Les analogues d'un ton mineur sont également les changemens naturels de sa tierce, de sa quarte, de sa quinte, de sa

la fixte & de la septieme, c'est-à-dire, les tons mineurs de la quarte & de la quinte, avec les tons majeurs de la tierce, de la fixte & de la septieme.

Le ton majeur de la quinte est aussi un ton très-analogue aux tons mineurs, car l'exception de la note sensible pour la septieme est tellement usitée aujourd'hui dans leurs gammes, qu'on peut la regarder comme une note essentielle au mode mineur; la sensible par exception précède toujours la tonique ou l'octave finale (art. 53.); donc la consonnance majeure de la quinte doit précéder immédiatement la consonnance principale dans les phrases finales (art. 75.); parmi les consonnances analogues à une intonation mineure, c'est elle qui est nommée consonnance de dominante.

78. Les intonations analogues ne sont pas toutes nécessaires pour former une chaîne constructive, la consonnance de la dominante avec la principale suffit pour faire un morceau; la même phrase

harmonique répétée pour différentes basses peut exprimer tous les repos nécessaires pour compléter le sens musical. L'exemple suivant dicté comme le précédent en est une preuve...

Construction des deux consonnances analogues , la ut mi & mi sol-dieze si ordonnées.

BASSES. NOMS DES CONSONNANCES.



La, .. intonation mineure de *la*.

Mi, .. consonnance majeure de quinte.

La; .. conf. principale.

Sol-d. conf. majeure de la quinte.

La, .. conf. principale.

Si... conf. majeure de la quinte.

La, .. conf. principale.

Sol-d. conf. majeure de la quinte.

La, .. conf. principale.

Mi:... conf. de dominante.

Mi.. conf. principale.

Mi.— conf. de dominante, *repos*.

Ut; .. conf. principale.

BASSES. NOMS DES CONSONNANCES.

- 
- Si*... consonnance majeure de la quinte.
La, .. conf. principale.
Mi.. conf. majeure de la quinte.
Ut,.. conf. principale.
Si... conf. majeure de la quinte.
La, .. conf. principale.
Sol-d.: conf. de dominante, *repos*.
Si... conf. majeure de la quinte.
Ut,.. conf. principale.
Si... conf. majeure de quinte.
Ut(o), conf. principale.
Si... conf. majeure de quinte.
La; .. conf. principale.
Mi.. conf. principale.
Mi.. conf. de dominante.
La.— conf. principal, *repos final*.
-

(o) Ici comme dans l'écriture de tout langage, la virgule est répétée ; elle sépare des mots & des phrases ; elle indique des repos différents, sensibles par fois & souvent presque imperceptibles, mais distinguant toujours quelques parties

79. Ajoutant aux deux consonnances analogues de l'exemple précédent celle de la quarte , toutes les notes de la gamme peuvent entrer dans la marche de la basse , & le sens en fera plus complet : voici un exemple , je l'écris toujours

du discours ; les autres marques de la ponctuation , le point , le point & virgule avec les deux points servent aussi plusieurs fois dans le même morceau ; chacun indique également des repos plus ou moins grands , selon qu'il termine des parties plus ou moins complètes. Je n'emploie que ces quatre signes ; ils suffisent pour éclaircir le sens de toute construction harmonique. Si on les altère pour multiplier les marques de la ponctuation dans l'écriture de la langue parlée , c'est que l'expression de celle-ci est plus articulée & plus déterminée que l'expression du langage des sons , le sens de la Musique est toujours un peu vague & générique ; les sons captivent tous les sens , agitent le cœur & l'ame , mettent toutes les passions en mouvement ; l'imagination de l'Auditeur particularise & ajoute la parole qui seule peut développer les nuances & les gradations de nos facultés physiques & morales.

de la même manière ; je choisis pour cette fois les intonations de *mi* mineur, de *la* mineur & de *si* majeur ; par conséquent la consonnance *mi sol si* sera principale, *si ré-dieze fa-dieze* sera la consonnance de la dominante, & *la ut mi* sera consonnance de la quarte ; la basse sera composée des notes de la gamme mineure de *mi*.

Construction de trois consonnances analogues.

BASSES. NOMS DES CONSONNANCES.



Mi, .. intonation mineure de *mi*.

Mi... consonnance de la quarte.

Mi, .. conf. principale.

Ré-d... conf. majeure de la quinte.

Mi, .. conf. principale.

La... conf. de la quarte.

Mi, .. conf. principale.

Si... conf. majeure de la quinte.

Mi, .. conf. principale.

Fa-d... conf. majeure de la quinte.

BASSES. NOMS DES CONSONNANCES.

Sol,.. consonnance principale.

La... conf. de la quarte.

Si:.. conf. de la dominante, *rep.*

Sol,.. conf. principale.

La... conf. de la quarte.

Sol,.. conf. principale.

Fa-d. conf. majeure de la quinte.

Mi,.. conf. principale.

La... conf. de la quarte.

Si,.. conf. principale.

Si... conf. de la dominante.

Ut;.. conf. de la quarte, *suspension.*

Ré-d. conf. majeure de la quinte.

Mi,.. conf. principale.

La... conf. de la quarte.

Si... conf. de la dominante.

Mi.— conf. principal, *repos final.*

80. L'intonation de la sixte concourt aussi très-souvent avec les deux analogues de l'article (78); le sens que peut faire la consonnance principale amenée par

celle de la dominante, est plus complet, si la consonnance de la fixte sollicite auparavant le repos sur la dominante, & si elle suspend le repos final après la même dominante; dans l'exemple suivant la consonnance de la fixte sollicite le repos sur la dominante, suspend le repos final, de plus elle concourt avec les consonnances de quarte & de dominante, pour appeller le repos final dans une triple phrase. L'intonation de ré mineur est principale; les deux consonnances de la quinte, la majeure & la mineure sont employées.

*Construction des consonnances analogues
les plus usitées.*

BASSES. NOMS DES CONSONNANCES.


 Ré,.. intonation mineure de ré.
 Sol... consonnance de la quarte.
 Ré,.. conf. principale.
 La... conf. majeure de la quinte.
 Ré;.. conf. principale.

BASSES. NOMS DES CONSONNANCES.

- 

Sol... consonnance de la quarte.

Fa,.. conf. principale.

Mi... conf. majeure de la quinte.

Ré,.. conf. principale.

Si-b... conf. de la fixte.

Sol... conf. de la quarte.

La... conf. de dominante.

Ré.— conf. principale, *repos.*

Ré,.. conf. principale.

Ré.... conf. de la quarte.

Ré.... conf. principale.

Ut-d.; conf. majeure de la quinte.

Ré.... conf. principale.

Ut.... conf. mineure de la quinte.

Si-b. conf. de la fixte.

La:.. conf. majeure de quinte, *repo*

Fa,.. conf. principale.

Mi. . conf. majeure de la quinte.

Ré.... conf. principale.

Sol;.. conf. de la quarte.

Ut-d. conf. majeure de la quinte.

Ré,.. conf. principale.

BASSES. NOMS DES CONSONNANCES.



- Mi...* consonnance majeure de la quinte.
Fa;... conf. principale.
Sol... conf. de quarte.
La.... conf. principale.
La.... conf. de dominante.
Si-b.; conf. de la fixte, *suspension*.
Sol.. conf. de la quarte.
La,.. conf. principale.
La... conf. de la dominante.
Ré.— conf. principale, *repos final*.

81. La construction de la chaîne des tons ordonnés n'est pas toujours aussi simple; la basse ne chante pas toutefois la même gamme d'un but à l'autre; le même morceau peut avoir plusieurs intonations principales. Souvent après quelques mesures la première intonation change; des tons intermédiaires se succèdent, se mêlent avec le premier; tantôt la première intonation termine le morceau, & tantôt un ton nouveau fait la clôture;

par-tout les consonnances analogues peuvent se succéder, phrafer, & amener les repos.

Dans l'exemple suivant le même ton commence & finit, c'est le ton majeur d'*ut*; les tons analogues *ré*, *mi*, *fa*, *sol* & *la* deviennent tour à tour principales intermédiaires; le premier ton reparoît de temps en temps, & avertit l'oreille de l'intonation principale; les tons intermédiaires sont aussi répétés, treize consonnances sont employées; la première & principale intonation *ut mi sol* devient fixe & dominante; la seconde *sol si ré* est tour à tour dominante & principale intermédiaire, elle fait aussi une fois repos de tierce; la consonnance *fa la ut* ne figure qu'en *ut* & en *fa*; *la ut mi* est employée comme fixe, comme quinte, comme quarte & comme principale intermédiaire; *ré fa la* est tantôt consonnance de seconde, tantôt consonnance de quarte, & trois fois principale intermédiaire; *mi sol si* est d'abord principale intermédiaire,

long-temps après elle reparoit comme consonnance de quinte & devient presqu'aussi-tôt principale intermédiaire, donnant le ton une seconde fois : puis deux fois de suite elle n'est plus que consonnance de tierce; *ré fa-dieze la, mi sol-dieze si, la ut-dieze mi & si ré-dieze fa-dieze* sont les dominantes en *sol*, en *la*, en *ré* & en *mi*; *si ré fa-dieze* est consonnance de quinte en *mi*; *si-bémol ré fa* comme consonnance de quarte, décide le ton *fa*; enfin, la treizieme harmonie *sol si-bémol ré* est employée comme consonnance de seconde en *fa*, & comme consonnance de quarte en *ré*.

Pour cette fois je change un peu l'écriture de l'exemple; je nomme les notes des consonnances; je marque les changemens des tons & les repos; j'indique la basse & un choix de positions; le Lecteur prononçant l'exemple sur l'instrument n'est chargé que de la mesure & du mouvement, & pour peu qu'il se rappelle les réflexions des articles, (67 & 68.) il

placera la basse & les consonnances dans les octaves les plus propres à l'harmonie.

*Chaîne ordonnée de 6 tons analogues
construction de 13 consonnances.*

BASSES. CONSONNANCES.

Ut... mi sol ut, intonation.

Sol,.. ré sol si.

Ré.... fa la ré, seconde, ton intermédiaire.

La,.. mi la ut.

Mi... sol si mi, tierce, ton intermédiaire.

Si... Fa-d. si ré.

Ut... mi sol ut.

Sol;.. ré sol si, repos.

Fa.... fa la ut.

Mi,.. mi sol ut, principale.

Ré.... ré sol si.

Ut,.. mi sol ut.

La... ré fa-d. la.

Sol.— ré sol si, quinte, ton intermédiaire.

Mi... mi sol ut, principale.

Fa,.. fa la ut.

Mi.. mi sol ut.

Fa;.. fa la ut, repos suspensif.

Fa-d.. ré fa-d. la.

BASSES. CONSONNANCES.



- Sol*, .. *ré fol si*, quinte, ton intermédiaire.
Fa-d... *ré fa-d. la*.
Sol;.. *ré fol si*.
Sol-d. *mi sol-d. si*.
La, .. *mi la ut*, sixte, ton intermédiaire.
Sol-d. *mi sol-d. si*.
La;.. *mi la ut*.
Si... *ré fol si*.
Ut,... *mi sol ut*, principale.
Fa... *fa la ut*.
Sol... *ré fol si*.
Ut.— *mi sol ut*, repos final.
La... *ut-d. mi la*.
La... *ré fa la*, seconde, ton intermédiaire.
La:.. *ut-d. mi la*.
Sol.. *ré fol si-b*.
Fa... *ré fa la*.
Mi.. *ut-d. mi la*.
Ré;.. *ré fa la*, repos.
Sol.. *si ré fol*.
Sol... *ut mi sol*, principale.
Sol:.. *si ré fol*.

BASSES. CONSONNANCES.



Fa... ut fa la.

Mi... ut mi sol.

Ré.... si ré sol.

Ut.— ut mi sol, repos.

Mi... mi sol-d. si.

Mi... mi la ut, sixte, ton intermédiaire.

Mi... mi sol-d. si.

Mi... mi la ut.

Ré;.. fa la ré, repos interrogatif.

Sol... ré sol si.

Sol... mi sol ut, principale.

Sol... ré sol si.

Sol... mi sol ut.

Sol:— ré sol si, repos de dominante.

Ut... mi sol ut.

Ré... ré sol si.

Mi... mi sol ut.

Fa... fa la ut.

Sol:.. ré sol si.

Ré.... fa la ré, seconde, ton intermédiaire.

Mi... mi la ut-d.

Fa... fa la ré.

BASSES. CONSONNANCES.

- 
- Sol*.. *sol si-b. ré.*
La:.. *mi la ut-d. dominante, repos.*
La... *mi la ut, sixte, ton intermédiaire.*
Sol... *mi sol si.*
Fa.... *fa la ré.*
Mi:.. *mi sol-d. si mi, dominante, repos.*
Mi .. *mi sol si, tierce, ton intermédiaire.*
Ré-d.. *ré-d. fa-d. si.*
Mi... *mi sol si.*
Ré.... *ré fa-d. si.*
Ut;.. *mi la ut, repos suspensif.*
Ré... *ré fa si-b.*
Ut,.. *ut fa la, quarte, ton intermédiaire!*
Si-b.. *ré sol si-b.*
La,.. *ut fa la.*
Si-b.. *ré sol si-b.*
Ut... *ut mi sol ut.*
Fa.— *fa la ut, repos final.*
Ré... *fa la ré.*
Ré... *ré sol si.*
Mi,.. *ut mi sol ut, principale.*
Fa... *fa la ut.*

BASSES. CONSONNANCES.



Fa... fa la ré.
Sol, . ré fol si.
Sol.. mi sol si.
La,.. mi la ut.
Si... ré fol si.
Ut,.. mi sol ut.
Fa... fa la ré.
Sol... ré fol si.
Ut.— ut mi sol ut, repos final.
Ut.... mi sol ut.
Sol,.. ré fol si.
La... ut mi la.
Mi,.. si mi sol.
Fa... la ut fa.
Ut,.. sol ut mi.
Sol... fol si ré.
Ut.— mi sol ut, repos.

Dans cet exemple les deux premiers changemens de tons sont prononcés tout simplement par leurs intonations; le premier retour est annoncé par la consonnance de *fa* quarte; le changement sui-

vant

vant est annoncé par la consonnance de sa dominante ; le deuxieme retour est prononcé ; les deux changemens qui succedent sont annoncés par la consonnance de leur dominante ; le troisieme retour est encore annoncé par la dominante ; le second changement sur la seconde, le quatrieme retour, le changement sur la fixte & le cinquieme retour sont tous annoncés par la consonnance de leurs dominantes ; le troisieme changement sur la seconde, ainsi que celui sur la fixte & sur la tierce qui suivent, sont prononcés par leurs intonations ; le changement sur la quarte est déterminé par la consonnance de sa quarte, & le dernier retour est amené dans une double phrase.

La ponctuation du morceau est marquée à côté des notes de basse, comme dans les exemples précédens.

82. Les tons analogues ne sont pas les seuls intermédiaires à une intonation premiere & principale ; le ton mineur de

la septieme, si le ton principal est majeur, & le ton mineur de la seconde, si le principal est mineur avec le changement de mode, sont encore des tons intermédiaires assez subordonnés, quoiqu'un peu moins naturels que les analogues; les deux premiers ont toujours dans leurs gammes deux *diezes* de plus que le ton principal, & le changement de mode augmente toujours de 3 *diezes* ou de 3 *bémols*, tandis que les gammes des tons analogues n'ont qu'un seul *dieze* ou qu'un seul *bémol* de plus que la gamme principale: mais ces 3 changemens sont naturels & immédiats, ainsi que les tons analogues. (art. 54 & 56.)

Avec ces tons intermédiaires, naturels & subordonnés au principal, on trouve aussi des changemens extraordinaires, des sauts; si ceux de la premiere espèce sont subordonnés à un ton intermédiaire, ceux de la seconde espèce étonnent davantage; la plupart n'ont plus de rapports immédiats ni avec le principal, ni avec les intermédiaires.

83. Les gammes intermédiaires étendent & arrondissent le champ de la gamme principale ; leur secours est nécessaire pour développer & pour suivre le sentiment dans ses gradations ; l'affection la plus légère produit des sensations diverses ; un tout le plus simple est composé de parties très-distinctes, & la plus grande variété orne la moindre partie. Les tons intermédiaires subordonnés à un principal sont donc des élémens essentiels à la construction musicale, soit qu'on veuille parler le langage des passions, ou qu'on veuille imiter la nature physique pour former des tableaux.

84. Tous les tons intermédiaires ne sont pas nécessaires à la construction d'un seul morceau ; la gamme principale entremêlée avec les gammes de la quinte, de la fixte & de la quarte, offre un champ très-fertile. Il y a des beaux morceaux encore moins étendus ; nous avons même des airs charmans qui ne sont fondés que sur une seule gamme : un ou deux chan-

gemens extraordinaires mêlés avec quelques intermédiaires naturels , pourroient suffire aux inflexions & aux gradations de la passion la plus fougueuse , ainsi qu'au dessein du plus grand phénomène.

85. Le nombre & la qualité des tons intermédiaires ne sont pas indifférens , le ton principal même n'est pas arbitraire : mais ce n'est pas l'art qui peut les fixer ; son affaire est de familiariser le Disciple avec tous les intermédiaires & avec tous les principaux. Le Compositeur médite son sujet ; quand il en est pénétré , il consulte son sentiment , & écrit. S'il est inspiré par le génie & dirigé par le bon goût , il donne la vraie intonation , & n'emploie que les seuls intermédiaires nécessaires pour l'expression ou pour le tableau du sujet.

86. Les exemples suivans sont du ressort de l'art , il y a beaucoup de changemens. Pour cette fois je n'écris que la basse & l'harmonie dans son ordre naturel ; le Disciple les essayant sur l'instrument ,

choisira les positions & les octaves pour chaque main : il plaquera simplement les consonnances avec les basses , ou embellira le tout avec mesure & mouvement, observant les repos de ma ponctuation toujours marqués à côté des notes de la basse.

Dans le premier exemple l'intonation majeure de *mi-bémol* domine , tous les changemens naturels sont employés ; je m'arrête dans les tons majeurs de *la-bémol* & de *si-bémol* , & dans les tons mineurs d'*ut* , de *fa* , de *sol* , de *ré* & de *mi-bémol* : par-tout je phrase au moins avec deux consonnances analogues. Le ton majeur de *ré-bémol* , faut d'un ton plus bas , & le ton majeur d'*ut* , faut de la fixte sont aussi intermédiaires ; l'intonation du premier suspend une phrase en *ut* mineur avec lequel ton elle n'a point de rapport immédiat , mais la même consonnance est analogue en *la-bémol* majeur , ton intermédiaire naturel & employé dans cet exemple ; l'intonation d'*ut* phrase avec ses ana-

logues *fa la ut* & *sol si ré*, ces trois consonnances sont étrangères au ton principal du morceau, mais elles succèdent au ton mineur d'*ut*, & la plus importante devient aussi-tôt dominante en *fa* mineur pour ramener l'oreille à la subordination du ton *mi-bémol*.

Le second exemple est en *la* majeur, 12 tons intermédiaires sont enchaînés & subordonnés à 3 *diezes*; 5 changemens naturels sont mêlés avec 7 changemens extraordinaires; l'intonation *la ut-dieze mi* brille & domine au milieu de 17 consonnances.

L'intonation mineure de *ré* domine dans le troisieme exemple sur les consonnances majeures de *ré*, de *mi-bémol*, de *fa*, de *sol*, de *la*, de *si-bémol*, d'*ut*, & sur les consonnances mineures de *sol* & de *la*: la sixte, la quarte, la tierce & la septieme deviennent successivement toniques; la consonnance majeure de la quinte regne aussi un instant; elle parle toute seule, & avertit l'oreille du retour de *ré*; l'into-

nation de *mi-bémol* suspend une phrase du ton principal.

Premier exemple.

BASSES. CONSONNANCES.



Mi-b., mi-b. sol si-b. intonation principale.

Si-b., si-b. ré fa.

Mi-b., mi-b. sol si-b.

Ut... ut mi-b. sol.

Fa,.. fa la-b. ut.

Ré... si-b. ré fa.

Mi-b., mi-b. sol si-b.

La-b.. la-b. ut mi-b.

Si-b. : si-b. ré fa , repos de dominante.

Mi-b., mi-b. sol si-b.

Mi-b.. la-b. ut mi-b.

Mi-b.. mi-b. sol si-b.

Ré,.. si-b. ré fa.

Ut... ut mi-b. sol , sixte , ton intermédiaire.

Ut... fa la-b. ut.

Ut... ut mi-b. sol.

Sol,.. sol si ré.

La-b.. la-b. ut mi-b. quarte , ton intermédiaire.

BASSES. CONSONNANCES.



La-b.. ré-b. fa la-b.

La-b., la-b. ut mi-b.

Sol. . mi-b. sol si-b.

La-b.. la-b. ut mi-b.

Mi-b.: mi-b. sol si-b. repos de dominante.

Mi. . . ut mi sol.

Fa . . . fa la-b. ut, seconde, ton intermédiaire.

Sol . . . ut mi sol.

La-b., fa la-b. ut.

La . . . ré fa-d. la.

Si-b., sol si-b. ré, tierce, ton intermédiaire.

La . . . la ut-d. mi.

Ré.— ré fa la, septieme, ton intermédiaire, repos final.

Si-b., si-b. ré fa, quinte, ton intermédiaire.

Mi-b.. mi-b. sol si-b.

Ré . . . si-b. ré fa.

Ut . . . fa la ut.

Si-b.;. si-b. ré fa.

La-b.. la-b. ut mi-b.

Sol, . mi-b. sol si-b. principale.

Fa . . . si-b. ré fa.

BASSES. CONSONNANCES.



Mi-b. . mi-b. sol si-b.

Si-b. . . si-b. ré fa, repos de dominante.

Sol. . sol si ré.

Sol. . ut mi-b. sol, fixte, ton intermédiaire.

Sol; . sol si ré.

Ut. . . ut mi-b. sol.

Ré. . . sol si ré.

Mi-b. . . ut mi-b. sol.

Fa ; . ré-b. fa la-b. faut majeur d'un ton plus bas, repos suspensif.

Sol. . ut mi-b. sol.

Sol. . ut mi sol.

La-b; fa la-b. ut, seconde, ton intermédiaire.

Sol. . ut mi-b. sol, fixte, ton intermédiaire.

Sol: . sol si ré, repos de dominante.

Ut, . . ut mi sol, faut de fixte.

Fa . . . fa la ut.

Mi . . . ut mi sol.

Ré . . . sol si ré.

Ut, . . ut mi sol.

Ut . . . fa la-b. ut, seconde, ton intermédiaire.

Ut . . . ut mi sol.

BASSES. CONSONNANCES.



Ut... *fa la-b. ut.*

Ut: .. *ut mi sol*, repos de dominante.

Ut-d.. *la ut-d. mi.*

Ré... *ré fa la*, septieme, ton intermédiaire.

Mi.. *la ut-d. mi.*

Fa,.. *ré fa la.*

Fa-d.. *ré fa-d. la.*

Sol,.. *sol si-b. ré*, tierce, ton intermédiaire.

Mi-b.. *ut mi-b. sol.*

Ré:.. *ré fa-d. la*, repos de dominante.

Sol. . *sol si-b. ré.*

Ré,.. *ré fa la.*

Mi-b.. *mi-b. sol si-b.* principale.

Si-b.. *si-b. ré fa.*

Ut... *ut mi-b. sol.*

Sol. . *sol si-b. ré.*

La-b.; *la-b. ut mi-b.* repos suspensif.

Si-b... *si-b. ré fa.*

Si-b... *mi-b. sol-b. si-b.* changement de mode.

Si-b... *si-b. ré fa.*

Si-b... *mi-b. sol-b. si-b.*

Si-b.:.. *si-b. ré fa*, repos de dominante.

BASSES. CONSONNANCES.



Sol, . *mi-b sol si-b.* principale.
La-b.. la-b. ut mi-b.
Si-b.. si-b. ré fa.
Ut ; . *ut mi-b. sol*, repos suspensif.
Sol. . *mi-b. sol si-b.*
La-b... *la-b. ut mi-b.*
Si-b... *si-b. ré fa.*
Mi-b.. — mi-b. sol si-b. repos final.

Second exemple.

BASSES. CONSONNANCES.



La... *la ut-d. mi*, intonation principale.
Sol-d.. mi sol-d. si.
La... *la ut-d. mi.*
Fa-d., . ré fa-d. la.
Sol-d.. mi sol-d. si.
La , . *la ut-d. mi.*
Ré... *si ré fa-d.*
Mi.. mi sol-d. si.
La.— la ut-d. mi, repos final.
Ut-d.. la ut-d. mi.

BASSES. CONSONNANCES.



Si... mi sol-d. si.

La... la ut-d. mi.

Ré,.. ré fa-d. la.

Ut-d.. la ut-d. mi.

Si... mi sol-d. si.

La... la ut-d. mi.

Mi:.. mi sol-d. si, repos de quinte.

Ré-d.. si ré-d. fa-d.

Mi, . mi sol-d. si, quinte, ton intermédiaire.

Ut-d.. fa-d. la-d. ut-d.

Si. — si ré-d. fa-d. faut de seconde.

Sol-d.. mi sol-d. si, quinte, ton intermédiaire.

Fa-d... si ré-d. fa-d.

Mi.. mi sol-d. si.

La,.. la ut-d. mi.

Ré-d... si ré-d. fa-d.

Mi.. mi sol-d. si.

Fa-d... si ré-d. fa-d.

Sol-d., mi sol-d. si.

La... la ut-d. mi.

Si... mi sol-d. si.

Si... si ré-d. fa-d.

BASSES. CONSONNANCES.



Mi.— *mi sol-d. si*, repos final.

Mi. . . *mi sol si*, faut de quinte.

Ré. . . *si ré fa-d.*

Ut. . . . *ut mi sol*, faut majeur de 3 demitons plus haut.

Sol. . . *sol si ré.*

La. . . *la ut mi*, changement de mode.

Sol. . . *mi sol si.*

Fa. . . *ré fa la.*

Mi.— *mi sol-d. si*, repos de dominante.

Ut-d. . . *la ut-d. mi*, principale.

Si. . . . *mi sol-d. si.*

La. . . . *la ut-d. mi.*

Ré. . . . *si ré fa-d.* seconde, ton intermédiaire.

Ut-d. . . *fa-d. la-d. ut-d.*

Si. . . . *si ré fa-d.*

Mi. . . *la ut-d. mi*, principale.

Fa-d. . . *ré fa-d. la.*

Sol-d.; *mi sol-d. si.*

La. . . . *fa-d. la ut-d.* sixte, ton intermédiaire.

Sol-d. . . *ut-d. mi-d. sol-d.*

Fa-d. . . *fa-d. la ut-d.*

BASSES. CONSONNANCES.



Ut-d.: *ut-d. mi-d. sol-d.* repos de dominante.

Ré, . . . *ré fa-d. la*, quarte, ton intermédiaire:

Ré-d., *si ré-d. fa-d.* saut de seconde.

Mi-d. *ut-d. mi-d. sol-d.*

Fa-d., *fa-d. la ut-d.* fixte, ton intermédiaire.

Sol-d. *mi sol-d. si.*

La, . . . *la ut-d. mi*, principale.

Ré . . . *si ré fa-d.*

Mi . . . *mi sol-d. si.*

La. — *la ut-d. mi*, repos final.

Ut . . . *la ut mi*, changement de mode.

Si . . . *mi sol-d. si.*

La . . . *la ut mi.*

Ré, . . . *ré fa la.*

Sol-d. *mi sol-d. si.*

La . . . *la ut mi.*

Si . . . *mi sol-d. si.*

Ut, . . . *la ut mi.*

Ré . . . *ré fa la.*

Mi . . . *la ut mi.*

BASSES. CONSONNANCES.



Mi.. mi sol-d. si.

La.— la ut mi, repos final.

*Fa,.. fa la ut, faut majeur de 2 tons
plus bas.*

Mi,.. ut mi sol.

Ré,.. ré fa la, faut de quarte.

Ut,.. la ut mi.

Si-b.; si-b. ré fa.

Mi-b.. mi-b. sol si-b.

*Ré,.. si-b. ré fa, faut majeur d'un demi-
ton plus haut.*

Ut... fa la ut.

Si-b., si-b. ré fa.

Mi-b.. mi-b. sol si-b.

Ré,.. si-b. ré fa.

Ut... fa la ut.

Si-b.; sol si-b. ré.

La... ré fa-d. la.

*Sol.-- sol si-b. ré, faut mineur d'un ton
plus bas.*

Fa... ré fa la, faut de la quarte.

Mi.. la ut-d. mi.

BASSES. CONSONNANCES.



Ré... ré fa la.

La... la ut-d. mi, repos de dominante.

Fa-d.. ré fa-d. la, quarte, ton intermédiaire.

Mi.. la ut-d. mi.

Ré... ré fa-d. la.

Sol; . sol si ré.

Sol-d.. mi sol-d. si.

La,.. la ut-d. mi, principale.

Si... mi sol-d. si.

Ut-d., la ut-d. mi.

Ré... ré fa-d. la.

Mi.. la ut-d. mi.

Mi.. mi sol-d. si.

Fa-d.; fa-d. la ut-d. repos suspensif.

Sol-d.. mi sol-d. si.

La,.. la ut-d. mi.

Ré... si ré fa-d.

Mi.. mi sol-d. si.

La.— la ut-d. mi, repos final.

Troisième

Troisième exemple.

BASSES. CONSONNANCES.



Ré,.. ré fa la, intonation principale.
 Ré... sol si-b. ré.
 Ré... ré fa la.
 Ut-d.: la ut-d. mi, repos de dominante.
 Ut... la ut mi.
 Ut... fa la ut.
 Ré;.. si-b. ré fa, fixe, ton intermédiaire.
 Si-b., sol si-b. ré, quarte, ton intermédiaire.
 La... ré fa-d. la.
 Sol.— sol si-b. ré.
 Mi.. ut mi sol.
 Fa,.. fa la ut, tierce, ton intermédiaire.
 Sol.. ut mi sol.
 La,.. fa la ut.
 Mi.. ut mi sol.
 Fa,.. fa la ut.
 Sol.. ut mi sol.
 La.. fa la ut.
 Si-b.; si-b. ré fa.
 Si... sol si ré.

BASSES. CONSONNANCES.



Ut, . . *ut mi sol*, septieme, ton intermédiaire.

Ut-d.; *la ut-d. mi*, le majeur de la quinte,
ton intermédiaire.

Ré, . . *ré fa la*, principale.

Mi. . *la ut-d. mi*.

Fa. . *ré fa la*.

Sol; . *mi-b. sol si-b.* faut majeur d'un
demi-ton plus haut, repos suspensif.

La. . *ré fa la*.

La. . *la ut-d. mi*.

Ré.— *ré fa la*, repos final.

Le Lecteur arrivé à ces exemples par l'étude des articles précédens, y verra sans peine l'ordre & la marche des tons & des harmonies enchaînés : il verra les tons intermédiaires, & le retour du principal tantôt annoncé, & tantôt tout simplement prononcé : il verra les tons quittés tantôt après la prononciation de la consonnance principale, & tantôt après une autre consonnance analogue *repos* :

il distinguera les différens emplois de chaque consonnance , & sans nouveaux secours , il pourra imiter l'analyse que j'ai faite de l'exemple de l'article 81 ; pour analyser de même ces 3 morceaux :

87. Tout est subordonné dans la construction des 8 derniers exemples : il y regne chaque fois un ton principal, qui commence & finit le morceau : tous les tons intermédiaires lui sont subordonnés. Les exemples des articles 76 , 78 , 79 & 80 commencent & finissent chacun par une même consonnance qui domine sur toutes les consonnances analogues , enchaînées dans le même morceau ; ceux des articles 81 & 86 commencent & finissent chacun par un même ton qui domine sur tous les intermédiaires du même morceau ; les intermédiaires sont toujours ordonnés de manière à ramener souvent le principal à qui tout est subordonné : c'est - là la construction de l'*Ariette*. Il y a d'autres morceaux en

Musique, où cette grande soumission ne regne pas d'un but à l'autre, c'est la construction du *récitatif* dans lequel ; pour l'ordinaire, un ton commence, & un autre finit : les tons intermédiaires y sont aussi quelquefois enchaînés, sans subordination ni au premier, ni au dernier ton du morceau, se succédant tout simplement par quarte, par quinte, par détour, par changement de mode & par faut. L'unité d'une intonation dominante ne peut plus avoir lieu, quand plusieurs passions diverses, & souvent très-oppoées, agitent & déchirent le cœur, pour y régner tour à tour. L'ame livrée au sentiment par leurs combats & par leurs victoires, est bientôt esclave du délire ; l'imagination s'exhalte & offre aux sens mille fantômes divers ; les cris de douleur, de terreur & de désespoir sortent du fond du cœur, se succedent sans ordre, sans liaison, & se confondent avec les accens déréglés de joie &

de plaisir. . . Il faut du mouvement & du désordre parmi les intonations intermédiaires , pour suivre ce langage violent , tumultueux , & pour faire naître de pareilles sensations dans l'ame de l'Auditeur : mais ici , comme pour la construction de l'*Ariette* , c'est au génie exercé dans les principes de l'Art , & dirigé par le bon goût , à démêler le premier & le dernier ton pour chaque situation : lui seul connoît le nombre & la qualité des tons intermédiaires , tant du *récitatif* que de l'*Ariette*.

88. Pour remplir ma tâche , je vais donner quelques exemples sur l'enchaînement des tons de la construction du *récitatif* ; j'y mettrai beaucoup de tons intermédiaires ; je m'y arrêterai peu ; je changerai de tons souvent. En les répétant quelquefois , le Disciple pourra se familiariser avec la marche de tous les *récitatifs* possibles.

*Premier exemple.**Construction de Récitatif.*

BASSES. CONSONNANCES.



Ut,.. *ut mi sol*, premier ton.

Ré. . *ré fa-d. la*.

Sol.— *sol si ré*, ligne de quinte, ton intermédiaire.

Sol,.. *sol si-b. ré*, changement de mode.

Mi. . *ut mi sol*.

Fa,.. *fa la ut*, détour sur la septieme.

Mi. . *la ut-d. mi*.

Ré:.. *ré fa la*, détour sur la fixte.

Si-b.; *si-b. ré fa*, détour sur la fixte.

Si... *sol si ré*.

Ut,.. *ut mi-b. sol*, détour sur la seconde.

Ré... *ré fa-d. la*.

Sol.— *sol si-b. ré*, ligne de quinte.

Mi-b.; *mi-b. sol si-b.* détour sur la fixte.

Ré-b.; *ré-b. fa la-b.* faut majeur d'un ton plus bas.

Ut,.. *ut mi sol*, faut de septieme.

BASSES. CONSONNANCES.



Ut... *fa la-b. ut* , saut de quarte ,
dernier ton.

Ut.— *ut mi sol* , repos de dominante.

Dans cet exemple , nul ton domine sur tout le morceau : j'explique les tons intermédiaires , suivant les 5 points de l'article 63 , rapportant chaque changement au ton qui le précède.

La même consonnance commence & finit ce morceau ; mais au commencement elle est consonnance principale ; & à la fin elle ne figure que comme consonnance de dominante : le premier ton est *ut* majeur , & le dernier ton est *fa* mineur. La seconde consonnance *ré fa-dieze la* ne figure pas comme intonation du ton *ré* ; comme consonnance de dominante , elle annonce le ton *sol*. Le changement de mode est tout uni-
quement prononcé. Le détour sur la septième , qui lui succède , est annoncé par

la consonnance de *fa* dominante. La consonnance *la ut-dieze mi*, qui succede, est encore l'annonce du suivant ton *ré*. Le ton *si-bémol* majeur, second détour sur la sixte, est prononcé par la consonnance principale *si - bémol ré fa*; ce ton n'est point subordonné ni au premier ton *ut* majeur, ni au dernier ton *fa* mineur. La dixième consonnance *sol si ré* ne sonne encore que comme consonnance de dominante, & annonce la consonnance *ut mi-bémol sol*. Le ton suivant est encore annoncé, c'est le ton mineur de *sol*; il fait ligne de quinte avec le précédent, faut de quinte avec le premier ton, & détour sur la seconde avec le dernier ton du morceau. Les 3 consonnances qui suivent, ne sont plus analogues, ce sont autant d'intonations séparées : les tons majeurs de *mi-bémol*, de *ré-bémol* & d'*ut* se succèdent rapidement, & vont par saut; mais tous les trois sont subordonnés au dernier ton *fa* mineur; le premier comme changement

sur la septieme, le second comme changement sur la fixte, & le troisieme comme changement sur la quinte, qui est en même temps une reparation du premier ton. La consonnance principale du dernier ton succede à cette marche extraordinaire, diminue sa rudesse, & remet l'oreille égarée... La dominante termine le morceau : c'est ainsi que finissent la plupart des *récitatifs*.

Deuxieme exemple.

Construction de Récitatif.

BASSES. CONSONNANCES.



Sol-d.. mi sol-d. si, dominante.

La,.. la ut mi, premier ton.

Si... sol si ré.

Ut.— ut mi sol, détour sur la tierce.

Mi... ut mi sol, dominante.

Fa,.. fa la ut, ligne de quarte.

Fa-d.. ré fa-d. la.

Sol,.. sol si ré, faut de seconde.

BASSES. CONSONNANCES.



Ré-d.. *si ré-d. fa-d.*

Mi,.. *mi sol si*, détour sur la sixte.

Ut... *la ut mi.*

Si.— *si ré-d. fa-d.* repos de quinte.

Sol,.. *sol si ré*, détour sur la tierce.

Sol... *ut mi sol.*

La... *ré fa-d. la.*

Si;... *sol si ré.*

Ut... *la ut mi.*

Ré:.. *ré fa-d. la*, repos de quinte.

Sol,.. *sol si-b. ré*, changement de mode.

Ré,.. *ré fa la*, ligne de quinte.

Mi-b.; *mi-b. sol si-b.* saut majeur d'un
demi-ton plus haut.

Fa,.. *fa la-b. ut*, détour sur la seconde.

Ut, .. *ut mi sol*, majeur de la quinte.

Ré-b.; *ré-b. fa la-b.* saut majeur d'un
demi-ton plus haut.

Si-b.. *si-b. ré-b. fa.*

La-b., *fa la-b. ut*, détour sur la tierce.

Sol... *ut mi sol.*

Fa.— *fa la-b. ut.*

BASSES. CONSONNANCES.



Fa;.. *fa la ut*, changement de mode.

Fa-d.; *ré fa-d. la*, saut de fixte.

Fa-d... *si ré-d. fa-d.*

Sol;.. *mi sol si*, détour sur la seconde,

Sol-d... *mi sol-d. si.*

La;.. *la ut mi*, ligne de quarte.

La;.. *la ut-d. mi*, changement de mode.

Si... *si ré-d. fa-d.* dominante.

Mi.— *mi sol-d. si*, ligne de quinte,
dernier ton.

C'est encore une même consonnance qui commence & finit cette seconde construction : mais ici elle est dominante au commencement, & principale à la fin ; c'étoit le contraire dans le premier exemple. Le premier ton est *la* mineur, & le morceau finit en *mi* majeur. La troisième consonnance *sol si ré* est dominante, & annonce le premier ton intermédiaire. Le second, le troisième & le quatrième ton intermédiaire sont aussi

annoncés, chacun par sa dominante. Je m'arrête un peu dans le quatrieme ton intermédiaire *mi* mineur, où je phrase avec les consonnances analogues *la ut mi* & *si ré-dieze fa-dieze*. Je prononce le ton *sol*, cinquieme intermédiaire; je m'y arrête, & je phrase d'abord avec les analogues *ut mi sol*, *ré fa-dieze la* & *sol si ré*, ensuite avec les consonnances de seconde & de quinte. Je quitte ce ton *sol* après le repos sur la quinte, & je prononce de suite 6 tons intermédiaires, dont quatre ne sont plus subordonnés ni au premier, ni au dernier ton du morceau. Après cette longue suite de prononciations, je m'arrête en *fa* mineur, douzieme intermédiaire, que j'annonce avec la consonnance de sa quarte: la consonnance *ut mi sol* qui suit, est dominante, & rappelle encore une fois le même ton *fa* mineur. J'abandonne les *bémols*; pour treizieme ton intermédiaire, je change de mode; & pour arriver plus vîte au dernier ton, je saute sur la sixté *ré*: j'annonce

le quinzieme ton intermédiaire avec la consonnance de sa dominante ; pour seizieme intermédiaire, je rappelle le premier ton ; je prononce le dix-septieme, & je finis par une phrase qui annonce le dernier ton *mi* majeur.

Troisieme exemple.

Construction de Récitatif.

BASSES. CONSONNANCES.



Ut,.. *ut mi-b. sol*, premier ton.

Si,.. *sol si ré*, majeur de la quinte.

Si-b.; *sol si-b. ré*, changement de mode.

La... *la ut-d. mi*.

La;.. *ré fa la*, ligne de quinte.

Si .. *sol si ré*.

Ut.— *ut mi sol*, détour sur la septieme.

Ut,.. *fa la ut*, ligne de quarte.

Ut,.. *fa la-b. ut*, changement de mode.

Ré-b.; *si-b. ré b. fa*, ligne de quarte.

Ré,.. *si-b. ré fa*, changement de mode.

Ré,.. *sol si-b. ré*, détour sur la sixte.

BASSES. CONSONNANCES.



Mi-b.; *mi-b. sol si-b.* détour sur la fixte.

Mi-b., *ut mi-b. sol*, détour sur la fixte.

Mi... *ut mi sol*, dominante.

Fa;.. *fa la-b. ut*, ligne de quarte.

Sol... *mi-b. sol si-b.* dominante.

La b.- *la-b. ut mi-b.* détour sur la tierce.

La-b.. *ré-b. fa la-b.*

La-b., *la-b. ut mi-b.*

Sol... *ut mi sol*, dominante.

Fa.— *fa la-b. ut*, détour sur la fixte.

Ré... *ré fa-d. la*, dominante

Ré,.. *sol si-b. ré*, détour sur la seconde.

Mi-b.. *ut mi-b. sol*, ligne de quarte.

Ré:.. *sol si ré*, repos de quinte.

Ré-b.. *si-b. ré-b. fa*, faut de septieme.

Ut;.. *fa la ut*, dominante.

Si-b., *mi-b. sol-b. si-b.* ligne de quarte.

Si-b.: *si-b. ré fa*, repos de dominante.

Ce morceau commence en *ut* mineur, & finit en *mi-bémol* mineur; les tons intermédiaires vont rapidement, ils se succèdent dans l'ordre suivant.....

Sol majeur & mineur, *ré* mineur, *ut* majeur, *fa* majeur & mineur, *si-bémol* mineur & majeur : *sol* mineur pour une seconde fois, *mi-bémol* majeur, un retour du premier ton ; *fa* mineur pour une seconde fois, *la-bémol* majeur & encore une fois *fa* mineur ; *sol* mineur pour une troisieme fois, seconde repartition du premier ton ; enfin, une seconde fois *si-bémol* mineur.

Six de ces tons sont annoncés par leur dominante : tous les autres tons du morceau sont tout simplement prononcés ; la consonnance *ré-bémol fa la-bémol* arrête un peu l'oreille en *la-bémol*. La basse pour cette fois va gravement : elle marche *chromatiquement* : ses pas sont petits : le plus souvent, elle ne franchit qu'un degré de demi-ton, pour monter ou pour descendre sur un unisson d'une des trois notes de l'harmonie suivante ; la plus proche des trois a toutefois la préférence ; les secondes & les troisiemes notes des consonnances figurent plus

à la basse, dans cet exemple, que les premières.

89. Prononçant ces exemples sur l'instrument, le Lecteur voudra bien se rappeler les notions des articles 66, 67 & 68, & ordonner les positions des harmonies avec les basses données. Après avoir plaqué les notes des consonnances, on peut recommencer & les harpégier, observant toutefois les repos de la ponctuation marquée à côté des notes de basses; car une virgule omise, ou une virgule de plus changeroit très-souvent le sens harmonique. La consonnance d'*ut*, par exemple, qui commence le premier exemple, ne seroit plus principale, si la virgule qui la sépare de la consonnance de *ré* étoit omise; sans virgule, elle seroit une analogue du ton suivant, figureroit comme consonnance de quarte, & seroit avec la seconde consonnance une double phrase en *sol*. La consonnance majeur de *mi*, qui commence le second exemple, affectée d'une virgule, seroit principale,

principale, intonation & non pas dominante. La virgule qui suit la première consonnance du troisième exemple, influe sur la seconde consonnance, & la rend principale, l'intonation d'un ton nouveau; sans cette virgule, elle ne pourroit sonner que comme dominante.

Si la suite de ces harmonies plaquées ou harpégiées inspire au Lecteur du chant, il peut se livrer à son imagination, consulter le sentiment, & suivre les mouvemens de son cœur agité; les consonnances répétées, mesurées, & embellies suivant les art. 40, 41, 42, 43 & 44, ont un pouvoir très-étendu. La nature physique & morale leur est soumise : l'opposition, le contraste que font dans la construction les consonnances analogues avec la consonnance principale, expriment assez bien le mouvement & le repos, la qualité affirmée au sujet.... Les changemens d'intonation rendent exactement les gradations qu'aperçoivent les sens, & que le sentiment confirme.... L'homme de génie, qui

voudra se familiariser avec la marche des consonances , développée dans les 88 premiers articles de *cet Essai* , prouvera un jour mon opinion avec des chefs-d'œuvre de Musique. En attendant , le Disciple inspiré lisant ou prononçant sur l'instrument mes exemples de consonances , pourra , à sa guise , altérer mes constructions , tant pour la chaîne des tons , que pour la suite des harmonies ; il fera toujours dans les routes que je lui ai tracées , supérieur souvent , mais jamais contraire à l'art.

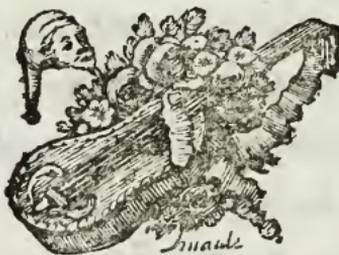
90. Cette maniere d'ordonner les tons , & de construire la chaîne des consonances , est commune à toutes les Musiques. Les différens morceaux ne sont distingués que par le plus ou par le moins de changemens , selon que les situations sont plus ou moins animées.

Quelques-uns de mes Lecteurs pourroient m'arrêter ici , & d'après mon *Tolérantisme Musical* , me demander la différence des constructions Allemandes ,

Françoises & Italiennes. Je leur dirois qu'il n'y a pas encore assez de morceaux de Musique, fondés sur une simple chaîne de consonnances, pour pouvoir les satisfaire, car je ne crois pas qu'on puisse m'en citer beaucoup avec le petit échantillon que j'ai inséré dans le Journal de Paris, du 19 Octobre 1778, à moins qu'on veuille déjà compter pour quelque chose les constructions de consonnances, N^{os}. 18 & 19 des exemples de mon *Traité de Musique*..... Cependant, vu la différence des langues, des gestes & des manieres d'être des trois Peuples en question, on pourroit prétendre que le changement sur la quarte & sur la quinte doit être fréquent chez les Italiens; que le changement sur la tierce & sur la fixte doit dominer chez les François; & que le changement sur la seconde & sur la septieme avec des sauts doit caractériser la construction harmonique des Allemands.... Si la marche des tons & la chaîne des harmonies sont en

Musique des qualités essentielles & générales, si leur différence est peu sensible d'un pays à l'autre, celle de la mélodie est plus marquée. C'est principalement dans le chant qu'il faut chercher les qualités différentielles de chaque Musique : écoutez les *Virtuoses*, lisez les Compositeurs des trois Nations; on compose & on chante aujourd'hui à l'Allemande, à la Françoisise & à l'Italienne.

Les opinions de mon *Tolérantisme Musical* ne sont pas fondées sur une différence totale de la Musique d'un Peuple à l'autre; la diversité des langues est réelle, quoiqu'il y ait bien des choses communes dans leur construction.





NOUVEL ESSAI SUR L'HARMONIE.

DES DISSONANCES ET DE LEUR EMPLOI.

Nature, especes & étendue des dissonances ; leur succession, surprises & transitions enharmoniques ; usage des dissonances dans la chaîne des tons, dans la phrase, dans la période & dans le discours harmonique, dans la construction de l'Ariette & dans la construction du Récitatif.

91. **L**ES sons qui répondent dans la gamme aux nombres 7, 2, 4 & 6, sont conjoints avec les principaux sons du ton ; ils dissonent avec les sons de la

nature, dont l'oreille est toujours préoccupée ; leur ensemble fait une harmonie dissonante, c'est le plus grand écart de la nature : elle peine, elle fatigue l'oreille, & lui fait désirer le retour du repos de l'harmonie consonnante de la nature.

Je nommerai sons *appels* les sons dissonans de la gamme.

Si, *ré*, *fa* & *la* sont les sons *appels* de la gamme majeure d'*ut*. Le *si* & le *ré* sont les plus forts *appels* du ton ; ils rappellent la tonique *ut*. *Fa* & *la* en sont les plus foibles ; ils rappellent la quinte *sol*. *Ré* & *fa* sont les moyens *appels* ; ils rappellent le retour de la tierce *mi*. *Si* & *la* sont les deux extrêmes des sons *appels*. Le *si* est le principal son des *appels*, c'est le plus fort, la sensible du ton ; il appelle la tonique ou son octave *chromatiquement* & avec énergie, il exige son retour. Le *la* est le plus foible *appel*, il ne rappelle que la quinte de la gamme. Le *ré* & le *fa* rappellent chacun deux sons de la nature. Le *fa* ou

la quarte de la gamme , est le plus pressant des moyens *appels* ; il exige le retour de la tierce *mi* , (second son de la nature dans la gamme) avec autant d'énergie , que le fort ou la sensible *si* rappelle la tonique *ut*.

L'ensemble , l'harmonie ou la dissonance des *appels si , ré , fa , la* , peut aussi être nommée harmonie dissonante , ou dissonance de la sensible *si* , (principal des *appels* en *ut*) comme la consonnance des sons de la nature , *ut , mi , sol* , est appelée consonnance de la tonique *ut* , (principal des sons de la nature en *ut*).

La dissonance de la sensible , *si re fa la* , est doublement dissonante ; dissonante dans la gamme , par rapport à l'intonation des sons de la nature *ut , mi , sol* ; & dissonante en elle-même , à cause de la conjonction de la dernière note *la* avec la réplique ou l'unisson de sa principale note *si*.

92. *Sol* ou *soldieze* , *si* , *ré* & *fa* sont

les sons *appels* de la gamme mineure de *la*. Par le moyen de l'exception usitée pour la septieme note de la gamme des tons mineurs, chacun des trois sons de leur principale consonnance est appelé *chromatiquement* ; dans notre ton, la tonique *la* par le premier *appel*, ou par la sensible *sol-dieze* ; la tierce *ut* par le second *appel* *si* ; & la quinte *mi* par le quatrieme *appel* *fa*.

Le troisieme *appel*, ou la quarte de la gamme des tons mineurs, est aussi très-souvent altéré dans nos bonnes compositions ; on l'approche de la quinte, pour pouvoir l'appeller *chromatiquement* des deux côtés, à l'aigu & au grave. Dans notre ton *la*, on dit souvent *fa* Mi, *ré-dieze* Mi, au lieu de dire *fa* Mi, *ré* Mi. Les sons *appels* ainsi rapprochés des sons de la nature, les appellent plus mollement & plus sensiblement (*p*).

(*p*) Ici je prends les sons de la gamme tels qu'ils existent, & tels qu'ils entrent dans la

L'ensemble, l'harmonie ou la dissonance des *appels sol-dieze, si, ré, fa*; suivant les notions de l'article précédent, est encore nommée, en mineur de *la*; harmonie dissonante de la sensible *sol-dieze*, ou dissonance mineure de la sensible *sol-dieze*.

93. L'harmonie des *appels* en mineur avec l'exception ne paroît pas dissonante en elle-même; il n'y a nulle conjonction apparente parmi les sons *sol-dieze, si, ré, fa*. La dernière note *fa*, suivant l'ordre de la gamme, touche, à la vérité; l'unisson ou l'octave de la première note *sol-dieze*: mais le son *fa* est séparé d'un

composition de tout morceau de Musique; dans le Discours théorique de ma *Méthode*, je remonte à l'origine des sons de l'octave, j'indique les sons donnés par la nature, & je fais voir que tous les autres ont dû être intercallés comme sons *appels*, pour faire valoir les sons primitifs de la nature par des continuel écart qui dissonnent, qui fatiguent, & par des continuel retours qui consonnent & qui reposent.

intervalle de ton & demi du son *sol-dieze* qui fuit immédiatement à l'aigu ; elle est pourtant dissonante , & même plus dissonante que l'harmonie des *appels* en majeur ; c'est fans doute parce que ces quatre sons font rapprochés autant qu'il est possible ; le plus petit intervalle harmonique fépare chacun de son voisin , tandis qu'on trouve dans la dissonance des *appels* en majeur les principaux intervalles harmoniques , les intervalles les plus consonnans : les sons de l'harmonie *si ré fa la* , (dissonance de sensible en majeur d'*ut*) font féparés par l'intervalle de tierce majeure du *fa* au *la* , & par l'intervalle de quinte du *ré* au *la*.

La dissonance mineure de la sensible dissonne auffi plus fortement dans la gamme , étant *chromatiquement* (par intervalle de demi-ton) conjointe avec chacun des trois principaux sons , tandis que la dissonance des *appels* en majeur n'est *chromatiquement* conjointe qu'avec la tonique & avec la tierce , & seulement

diatoniquement avec la dominante ou avec la quinte ; l'intervalle de ton entier la sépare de chacun de ses deux *appels*.

94. Examinant & comparant la consonnance *ut mi sol* (harmonie des principaux sons de la gamme, des sons de la nature), & la dissonance *si ré fa la* (harmonie des *appels* de la gamme), on voit que l'ordre des notes de l'harmonie est alternatif ; une note de la gamme est chaque fois omise dans les deux harmonies ; un *appel* sépare deux sons naturels, & un son naturel sépare deux *appels* ; aisément on apperçoit deux ordres naturels pour les sons de l'harmonie..

1, 3, 5.

Ordre naturel des sons de l'harmonie consonnante, en montant l'octave, & en suivant toujours le rang naturel des notes de la gamme : &....

1, 3, 5, 7.

Ordre naturel des sons de l'harmonie dissonnante, en montant l'octave, & en

suivant également le rang naturel des notes de la gamme.

95. L'harmonie des *appels* est le plus grand écart de la nature : tous les sons naturels sont abandonnés : tous les *appels* parlent à la fois, annoncent le ton, & exigent le retour de l'harmonie de la nature. La dissonance peine, fait désirer : la consonnance sollicitée repose l'oreille, & termine la phrase musicale. Nous avons vu dans la seconde partie, que les consonnances analogues phrasent aussi avec la principale ; celle de la quinte annonce très-souvent le ton dans nos constructions de consonnances. Voulons-nous augmenter leur sollicitation, ajoutons à chacune à l'aigu une quatrième note de la gamme d'une tierce plus élevée que celle qui répond dans la consonnance au nombre 5, & nous aurons chaque fois une harmonie dissonante ? En *ut*, la consonnance de la quinte ou de dominante *sol si ré*, fera changée en la dissonance de dominante *sol si ré fa* : je dis dissonance de

dominante , parce que la quinte ou la dominante *sol* est la premiere & principale note de cette harmonie ; commençant par elle , on a la suite 1 , 3 , 5 , 7 , qui est l'ordre naturel des notes de la dissonance , comme nous venons de le voir.

Cette nouvelle harmonie est aussi doublement dissonante ; elle renferme les 3 premiers ou les trois forts *appels* de la gamme , & sa dernière note *fa* est conjointe avec l'unisson de sa première note *sol*.

L'addition de la quatrième note changera les autres consonnances analogues à l'intonation *ut mi sol* , en autant de dissonances ; & observant toujours la même gamme , nous aurons.....

Ré fa la ut , .. dissonance de seconde.

Mi sol si ré , .. dissonance de la tierce.

Fa la ut mi , .. dissonance de la quarte.

La ut mi sol , .. dissonance de la sixte.

Ajoutant pareillement une quatrième

note à la consonnance principale, nous aurons aussi une dissonance de tonique *ut mi sol si*.

Toutes les nouvelles harmonies sont dissonantes en elles-mêmes. La dernière note de chacune est conjointe avec l'unisson ou avec l'octave de sa première note. Toutes sont dissonantes par rapport à la gamme. La dissonance de seconde renferme les trois derniers ou les trois foibles *appels*; la dissonance de la tierce renferme les deux forts *appels* (les *appels* de la tonique); la dissonance de la quarte renferme les deux foibles *appels* (les *appels* de la quinte); la dissonance de la tonique renferme le fort *appel* (la sensible); la dissonance de la sixte renferme le foible *appel* (la sixte).

96. Opérant l'addition de l'article précédent sur les consonnances analogues de la gamme mineure de *la*, nous aurons...

La ut mi sol,... dissonance de tonique.

Ut mi sol si,... dissonance de la tierce.

Ré fa la ut, .. dissonance de la quarte.

Mi sol si ré, .. dissonance de la quinte.

Mi sol dieze si ré, dissonance de dominante.

Fa la ut mi, .. dissonance de la sixte.

Sol si ré fa, .. dissonance de la septieme.

Imitant l'harmonie des *appels*, on a aussi...

Si ré fa la, .. dissonance de seconde.

Usant par - tout de l'exception , & mettant la sensible *sol-dieze* en place de la septieme *sol*, on a encore...

La ut mi sol-dieze, dissonance de tonique.

Ut mi sol-dieze si, dissonance de la tierce.

97. Nombrant , examinant & comparant toutes ces harmonies dissonantes , on peut déduire les corrolaires suivants...

1°. Chaque note de la gamme est premiere & principale note d'une dissonance , tant en mineur qu'en majeur.

2°. La tonique , la tierce & la quinte ont en mineur chacune deux dissonances.

3°. On peut produire sept harmonies

dissonantes dans chaque ton ; avec les seules notes de la gamme.

4°. On peut produire onze harmonies dissonantes dans les tons mineurs , en employant avec les notes de la gamme ; la sensible par exception.

5°. Les dix-huit harmonies dissonantes des deux modes se réduisent à sept espèces de dissonances. L'intervalle de tierce majeure & de tierce mineure , qui sépare les sons que la nature marie ensemble dans la même gamme , sépare aussi les sons que l'art assemble : trois tierces séparent les quatre notes de chaque dissonance prise dans son ordre naturel & direct , 1 , 3 , 5 , 7 : une fois ces tierces sont mineures toutes les trois ; très-souvent il y a une tierce majeure avec deux tierces mineures ; il y a aussi par fois une seule tierce mineure avec deux tierces majeures. La tierce majeure est à l'aigu des deux mineures , au grave & au milieu : la tierce mineure change pareillement 3 fois de place parmi les 2 tierces majeures.

Sol-dieze

Sol-dieze si ré fa, dissonance de sensible en mineur de *la*. Les tierces qui séparent les quatre sons de cette harmonie, sont toutes les trois des intervalles de tierce mineure : elle est seule de son espece.

Si ré fa la, dissonance de sensible en majeur d'*ut*. Les deux premières tierces sont mineures ; une tierce majeure sépare les deux dernières notes de cette harmonie, qui dissonne aussi, comme dissonance de seconde, en mineur de *la*.

La dissonance de sensible en majeur & la dissonance de seconde en mineur, ne sont donc qu'une même espece d'harmonie.

Sol si ré fa, dissonance de dominante en *ut*. L'intervalle de tierce majeure sépare les deux premières notes de cette harmonie, les deux dernières tierces sont mineures : les intervalles de la dissonance de septieme en mineur, sont disposés de la même maniere ; *sol si ré fa* est dissonance de septieme en *la* mineur : la dissonance de dominante, avec le secours

de la sensible par exception, est la même en mineur qu'en majeur.

La dissonance de dominante, tant en mineur qu'en majeur, & la dissonance de la septième en mineur, ne sont donc qu'une même espèce d'harmonie.

Ré fa la ut, dissonance de seconde en majeur d'*ut*. Pour cette fois, la tierce majeure est au milieu, les tierces mineures séparent les deux premiers & les deux derniers sons de l'harmonie : les intervalles qui séparent les quatre notes des dissonances de tierce & de sixte en majeur, de tonique, de quarte & de quinte en mineur, sont disposés de la même manière ; par conséquent aussi, une seule espèce d'harmonie pour six dissonances.

Ut mi sol si, dissonance de la tonique en majeur d'*ut*. Ici une tierce mineure est au milieu de deux tierces majeures : la dissonance de quarte en majeur, & les dissonances de tierce & de sixte en mineur, ont leurs quatre notes arrangées de la même manière. Donc,

encore une seule espece d'harmonie pour quatre dissonances.

La ut mi sol-dieze , seconde dissonance de tonique en mineur de *la*. Dans cette harmonie la tierce mineure est suivie de deux tierces majeures ; c'est la seule de son espece.

Ut mi sol-dieze si , seconde dissonance de la tierce en mineur de *la*. Les intervalles de cette harmonie sont placés à l'inverse de la précédente ; la tierce mineure est à l'aigu , elle est précédée des deux tierces majeures : cette dissonance est encore unique de son espece.

Résumons ce cinquieme corollaire. En mineur , dissonances de sensible , de tonique & de tierce , toutes les trois avec l'exception ; trois dissonances & trois especes.

Dissonance de sensible en majeur , dissonance de seconde en mineur ; deux harmonies & une espece.

Dissonance de dominante en majeur & en mineur , & dissonance de septieme

en mineur ; trois harmonies & une espece.

Diffonances de tonique & de quarte en majeur , diffonances de tierce & de fixte en mineur ; quatre harmonies & une espece.

Diffonances de seconde , de tierce & de fixte en majeur , diffonances de tonique , de quarte & de quinte en mineur ; six harmonies & une seule espece.

Donc , trois fois une harmonie , une fois deux harmonies , une fois trois harmonies , une fois quatre harmonies , une fois six harmonies , & chaque fois une espece. Par conséquent , 7 especes pur les 18 harmonies spécifiées.

De ce cinquieme corollaire nous pourrons tirer une conséquence très - utile , & dire que la plupart des harmonies diffonantes imitent l'harmonie consonnante , & s'étendent à plusieurs gammes. Nous avons vu dans la seconde partie que la consonnance *ut mi sol* , par exemple , étoit principale en *ut* , analogue en *sol* & en *fa* majeurs , analogue aussi en *la* ,

en *ré*, en *mi* & en *fa* mineurs. En *fa*, elle figuroit comme consonnance de dominante, en *sol* comme consonnance de quarte, en *la* comme consonnance de tierce, en *ré* comme consonnance de septieme, & en *mi* comme consonnance de sixte. Nous avons vu aussi que la consonnance mineure *la ut mi* étoit principale en *la* mineur, & analogue en *ut*, *ré*, *mi*, *fa* & *sol*. Par l'examen du présent corollaire, nous verrons les conclusions suivantes...

L'harmonie *si ré fa la* est dissonance de sensible en *ut* majeur, & dissonance de seconde en *la* mineur.

L'harmonie *sol si ré fa* est dissonance de dominante du ton *ut*, tant en majeur qu'en mineur, & dissonance de septieme en *la* mineur.

L'harmonie *ré fa la ut* est dissonance de seconde en *ut* majeur, dissonance de sixte en *fa* majeur, dissonance de tierce en *si-bémol* majeur, dissonance de tonique en *ré* mineur, dissonance de quarte

en *la* mineur, & dissonance de quinte en *sol* mineur.

L'harmonie *ut mi sol si* est dissonance de tonique en *ut* majeur, dissonance de quarte en *sol* majeur, dissonance de tierce en *la* mineur, & dissonance de fixte en *mi* mineur.

6°. La dissonance de la septieme ou de la sensible est la seule harmonie pure; elle n'est composée que d'une qualité de sons, les seuls *appels* de la gamme la composent; toutes les autres dissonances sont mixtes; un, deux ou trois sons *appels* sont toutefois mêlés avec trois, deux ou un son naturel.

7°. Dans les dissonances mixtes, les premiers sons de la nature sont toujours conservés avec les derniers sons *appels*, & les derniers sons de la nature sont conservés avec les premiers *appels*: la tonique sonne avec les foibles *appels*, & la quinte ou dominante sonne avec les forts *appels*.

98. Les quatre sons des harmonies

diffonantes ne sont pas toujours employés dans leur ordre naturel, chaque diffonance a quatre positions; la diffonance de dominante en *ut*, par exemple, peut paroître des quatre manieres suivantes....

Sol si ré fa . . .
Si ré fa sol . . .
Ré fa sol si .
Fa sol si ré

99. L'harmonie diffonante annonce, prépare, sollicite, appelle, exige le retour du repos des sons de l'harmonie consonnante : l'harmonie consonnante sauve la diffonante, contente & repose l'oreille.

Toutes les harmonies diffonantes de la gamme conduisent au repos des sons de la nature, mais elles sollicitent leur retour inégalement; chacune *contraste* & diffone plus ou moins avec la nature. La diffonance de la fixte rappelle très-foiblement l'unisson grave du dernier son de la nature : la diffonance de la tonique rappelle très-fortement l'unisson

aigu du principal son de la nature : les harmonies dissonantes de quarte & de tierce ramènent le supplément de la nature , la quinte manque à l'une , & l'autre est sans tonique ; la dissonance de quarte sollicite le dernier son de la nature , & la dissonance de tierce demande la tonique : les dissonances de seconde & de dominante pressent plus le retour de la nature ; la dissonance de seconde sollicite les deux derniers sons de l'intonation de la gamme , & la dissonance de dominante sollicite, exige & ramène ses deux premiers sons : l'harmonie de septième ou de *sensible* est totalement opposée aux sons de la nature ; c'est leur plus grand *contraste* & la plus forte dissonance de la gamme , elle n'a rien de commun avec l'intonation, elle rappelle tous les sons de la consonnance & du principal repos.

Les plus pressantes de toutes ces dissonances sont en général celles qui renferment la *sensible*.

100. Toutes les harmonies dissonantes

ne font pas également ufitées ; la diffo-
 nance de la dominante , celle de la fe-
 conde & celle de la fenfible regnent le
 plus dans nos compositions musicales ;
 des trois , celle de dominante eft la plus
 fréquente ; elle fert fouvent d'annonce
 dans les changemens de tons , & elle
 entre le plus dans la construction des
 phrafes harmoniques , avec lesquelles on
 arrête l'oreille dans une gamme.

101. Les chaînes naturelles & géné-
 rales des tons de l'article 69 , font plus
 intéreffantes , fi l'intonation de chaque
 ton eft annoncée par l'harmonie diffo-
 nante de fa dominante. On peut auffi
 embellir les paffages d'un ton à un autre
 de l'article 72 , en annonçant les tons
 intermédiaires par la diffo- nance de leur
 dominante.

Pour éviter l'uniformité , on pourroit
 varier l'embelliffement de ces chaînes de
 tons , annonçant l'intonation de l'un par
 la diffo- nance de dominante , annonçant
 celle d'un autre par la diffo- nance de la

fenfible , & annonçant celle d'un troi-
fieme ton par la double diffonance de
feconde & de dominante.

On peut encore augmenter la variété
de ces chaînes de tons annoncés , en
prononçant de temps en temps un ou
deux tons de fuite par leur fimple into-
nation , pour féparer les différentes an-
nonces.

Dans l'article fuivant, je reviendrai un
peu fur les exemples des articles 69, 70,
71, 72 & 73, pour embellir la marche
des tons de la chaîne naturelle, générale,
vague & indéterminée. Par fois, je pro-
noncerai tout fimplement le ton par la
confonnance de fon intonation ; le plus
fouvent je préparerai cette confonnance,
& j'annoncerai le ton, tantôt par la dif-
fonance de dominante, tantôt par la dif-
fonance de fenfible, & tantôt par la
double diffonance de feconde & de do-
minante. Mais il faut auparavant nous
arrêter un moment ici, pour nous fami-
liarifer avec les trois annonces de chaque

ton. Commençons en *ut*, & difons de tête, d'abord en majeur....

- 1°. *Sol si ré fa, ut mi sol.*
- 2°. *Si ré fa la, ut mi sol.*
- 3°. *Ré fa la ut &*
Sol si ré fa, ut mi sol.

Ensuite en mineur....

- 1°. *Sol si ré fa, ut mi-b. sol.*
- 2°. *Si ré fa la-b., ut mi-b. sol.*
- 3°. *Ré fa la-b. ut &*
Sol si ré fa, ut mi-b. sol.

Cela fait, nous aurons l'intonation d'*ut* annoncée des trois manières, tant en majeur qu'en mineur; 1°. par la dissonance de dominante; 2°. par la dissonance de sensible; 3°. par la double dissonance de seconde & de dominante.

Rappelons-nous les observations des articles 66, 67 & 68 sur le choix des positions, sur la manière de bien ordonner la basse avec l'harmonie, & sur la nécessité de rapprocher la basse de l'har-

172 DES DISSONANCES,
 monie, enfin d'éviter les sons trop aigus
 & les sons trop graves; & effayons sur
 l'instrument cette triple annonce des 2
 intonations d'*ut*. Si nous raisonnons bien,
 nous aurons l'arrangement suivant...

BASSES. HARMONIES.



1°. *Sol... si ré fa sol.*

Ut.— ut mi sol.

2°. *Si... si ré fa la.*

Ut.— ut mi sol.

3°. *Ut... ut ré fa la,*

Ut... si ré fa sol,

Ut.— ut mi sol.

Une pause & puis autant en mineur...

1°. *Sol... si ré fa sol,*

Ut.— ut mi-b. sol.

2°. *Si... si ré fa la-b.,*

Ut.— ut mi-b. sol.

3°. *Ut... ut ré fa la-b.,*

Ut... si ré fa sol,

Ut.— ut mi-b. sol.

Avec les deux mains nous resterons au milieu de l'instrument, & si nous suivons les trois annonces avec un peu d'attention, nous sentirons que l'annonce que fait la dissonance de sensible, convient principalement au mode mineur, que celle de la dominante & celle de la double dissonance sonnent bien dans les deux modes. Par conséquent, nous ne serons pas tentés de répéter deux fois les trois annonces dans les onze autres octaves, pour les dire d'abord en majeur, & puis en mineur; sachant d'ailleurs que la dissonance de dominante est la même pour les deux modes de chaque octave: nous nous contenterons chaque fois de dire l'annonce de la dissonance de dominante en majeur, & l'annonce de la dissonance de sensible avec celle de la double dissonance de seconde & de dominante en mineur.

Etant familiarisé avec les annonces en *ut*, prenons successivement les 11 autres sons pour toniques, sans nous inquiéter

172 DES DISSONANCES ;
 monie , enfin d'éviter les sons trop aigus
 & les sons trop graves ; & effayons sur
 l'instrument cette triple annonce des 2
 intonations d'*ut*. Si nous raisonnons bien,
 nous aurons l'arrangement suivant....

BASSES. HARMONIES.



- 1°. *Sol... si ré fa sol.*
Ut.— ut mi sol.
 2°. *Si... si ré fa la.*
Ut.— ut mi sol.
 3°. *Ut... ut ré fa la ,*
Ut... si ré fa sol ,
Ut.— ut mi sol.

Une pause & puis autant en mineur...

- 1°. *Sol... si ré fa sol ,*
Ut.— ut mi-b. sol.
 2°. *Si... si ré fa la-b. ,*
Ut.— ut mi-b. sol.
 3°. *Ut... ut ré fa la-b. ,*
Ut... si ré fa sol ,
Ut.— ut mi-b. sol.

Avec les deux mains nous resterons au milieu de l'instrument, & si nous suivons les trois annonces avec un peu d'attention, nous sentirons que l'annonce que fait la dissonance de sensible, convient principalement au mode mineur, que celle de la dominante & celle de la double dissonance sonnent bien dans les deux modes. Par conséquent, nous ne serons pas tentés de répéter deux fois les trois annonces dans les onze autres octaves, pour les dire d'abord en majeur, & puis en mineur; sachant d'ailleurs que la dissonance de dominante est la même pour les deux modes de chaque octave: nous nous contenterons chaque fois de dire l'annonce de la dissonance de dominante en majeur, & l'annonce de la dissonance de sensible avec celle de la double dissonance de seconde & de dominante en mineur.

Etant familiarisé avec les annonces en *ut*, prenons successivement les 11 autres sons pour toniques, sans nous inquiéter

ni de liaison, ni de chaîne ; pensons seulement au nombre de *diezes* & au nombre de *bémols* de chaque gamme ; abandonnons aussi l'instrument & disons de tête, abstraction faite du choix des basses & des positions. . . .

2°. En *ré*, (2 *diezes* & 1 *bémol*.)

Majeur. *La ut-d. mi sol, ré fa-d. la.*

Mineur. *Ut-d. mi sol si-b., ré fa la.*

Min. encore. *Mi sol si-b. ré &*

La ut-d. mi sol, ré fa la.

3°. En *mi*, (4 *diezes* & 1 *dieze*.)

Majeur. *Si ré-d. fa-d. la, mi sol-d. si.*

Mineur. *Ré-d. fa-d. la ut, mi sol si.*

Min. encore. *Fa-d. la ut mi &*

Si ré-d. fa-d. la, mi sol si.

4°. En *fa*, (1 *bémol* & 4 *bémols*.)

Majeur. *Ut mi sol si-b., fa la ut.*

Mineur. *Mi sol si-b. ré-b., fa la-b. ut,*

Min. encore. *Sol si-b. ré-b. fa &*

Ut mi sol si-b., fa la-b. ut.

5°. En *Sol*, (1 dieze & 2 bémols.)

Majeur. *Ré fa-d. la ut, sol si ré.*

Mineur. *Fa-d. la ut mi-b., sol si-b. ré.*

Min. encore. *La ut mi-b. sol &*

Ré fa-d. la ut, sol si-b. ré.

6°. En *la*, (3 diezes & 0.)

Majeur. *Mi sol-d. si ré, la ut-d. mi.*

Mineur. *Sol-d. si ré fa, la ut mi.*

Min. encore. *Si ré fa la &*

Mi sol-d. si ré, la ut mi.

7°. En *si*, (5 diezes & 2 diezes.)

Majeur. *Fa-d. la-d. ut-d. mi, si ré-d. fa-d.*

Mineur. *La-d. ut-d. mi sol, si ré fa-d.*

Min. encore. *Ut-d. mi sol si &*

Fa-d. la-d. ut-d. mi, si ré fa-d.

8°. En *ut-dieze* ou en *ré-bémol*,
(7 & 4 diezes, ou 5 & 8 bémols.)

Pour le majeur, je nomme ma tonique *ré-bémol*; pour le mineur, je la nomme *ut-dieze*; par ce moyen j'aurai toujours quelques notes naturelles dans

la gamme , & j'évite l'embarras des doubles *bémols*.

Majeur. *La-b. ut mi-b. sol-b., ré-b. fa la-b.*

Mineur. *Si-d. ré-d. fa-d. la, ut-d. mi sol-d.*

Min. encore. *Ré-d. fa-d. la ut-d. &*

Sol-d. si-d. ré-d. fa-d., ut-d. mi sol-d.

9°. En *ré-dieze* ou en *mi-bémol*.

(9 & 6 *diezes*, ou 3 & 6 *bémols*.)

Ici je préfère la tonique *mi-bémol* pour les deux modes. . . .

Majeur. *Si-b. ré fa la-b., mi-b. sol si-b.*

Mineur. *Ré fa la-b. ut-b., mi-b. sol-b. si-b.*

Min. encore. *Fa la-b. ut-b. mi-b. &*

Si-b. ré fa la-b., mi-b. sol-b. si-b.

10°. En *fa-dieze* ou en *sol-bémol*.

(6 & 3 *diezes*, ou 6 & 9 *bémols*.)

Fa-dieze tonique pour les deux modes , & on y gagne ; on est plus commodément avec 3 *diezes* qu'avec 9 *bémols*.

Majeur. *Ut-d. mi-d. sol-d. si, fa-d. la-d. ut-d.*

Mineur. *Mi-d. sol-d. si ré, fa-d. la ut-d.*

Mineur

Min. encore. *Sol-d. si ré fa-d. &*

Ut-d. mi-d. sol-d. si, fa-d. la ut-d.

11°. En *Sol-dieze* ou en *la-bémol*,
(8 & 5 diezes, ou 4 & 7 bémols.)

Cette fois je préfère *la-bémol*, tant pour le majeur que pour le mineur, l'exception de la sensible du mode mineur m'indemnise; *sol* est ma sensible, c'étoit *fa-double-dieze*, si j'avois préféré en mineur les 5 diezes.

Majeur. *Mi-b. sol si-b. ré-b., la-b. ut mi-b.*

Mineur. *Sol si-b. ré-b. fa-b., la-b. ut-b. mi-b.*

Min. encore. *Si-b. ré-b. fa-b. la-b. &*

Mi-b. sol si-b. ré-b., la-b. ut-b. mi-b.

12°. En *la-dieze* ou en *si-bémol*,
(10 & 7 diezes, ou 2 & 5 bémols.)

Tout décide en faveur de *si-bémol*.

Majeur. *Fa la ut mi-b., si-b. ré fa.*

Mineur. *La ut mi-b. sol-b., si-b. ré-b. fa.*

Min. encore. *Ut mi-b. sol-b. si-b. &*

Fa la ut mi-b., si-b. ré-b. fa.

Ayant exercé la tête, exerçons aussi

les doigts ; recommençons & familiari-
 fions-nous sur l'instrument avec ces trois
 annonces ; disons - les dans toutes les
 octaves ; suivons le même ordre , sans
 nous inquiéter de chaînes , ni de liaisons ;
 ajoutons la basse que j'ai donné ci-dessus
 en *ut* ; les premières & principales notes
 des harmonies , la quinte , la sensible &
 la tonique de la gamme faisoient mon
 affaire dans les deux premières annon-
 ciations ; la tonique figuroit dans la troi-
 sième , & pour la double dissonance , &
 pour l'intonation sollicitée. Choisissons
 aussi les positions des harmonies ; évitons
 les sons trop aigus & les sons trop graves ;
 tenons avec les deux mains le milieu de
 l'instrument.

Je crois que le Lecteur *Disciple* me
 dispense de lui écrire encore une fois ces
 annonces ; de lui-même il ordonnera le
 tout ; mais il pourroit bien se faire qu'il
 ne soit pas d'accord avec moi sur mon
 choix de basse ; car dans la seconde
 partie, les basses étoient toujours unissons

des notes de l'harmonie , & dans la troisieme annonce la tonique est basse pour la dissonance de dominante qui ne renferme aucun unisson de la tonique. Si le Disciple est choqué de cette licence, il est le maître d'abandonner ma basse , & d'en choisir une autre ; pourvu qu'il permette aussi au génie , (*non pas au mien ; j'admire , j'observe & j'analyse celui des autres ,*) d'avoir par fois des fantaisies.... Les unissons des notes de l'harmonie contentent bien la raison , mais le génie plus hardi va au-delà de son timide empire ; souvent il annonce le ton, ou rappelle sa consonnance principale par la dissonance de la sensible , tandis qu'à la basse il sonne déjà , par *anticipation* , la tonique , la tierce ou la quinte. Dans les chefs-d'œuvre de Musique , la tonique & la tierce sonnent aussi très-souvent, par *anticipation* , à la basse , tandis que l'harmonie dissonante de dominante annonce ou rappelle la consonnance des sons de la nature.

102. Restons devant l'instrument, & revenons sur les exemples de l'article 69; annonçons chaque ton des lignes de quarte par l'harmonie dissonante de dominante; employons la double dissonance pour annoncer les tons de la ligne de quinte; n'y touchons pas au cinquieme exemple, les consonnances du changement de mode & du majeur de la quinte se succedent mieux sans annonces; dans le fixieme exemple, les tons sont encore alternativement majeurs & mineurs; annonçons les majeurs par l'harmonie dissonante de dominante, & les mineurs par la dissonance de la sensible. Abandonnons les basses & les positions données; réglons-les sur les basses & sur les positions des annonces; prenons celles-ci à volonté, l'oreille & les yeux nous rappelleront de reste les notions des articles 66, 67 & 68. Prolongeons par fois les annonces, & faisons sonner à la basse successivement tous les unissons des notes de l'harmonie dissonante.

Revenons aussi un peu sur les exemples des articles 70, 71 & 72. Reconnaissons la chaîne générale de l'article 70, conservons la basse indiquée, & annonçons les tons mineurs par la dissonance de sensible, & les majeurs par l'harmonie dissonante de dominante.

Dans l'article 71, n'annonçons que les tons relatifs, & cela par la dissonance de la sensible.

Dans l'article 72, annonçons par l'harmonie dissonante de dominante les tons intermédiaires, qui se succèdent par quarte; annonçons par la double dissonance ceux qui se succèdent par quinte; annonçons par la dissonance de sensible ceux qui se succèdent par tierce ou par seconde; prononçons simplement ceux qui se succèdent par changement de mode, ou par saut; opérons de même sur le ton qui est notre but.

Le Disciple zélé, qui voudra revenir sur ces exemples, fera le maître des basses, des positions harmoniques & de

leur ordonnance ; pourvu que son oreille soit satisfaite , personne n'aura rien à lui dire.

Pour remplir scrupuleusement la tâche que je me suis imposé dans l'article précédent , je vais finir celui-ci par un exemple fondé sur toutes les marches de tons , & sur toutes les annonces. Chacun pourra faire autant , en suivant l'article 73 , & en se rappelant ce que j'ai promis , page 170.

E X E M P L E.

Sur la chaîne générale des tons annoncés.

BASSES. HARMONIES.



Ut,.. *mi sol ut* , premier ton.
Mi... *ut mi sol si-b.* , annonce.
Fa,.. *ut fa la* , ligne de quarte.
Fa... *ut ré fa la* , }
Fa... *si ré fa sol* , } annonce.
Mi,.. *ut mi sol* , ligne de quinte.
Mi... *ut-d. mi sol si-b.* , annonce.

BASSES. HARMONIES.



Ré,.. ré fa la, détour sur la seconde.

Ré,.. ré fa-d. la, changement de mode.

Ré-d., ré-d. fa-d. si, faut de sixte.

Si... ré-d. fa-d. la si, annonce.

Mi,.. mi sol-d. si, ligne de quarte.

Ré... mi sol-d. si ré, annonce.

Ut-d., mi la ut-d., ligne de quarte.

Ut-d.. mi-d. sol-d. si ré, annonce.

Ut-d., fa-d. la ut-d., détour sur la sixte.

Ut-d.. ré-d. fa-d. la ut-d., } annonce.

Ut-d.. ré-d. fa-d. sol-d. si-d., }

Ut-d., mi sol-d. ut-d., ligne de quinte.

Ut-d., mi-d. sol-d. ut-d., changement
de mode.

Mi-d.. ut-d. mi-d. sol-d. si, annonce.

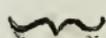
Fa-d., ut-d. fa-d. la-d., ligne de quarte.

Mi... ut-d. mi fa-d. la-d., annonce.

Ré-d., ré-d. fa-d. si, ligne de quarte.

Ré,.. ré fa-d. si, changement de mode.

Mi,.. ut mi sol ut, faut majeur d'un
demi-ton plus haut.



- Mi...* ut *mi sol si-b.*, annonce.
Fa... ut *fa la*, ligne de quarte.
Fa d. ré *fa-d, la ut*, annonce.
Sol... ré *sol si*, saut de seconde.
Sol-d. ré *fa sol-d. si*, annonce.
La... ut *mi la*, détour sur la seconde.
Sol... ut *mi sol si-b.*, annonce.
Fa... ut *fa la*, détour sur la fixte.
Fa-d... ut *mi-b. fa-d. la*, annonce.
Sol... *si-b. ré sol*, détour sur la seconde.
Fa... *si-b. ré fa la-b.*, annonce.
Mi b., *si-b. mi-b. sol*, détour sur la fixte.
Ré-b., *ré-b. fa si-b.*, saut de quinte.
Ut... ut *mi sol si-b.*, annonce.
Fa... ut *fa la-b.*, ligne de quinte.
Fa... ut *fa la*, changement de mode.
Mi... ut-d. *mi sol si-b.*, annonce.
Ré... ré *fa la*, détour sur la fixte.
Ut... ut *mi-b. fa la*, annonce.
Si-b., *si-b. ré fa si-b.*, détour sur la fixte.
Si... si ré *fa la-b.*, annonce.
Ut... ut *mi-b. sol*, détour sur la seconde.

BASSES. HARMONIES,



La-b., *ut mi-b.* *la-b.*, détour sur la fixte.

Sol-b. *ut mi-b.* *sol-b.* *la-b.*, annonce.

Fa,.. *ré-b* *fa la-b.*, ligne de quarte.

Fa... *ré fa la-b.* *ut-b.*, annonce.

Mi-b., *mi-b.* *sol-b.* *si-b.*, détour sur la
seconde.

Mi-b., *mi-b.* *sol* *si-b.*, changement de
mode.

Ré... *ré fa sol si*, annonce.

Ut,.. *ut mi-b.* *sol ut*, détour sur la fixte.

Ut,.. *ut mi sol ut*, changement de mode.

&c. &c.

La basse & les positions harmoniques sont données dans cet exemple ; le prononçant sur l'instrument , le Disciple n'est plus chargé que du soin de placer les notes de la basse & des harmonies dans les octaves du milieu de l'instrument , enfin d'éviter les sons trop aigus & les sons trop graves , qui ne conviennent qu'aux caprices de la mélodie : il est le

maître de plaquer les harmonies avec la basse, ou bien de les harpégier & de les embellir suivant les notions des articles 40, 41, 42, 43 & 44; s'il choisit une batterie qui exige toujours quatre notes, il peut ajouter un unisson à chaque consonnance, & s'il n'a besoin que de trois notes, il peut toujours omettre dans l'harmonie l'unisson de la basse. La ponctuation est indéterminée, chacun la mettra à sa guise, répétera, quand il le jugera à propos, les consonnances & les dissonances, pour faire durer un peu tantôt les annonces, & tantôt les repos.

On pourroit prolonger cette chaîne à l'infini, y faire entrer tous les tons & tous les changemens; on auroit toujours des combinaisons nouvelles, & souvent de très-piquantes.

Le Disciple doit s'arrêter ici, s'il croit pouvoir un jour grossir le nombre des génies créateurs. Il faut qu'il familiarise sa tête avec la chaîne générale & indé-

terminée des tons prononcés & annoncés, car on ne choisit bien les marches particulières de chaque morceau, que quand on est maître de toutes les marches. Il pourroit, *par exemple*, 1°. parcourir rapidement & idéalement, abstraction faite des intonations & des annonces, des étendues telles que la suivante....

- Ut* majeur, premier ton.
Fa majeur, ligne de quarte.
Ré mineur, détour sur la fixte.
La mineur, ligne de quinte.
Si-bémol majeur, .. faut majeur d'un
demi-ton plus haut.
Sol majeur, faut de fixte.
Ré majeur, ligne de quinte.
Mi mineur, détour sur la seconde.
Ut majeur, détour sur la fixte.
Ré mineur, détour sur la seconde.
Si-bémol majeur, .. détour sur la fixte.
Si-bémol mineur, .. changement de
mode.
La-bémol mineur, .. faut de septieme.

les sons possibles de l'octave , pour donner aux sons de l'harmonie des ombres & des demi-teintes. Car les élémens de la chaîne générale sont la base du *prélude* des *caprices* , & de tout ce qu'on nomme vulgairement *point d'orgue*.

Le Lecteur qui borne son ambition à savoir admirer les chefs-d'œuvre d'autrui , passera légèrement sur la chaîne générale & indéterminée des articles 69 , 70 , 71 , 72 , 73 & du présent article ; il atteindra son but , s'il s'occupe sérieusement des articles qui les précédent , & qui leur succèdent.

103. Nos trois annonces pourroient aussi embellir les exemples de la chaîne particulière des tons , mais il ne faut pas toujours revenir sur ses pas ; avançons , nous trouverons des constructions nouvelles , & toutes les annonces employées. D'ailleurs , les constructions des derniers articles de la seconde partie , tant du *récitatif* que de l'*ariette* , sont assez rares ; on pourroit bien les laisser subsister telles

qu'elles font, jusqu'au temps où nos Compositeurs célèbres auront enrichi l'art de ces sortes de productions.

104. Les consonnances analogues ne font pas les seules harmonies qui phrasent avec les consonnances repos, les harmonies dissonantes de la gamme *contrastent* bien davantage avec ces mêmes repos. En *ut*, la consonnance de quinte *sol si ré* phrased avec le principal repos, avec la consonnance de la nature *ut mi sol*, à cause des sons *appels si & ré*, qui sont conjoints avec les sons repos *ut & mi*; ils contrastent & dissonent avec les sons de la nature. La dissonance de dominante *sol si ré fa* renferme 3 sons conjoints, qui contrastent & dissonent avec les mêmes sons de la nature; de plus, cette harmonie dissonne en elle-même, comme nous avons vu ci-dessus; donc elle exige doublement le repos. La consonnance de seconde *ré fa la* phrased avec le second repos, avec le repos de la consonnance de quinte *sol si ré*, à

cause des notes *fa* & *la*, qui contrastent & dissonent avec *sol* & *si*, premières notes de la consonnance repos; dans la dissonance de seconde *ré fa la ut*, trois notes contrastent & dissonent avec les mêmes notes de la consonnance repos; de plus, cette harmonie dissonne en elle-même, donc elle exige doublement un repos. On peut dire la même chose de toutes les dissonances de la gamme; les unes renferment des notes qui *contrastent* & qui dissonent avec les sons de la consonnance du principal repos (*repos de la tonique*); & les autres renferment quelques notes qui *contrastent* & qui dissonent avec les sons de la consonnance du second repos (*repos de quinte*).

Donc les dissonances de la gamme phrasent avec la consonnance de la tonique, ou avec la consonnance de la quinte. La dissonance de la quarte phrasé avec la consonnance de la quinte de la même manière que la dissonance de sensible phrasé avec la consonnance de la tonique.

La dissonance de seconde qui sollicite le repos de quinte, conduit aussi au repos principal. La dissonance de sixte phrase avec la consonnance de quinte, de la même manière que la dissonance de seconde phrase avec la consonnance de tonique. La dissonance de tonique mène aux sons harmoniques de la consonnance de quinte. Enfin, la dissonance de tierce ne sollicite que le retour de la tonique.

La dissonance de dominante phrase aussi par fois avec la consonnance de la sixte, pour *suspendre* la conclusion de la phrase finale. Cette consonnance ainsi amenée, forme un troisième repos dans la gamme, un *repos suspensif*.

105. Le point, les deux points & la virgule & point figurent pour les trois principaux repos de la gamme. (art. 75.) Récapitulons les harmonies qui conduisent à ces trois repos; commençons par le principal, par le repos de tonique, par le *point harmonique*.

Si la consonnance de la nature peut succéder

succéder immédiatement à toutes les harmonies de la gamme ; chacune pourtant ne contraste & ne dissonne pas assez avec elle , pour exiger son retour. Trois dissonances seulement phrasent avec la consonnance de la nature , les dissonances de dominante , de sensible & de seconde. Les consonnances de la dominante , de la quarte & de la seconde phrasent aussi avec l'harmonie de la nature.

Phrases qui terminent au repos principal de la gamme , par ordre & par gradation du moins au plus.

1°. En majeur.

Consonnance de quarte, conf. de tonique.
 conf. de seconde. conf. de tonique.
 dissonance de seconde. . . conf. de tonique.
 conf. de dominante. conf. de tonique.
 diff. de dominante. conf. de tonique.
 diff. de sensible. conf. de tonique.

2°. En mineur.

Consonnance de quarte, conf. de tonique.

N

dissonance de seconde... conf. de tonique.
 conf. de dominante... conf. de tonique.
 diff. de dominante... conf. de tonique.
 diff. de sensible... conf. de tonique.

La consonnance de la quinte ne phrase pas non plus avec toutes les consonnances & avec toutes les dissonances qui la sollicitent. Les harmonies de la seconde, de la quarte & de la fixte, avec la consonnance de la tonique, sont les seules qui *contrastent* & qui dissonent assez avec elle, pour exiger en phrase son retour & un repos harmonique de deux points.

Phrases qui terminent au repos de quinte, par ordre & par gradation du moins au plus.

1°. En majeur.

Conf. de tonique... conf. de quinte.
 conf. de fixte... conf. de quinte.
 dissonance de fixte... conf. de quinte.
 conf. de seconde... conf. de quinte.
 dissonance de seconde... conf. de quinte.

conf. de quarte. conf. de quinte.

diff. de quarte. conf. de quinte.

2°. En mineur.

Conf. de tonique. conf. majeur de quinte.

conf. de fixte. . . conf. majeur de quinte.

diff. de fixte. . . . conf. majeur de quinte.

diff. de seconde. . . . conf. majeur de quinte.

conf. de quarte. . . conf. majeur de quinte.

diff. de quarte. . . conf. majeur de quinte.

La consonnance de la fixte n'est repos suspensif, repos harmonique de virgule & point, que quand elle succede dans la phrase finale à la consonnance ou à la dissonance de dominante; car on ne peut suspendre la conclusion, que quand on a donné des preuves suffisantes pour pouvoir conclure. La consonnance de dominante est la seule des analogues qui puisse amener immédiatement le repos final. (art. 75.) La dissonance de dominante a la même force persuasive, elle a

le pas sur les deux autres dissonances qui phrasent encore avec la consonnance principale. La dissonance de seconde ne contraste & ne dissonne pas assez avec les sons de la nature, pour pouvoir amener le repos final; la dissonance de la sensible contraste, dissonne & fatigue trop, pour pouvoir amener un bon repos.

La dissonance de sixte & même la consonnance de quarte prennent souvent la place de la consonnance de sixte, pour suspendre la conclusion de la phrase finale.

Le génie musical a enrichi l'art de deux autres bonnes suspensions: pour l'une, voyez la phrase finale de la dernière construction *ariette* de la deuxième partie de *cet Essai*, page 130. Une harmonie étrangère à la gamme suspend la conclusion après une répétition de la phrase finale; à cette harmonie *suspensive* succède immédiatement une prononciation de la consonnance principale, elle presse & avertit l'oreille de l'arrivée de

la vraie phrase finale. Cette suspension extraordinaire fait un bel effet dans tous les tons mineurs ; c'est la consonnance majeure du faut d'un demi-ton plus haut ; elle est précédée & suivie d'une consonnance ; elle suspendra très-bien toutes les fois que les basses & les harmonies chemineront vers la conclusion, comme dans l'exemple cité ci-dessus.

L'autre suspension extraordinaire est encore une harmonie étrangère à la gamme ; c'est la dissonance mineure de la sensible de quinte , qui suspend aujourd'hui très-souvent la conclusion de la phrase finale après les harmonies de dominante , & même après la dissonance de seconde.

Pour trouver facilement dans toutes les octaves cette seconde harmonie *suspensive* extraordinaire, il faut supposer que la quinte est tonique d'une gamme mineure , & prendre la dissonance de la sensible ; & comme la dissonance de sensible est aussi nommée harmonie de tous les sons *appels* de la gamme , (art.

92.) nous dirons ici harmonie ou dissonance mineure des *appels* de la quinte, ou tout simplement les *appels* mineurs de la quinte. L'harmonie *fa-dieze* la ut *mi-bémol*, qui est la dissonance de sensible en *sol* mineur, est donc aussi l'harmonie des *appels* mineurs de la quinte en *ut*, & suspendra par extraordinaire la conclusion de la phrase finale, après les harmonies de la dominante *sol si ré* & *sol si ré fa*, & après la dissonance de seconde, tant en majeur qu'en mineur, après *ré fa la ut* & après *ré fa la-bémol ut*.

Le génie, pour employer ces suspensions extraordinaires, prolonge la phrase finale, la répète & la prépare, ou par une simple prononciation de la consonnance de la nature, ou par une phrase moins concluante. Dans les exemples de quelques-uns des art. suivans, nous trouverons la marche des phrases finales composées, tant pour la basse que pour les harmonies.

106. Il y a un quatrième repos dans la gamme, c'est la *virgule harmonique*:

les consonnances de tierce , de seconde & de septieme sont des repos de virgule ; elles sont par fois amenées par des harmonies qui *contrastent* & qui dissonent assez avec elles , pour exiger une petite pause de phrase. Chaque dissonance contraste avec plusieurs consonnances ; la dissonance de fixte , *par exemple* , contraste avec les consonnances de quinte & de seconde , comme la dissonance de seconde contraste avec les consonnances de tonique & de quinte. La dissonance de sensible , qui exige le retour de la consonnance de la tonique , phrase aussi très-bien avec la consonnance de tierce. La dissonance de quarte , qui phrase avec la consonnance de quinte , amene aussi par fois , en mineur , le repos de virgule de la consonnance de septieme.

Les consonnances de fixte & de quarte sont aussi très-souvent amenées comme des repos de simples virgules ; l'une par les harmonies de tierce , & l'autre par les harmonies de tonique.

107 Ici, comme à l'article 75, la phrase finale peut être composée & progressive; les dissonances peuvent prendre la place des consonnances analogues, & solliciter le repos principal dans une double, triple, quadruple & quintuple phrase; même toutes les dissonances de la gamme peuvent concourir & exiger dans une phrase progressive le retour du repos de la consonnance de la nature. L'exemple pourra plaire au Disciple; je m'arrête en *ut* majeur.

Phrase finale simple.

Sol si ré fa, dissonance de dominante,
Ut mi sol, consonnance principale.

Phrase finale double.

Ré fa la ut, dissonance de seconde,
Sol si ré fa, dissonance de dominante,
Ut mi sol, consonnance principale.

Phrase finale triple.

La ut mi sol, dissonance de sixte,
Ré fa la ut, dissonance de seconde,
Sol si ré fa, dissonance de dominante.

Ut mi sol , consonnance principale.

Phrase finale quadruple.

La ut mi sol , dissonance de fixte ,

Fa la ut mi , dissonance de quarte ,

Ré fa la ut , dissonance de seconde ,

Sol si ré fa , dissonance de dominante ,

Ut mi sol , consonnance principale.

Phrase finale quintuple.

Mi sol si ré , dissonance de tierce ,

La ut mi sol , dissonance de fixte ,

Fa la ut mi , dissonance de quarte ,

Ré fa la ut , dissonance de seconde ,

Sol si ré fa , dissonance de dominante ;

Ut mi sol , consonnance principale.

Phrase finale progressive.

Ut mi sol si , dissonance de la tonique ,

Fa la ut mi , dissonance de quarte ,

Si ré fa la , dissonance de sensible ,

Mi sol si ré , dissonance de tierce ,

La ut mi sol , dissonance de fixte ,

Ré fa la ut , dissonance de seconde ,

Sol si ré fa , dissonance de dominante ,

Ut mi sol , consonnance principale.

Le Lecteur qui voudra prononcer ces phrases sur l'instrument, mettra toujours les premières notes des harmonies à la basse, choisira & ordonnera de lui-même les positions.

Les phrases composées sont plus intéressantes, si on mêle un peu les consonnances avec les dissonances, & sur-tout si on commence à solliciter le repos faiblement par des consonnances, & ensuite plus fortement par les dissonances.

108. On peut aussi arriver par gradation au repos de quinte & au repos de virgule. Allant, en mineur, au repos de quinte par phrases composées, on peut rendre les gradations presque imperceptibles, altérant, suivant les notions de l'art. 92, les dissonances de seconde & de quarte qui y conduisent immédiatement.

En *ut*, la dissonance de seconde *ré fa la-bémol ut*, ainsi renforcée, se change en la dissonance *ré fa-d. la-b. ut*, qu'on nomme harmonie superflue, qui est une douzième dissonance pour les tons mineurs.

La dissonance de quarte *fa la-b. ut mi-b.*, renforcée suivant les mêmes notions, se change en l'harmonie *fa-d. la-b. ut mi-b.*, treizieme dissonance des tons mineurs, qu'il faut nommer dissonance de la sensible de quinte.

L'harmonie des quatre *appels* mineurs de quinte, qui est une des suspensions citées dans l'art. 105, augmente encore le nombre des dissonances en mineur, & multiplie par fois les gradations des phrases composées, qui terminent au repos de quinte.

Ces trois nouvelles harmonies sont aujourd'hui tant employées en Musique, qu'on peut les regarder comme essentielles au mode mineur, quoiqu'elles renferment toutes les trois des notes étrangères à la gamme. Cette licence ne doit pas étonner; il y a long-temps que le mode mineur n'est plus pur. Dans les phrases suivantes, pour le ton mineur d'*ut*, les trois dissonances extraordinaires sont employées.

*Phrase double qui termine au repos de
quinte.*

Ré fa la-b. ut, dissonance de seconde ,
Ré fa-d. la-b. ut, harmonie superflue ,
Sol si ré , . . . consonnance de quinte.

*Phrase triple qui termine au repos de
quinte.*

Fa la-b. ut mi-b. , dissonance de quarte ,
Fa-d. la-b. ut mi-b. , dissonance de la sensi-
ble de quinte ,
Fa-d. la ut mi-b. , harmonie des 4 appels
mineurs de quinte ,
Sol si ré , . . . consonnance de quinte.

La-bémol & *sol* sont les deux notes qui sonnent le mieux à la basse dans la première phrase ; *la-bémol* pour les deux dissonances , & *sol* pour la consonnance. Dans le second exemple , il faut dire à la basse *la-bémol* pour les 2 premières dissonances , *la* pour la troisième , & *sol* pour le repos.

Chacune de ces trois dissonances extraordinaires phrase aussi très-bien à elle seule avec la consonnance de quinte : ce qui augmente le nombre de phrases spécifiées dans l'article 105, pour terminer par les *deux points harmoniques*.

109. Ces harmonies extraordinaires nous donnent deux nouvelles espèces de dissonances. Dans l'harmonie superflue, *ré fa-d. la-b. ut*, une tierce moindre que la mineure, la tierce diminuée sépare la note *fa-dieze* du *la-bémol* ; les deux autres tierces qui aident à séparer les 4 notes de la dissonance, sont toutes les deux majeures. Dans la dissonance de la sensible de quinte, *fa-d. la-b. ut mi-b.*, toutes les trois tierces sont différentes ; le nouvel intervalle, la tierce diminuée, concourt avec la tierce majeure & avec la tierce mineure, pour séparer les 4 notes de cette dissonance. L'harmonie des quatre *appels* mineurs de quinte se confond avec la dissonance de sensible d'une gamme mineure.

Le Disciple voudra sans doute anticiper, & prédire une dixième espèce de dissonance, pour séparer les 4 notes de l'harmonie avec trois tierces majeures. Je suis fâché d'être obligé de le contrarier, mais une telle harmonie est impossible, de cette espèce seroit l'harmonie.....

Ut mi sol-dieze si-dieze.

Or le *si - dieze* exclut l'*ut* de toute gamme; ces deux notes ne peuvent pas exister ensemble. Donc....

110. Les phrases que font les dissonances de seconde, de dominante & de sensible, avec la consonnance principale, sont par fois inverses dans la construction, la consonnance commence la phrase, la dissonnance marque le repos, mais ce repos n'est pas définitif, c'est une espèce de virgule suspensive, après elle il faut nécessairement ramener le vrai repos de la consonnance principale dans une phrase directe. La phrase inverse commence un sens; la phrase directe qui suit, le dé-

termine. Les deux phrases n'appartiennent pas toujours à une même gamme ; souvent la phrase inverse est dans un ton , & la phrase directe est dans un autre. Les deux phrases sont tantôt composées des mêmes harmonies , & tantôt elles changent de dissonances. La phrase inverse, produite par la consonnance principale & par la dissonance de seconde , est même suivie par fois d'une phrase directe , qui termine à un nouveau repos.

Exemples.



- 1^e. *Ut mi sol. . . . sol si ré fa* ; phrase inverse.
Sol si ré fa. . . ut mi sol. phrase directe.
- 2^e. *Ut mi sol. . . . sol si ré fa* ; phrase inverse.
Ré fa-d. la ut. . . . sol si ré. phrase directe.
- 3^e. *Ut mi sol. . . . sol si ré fa* ; phrase inverse.
Ut mi sol si-b. . . fa la ut. — phrase directe.
- 4^e. *Ut mi-b. sol. . . si ré fa la-b.* ; phrase inverse.
Sol si ré fa. . . ut mi-b. sol. phrase directe.
- 5^e. *Ut mi sol. . . . ré fa la ut* ; phrase inverse.
Sol si ré fa. . . ut mi sol. phrase directe.
- 6^e. *Ut mi-b. sol. . . ré fa la-b. ut* ; phrase inverse.
Ré fa-d. la-b. ut. . sol si ré : phrase directe.

- 7°. *Ut mi sol. . . . ré fa la ut* ; phrase inversée.
Ré fa la ut. . . fa-d. la ut mi-b. ; phrase dir.
Sol si ré fa. . . ut mi sol. phrase directe ,
 finale.

Dans le septieme exemple , il faut une troisieme phrase , pour compléter le sens que la premiere phrase directe suspend.

Le Disciple trouvera aisément une basse pour ces harmonies , s'il a la fantaisie d'ordonner leurs positions pour l'instrument.

III. Rappelions-nous les notions sur l'étendue des harmonies , développée dans la conséquence du cinquieme corollaire de l'art. 97 , & nous comprendrons aussi les phrases de surprise , qui ornent par fois les compositions musicales. A notre tour nous ferons des merveilles. . . . Etabli en *ut* , & phrasant avec la dissonance de sensible , on peut rompre la phrase , prendre l'harmonie *si ré fa la* , pour dissonance de seconde en *la* , diriger cette dissonance vers le repos de la tonique *la* , ou vers le repos de sa quinte

mi :

mi : & on aura par surprise

Si ré fa la— la ut mi,
ou *Si ré fa la— mi sol-d. si :*

quand l'oreille s'y attend à la phrase

Si ré fa la— ut mi sol.

Disant une phrase composée, on peut profiter de l'étendue de chaque dissonance, quitter le ton, & par surprise terminer la phrase dans un ton nouveau. *Par exemple,* dans la quintuple phrase de l'article 107, rompant à la quatrième dissonance, *ré fa la ut*, on peut la regarder comme dissonance de tierce, lui faire succéder la dominante, *fa la ut mi-b*, pour terminer par surprise la phrase en *si-bémol*.

Dans la phrase progressive toutes les dissonances de la gamme sont employées dans un ordre constant ; les premières notes des harmonies vont toujours de quarte en quarte, suivant les notes de la gamme en montant. Profitant de l'étendue des harmonies, on peut allonger & raccourcir

la phrase , la faire passer par surprise en différens tons. Prenant , *par exemple* , la dissonance de tonique , *ut mi sol si* , pour dissonance de fixte & continuant la progression , il faut dire , *fa-d. la ut mi* , pour seconde dissonance , *si ré-d. fa-d. la* pour troisieme qui est dominante en *mi* où on pourroit terminer la phrase. Mais regardant de nouveau cette dissonance comme une dissonance de septieme , on est en *ut-dièze* mineur où on peut continuer la progression , disant , pour quatrieme dissonance , *mi sol-d. si ré-d.* ; regardant celle-ci comme une dissonance de tonique , *la ut-d. mi sol-d.* fera la cinquieme dissonance. Celle-ci prise pour harmonie de fixte , il faut encore deux dissonances pour terminer en *ut-dièze* mineur. Voulant prolonger la phrase , on prendra la dernière dissonance pour une dissonance de tonique , & on dira pour sixieme dissonance , *ré fa-d. la ut-d.* , pour septieme , *sol-d. si ré fa-d.* , pour huitieme , *ut-d. mi sol-d. si* , qui est dissonance de tierce ; la regardant comme

dissonance de seconde & continuant l'ordre de la progression on aura la dominante *fa-d. la-d.ut-d. mi*, si on veut finir en *fi*.

On pourroit ainsi continuer une progression commencée, & la faire passer par *surprise* dans tous les tons majeurs & mineurs.

L'étendue naturelle des harmonies donne encore une surprise très-agréable. *Par exemple*, étant établi en mineur d'*ut*, & phrasant avec la dissonance de sensible, *si ré fa la-b.*, on peut la regarder comme harmonie des quatre appels mineurs de quinte en *fa*, & lui faire succéder la consonnance majeure d'*ut* comme consonnance de quinte. Dans ce cas, on aura par surprise.....

Si ré fa la-bémol— ut mi sol:

quatre appels mineurs de quinte, & repos de quinte en *fa*, tandis que l'oreille s'y attend à la phrase suivante en *ut* mineur...

Si ré fa la-bémol— ut mi-bémol sol.

112. La dissonance de sensible des tons mineurs a aussi une étendue extraordinaire, avec laquelle on peut faire des surprises plus étonnantes. Les quatre sons qui composent cette dissonance appartiennent à quatre tons ; chaque son est sensible & les quatre sons sont les quatre *appels* mineurs des quatre tons. La dissonance de sensible *si ré fa la-bémol*, mène par surprise en *ut* mineur, en *mi-bémol* mineur, en *fa-dieze* mineur & en *la* mineur. Les quatre *appels* de ces quatre tons sont . . .

Si, ré, fa, la-b., . . . 4 *appels* en *ut* mineur.

ré, fa, la-b. ut-b. . . . 4 *appels* en *mi-b.* min.

mi-d. sol-d. si, ré, . . . 4 *appels* en *fa-d.* min.

sol-d. si, ré, fa, 4 *appels* en *la* min.

La note *fa* donne le même son que la note *mi-dieze* ; les notes *la-bémol* & *sol-dieze*, donnent aussi le même son ; *si* & *ut-bémol* encore un même son. Donc les 4 *appels* mineurs appartiennent à 4 tons. Donc phrasant en *ut* mineur avec la dissonance de sensible on peut sauver cette dissonance par surprise en *mi-bémol* mineur, en *fa-dieze* mineur ou en *la* mineur.

Ces surprises sont nommées transitions *enharmoniques*, elles sont rares en Musique ; l'identité du son *appel la-bémol* & du son *appel sol-dieze* n'est pas la même que l'identité de la tonique *la-bémol* & de la tonique *sol-dieze* dont j'ai parlé ci-dessus pages 17 & 18. Outre qu'il faille changer de nom dans ces transitions *enharmoniques*, il faudroit aussi hauffer imperceptiblement l'*appel la-bémol* pour en faire l'*appel sol-dieze* : ce qui est difficile dans l'exécution. (q)

113. Analyfant les articles précédens sur les annonces de tons & sur les con-

(q) C'est ici qu'on pourroit placer le *comma* de Pithagore (intervalle *enharmonique*, intervalle d'un neuvième de *ton*) pour en séparer la sixième mineure d'*ut* de la sensible de *la*. Mais je crois que le *virtuose* altere les sons *appels* par instinct plutôt que par art.

Je ne m'arrête pas sur la transition *enharmonique* très-difficile pour l'exécution & fort rare en composition, j'en ai dit un peu plus dans mon *Traité de Musique*, pages 105, 106, 107, &c.

214 DES DISSONANCES,
sonnances *repos* sollicitées & amenées, on découvre les mouvemens, les rapports & les notions suivantes, qui éclaircissent la succession des harmonies.

1°. Les notes qui dissonent & qui contrastent, montent ou descendent constamment d'un ton ou d'un demi-ton pour aller aux notes de la consonnance *repos*.

2°. L'intervalle de quarte, composé de deux tons & demi, ou l'intervalle de seconde, composé tantôt d'un ton & tantôt d'un demi-ton, sépare les premières notes des deux harmonies qui phrasent. Dans les plus fortes phrases, la première note de l'harmonie qui contraste, qui fait désirer & qui amène le repos, est au grave de la principale note du repos; elle est au contraire à son aigu dans les plus faibles phrases. La première note de la consonnance *repos* est au milieu des premières notes des harmonies qui contrastent, qui dissonent & qui sollicitent. Voici l'exemple pour le repos principal en *ut* . . .

Sol — Ut — fa

Si — Ut — ré

La consonance principale du ton *ut* le *point harmonique*, fait plaisir à l'oreille après la sollicitation des harmonies de la quarte *fa* & de la seconde *ré*; mais elle la contente bien davantage après la sollicitation des harmonies de la quinte *sol* & de la sensible *si*.

L'exemple suivant représente les premières notes de la consonance du repos de quinte & des harmonies qui le sollicitent au grave & à l'aigu; il est encore pour le ton d'*ut*.

Ré ——— *Sol* — *ut*

Fa ——— *Sol* — *la*

Fa-dieze — *Sol* — *la-bémol*

3°. Une seule phrase simple ne se laisse pas classer, selon le rapport précédent; la dissonance de seconde & l'harmonie des quatre *appels* mineurs de quinte phrasent ensemble en tout ton, comme nous avons vu ci-dessus; or leurs premières notes sont séparées par un intervalle de tierce. La seconde sépare les premières notes de toutes les autres phrases *suspensives*.

La tierce sépare auffi par fois les premières sollicitations des phrases composées & progressives.

Si l'intervalle de tierce sépare les premières notes des harmonies qui se succedent dans la même gamme, il n'y a pas beaucoup de mouvement de l'une à l'autre ; une seule note est changée, & par conséquent il n'y a pas assez de contraste pour pouvoir placer un repos, il faut auparavant ajouter au moins une sollicitation plus forte. Dans la phrase *suspensive* extraordinaire qui fait exception, deux notes sont changées d'une harmonie à l'autre, & elles ne sont pas toutes prises dans une même gamme, ce qui augmente le contraste.

4°. Affirmant des harmonies ce qui ne convient, à proprement parler, qu'à leurs premières notes, on peut dire en général que les harmonies, dans leur succession, marchent par quarte, par tierce & par seconde ; car les intervalles de quinte, de sixte & de septieme se réduisent aux intervalles de quarte, de tierce & de seconde.

La quinte à l'aigu est une quarte au grave; la fixte à l'aigu est une tierce au grave; & la septieme à l'aigu n'est qu'une seconde au grave.

Le plus grand intervalle sépare ordinairement les harmonies dans leur marche ; elles vont le plus souvent par quarte , c'est la marche harmonique par excellence ; elle est observée dans les principales phrases simples , composées & progressives. Les harmonies qui se succèdent par quarte ont un mouvement tempéré ; sans être trop fort, il est assez sensible pour faire impression : deux notes changent chaque fois , d'une consonnance ou d'une dissonance à l'autre, montent ou descendent pour faire place à leurs voisines.

La seconde, le plus petit intervalle, qui sépare aussi très-souvent les harmonies de la phrase simple , composée & progressive , paroît principalement fait pour séparer une phrase de l'autre ; car dans la marche harmonique par seconde, trois nouvelles notes prennent chaque fois la place

de deux ou de trois notes de l'harmonie précédente.

5°. Les trois intervalles spécifiés pour séparer les premières notes des harmonies dans leur succession, ne sont pas des espaces fixes. La quarte qui est ordinairement une distance de deux tons & demi, a par fois trois tons, & même quelquefois deux tons seulement. Dans la phrase progressive de l'article 107, la seconde & la troisième dissonances sont séparées d'un intervalle de quarte, composé de trois tons : dans la double phrase suivante. . .

Ut mi sol si, dissonance de tierce,
Sol-d. si ré fa, dissonance de sensible,
La ut mi, consonnance principale.

La quarte qui sépare les deux sollicitations est un intervalle de deux tons seulement. Ici le mouvement ordinaire de la marche par quarte n'est plus observé ; trois notes changent comme dans la marche par seconde.

La tierce qui est ordinairement une distance de deux tons ou d'un ton & demi, est par fois composée seulement d'un ton, comme dans la séparation des deux sollicitations de la phrase double suivante. .

La-b. ut mi-b. sol, dissonance de fixte,
Fa-d. la-b. ut mi-b., dissonance de la sensible de quinte,
Sol si ré: — consonnance & repos de quinte.

Dans nos phrases simples nous avons déjà vu des séparations de seconde d'un ton & d'un demi-ton; dans la phrase composée suivante nous pourrons observer un intervalle de seconde, composé de trois demi-tons, qui sépare les deux sollicitations.

Ut mi sol, . . consonnance de fixte,
Ré-d. fa-d. la ut, dissonance de sensible,
Mi sol si. — consonnance principale.

114. On ne trouve pas tant de richesses harmoniques dans chaque morceau de

Musique, mais tout peut entrer dans la construction des différens morceaux qui composent un Poëme ou un autre œuvre musical. Une seule gamme, la dissonance de dominante, les consonnances de tonique & de quinte avec un repos suspensif, suffisent pour compléter le sens de la période.

La phrase finale est susceptible de 14 répétitions dont les nuances de repos font disparoître l'uniformité. Le repos final de la consonnance principale est plus ou moins grand, selon que la basse est tonique, tierce ou quinte. Chacune de ces trois basses de la consonnance repos, peut être amenée par les quatre notes qui composent la dissonance de dominante qui sollicite; de plus la tonique & la tierce peuvent sonner à la basse par *anticipation*, tandis que la dissonance sollicite encore: voici les 14 répétitions de la phrase finale en *ut* majeur.

BASSES. HARMONIES.



1^o. *Sol... sol si ré fa,*

Ut. — *ut mi sol.*

BASSES. HARMONIES.



- 2°. *Si... sol si ré fa,*
Ut.— *ut mi sol.*
- 3°. *Ré... sol si ré fa,*
Ut.— *ut mi sol.*
- 4°. *Fa... sol si ré fa,*
Ut.— *ut mi sol.*
- 5°. *Sol... sol si ré fa,*
Mi.— *ut mi sol.*
- 6°. *Si... sol si ré fa,*
Mi.— *ut mi sol.*
- 7°. *Ré... sol si ré fa,*
Mi.— *ut mi sol.*
- 8°. *Fa... sol si ré fa,*
Mi.— *ut mi sol.*
- 9°. *Sol... sol si ré fa,*
Sol.— *ut mi sol.*
- 10°. *Si... sol si ré fa,*
Sol.— *ut mi sol.*
- 11°. *Ré... sol si ré fa,*
Sol.— *ut mi sol.*
- 12°. *Fa... sol si ré fa,*
Sol.— *ut mi sol.*

BASSES. HARMONIES.

- 13°. *Ut... sol si ré fa,*
Ut.— ut mi sol.
- 14°. *Mi... sol si ré fa,*
Mi.— ut mi sol.

De ces 14 répétitions la première est la plus forte, la plus concluante, c'est la vraie phrase finale; les premières notes des harmonies ou leurs unissons figurent au grave, la basse sonne la quinte durant la sollicitation, & puis elle parcourt le plus grand espace, franchit à la fois 4 degrés, descend d'une quinte, ou bien pour abrégier le chemin, elle ne fait qu'un pas de 3 degrés & monte d'une quarte pour sonner le principal son du repos & pour marquer le point harmonique.

Le repos n'est pas aussi grand dans les répétitions où la basse ne fait qu'un petit pas d'un degré pour monter ou pour descendre sur une note de la consonnance.

Dans la neuvième répétition on voit la plus petite nuance de repos; elle pré-

cede & prépare ordinairement , dans la construction , la finale , la cadence parfaite , le vrai point harmonique.

Dans la quatrième répétition la basse fait un pas de 3 degrés & descend d'une quarte pour sonner la principale note du repos : c'est-là la cadence irrégulière , la finale incomplète.

Dans la cinquième répétition on peut voir la cadence imparfaite , la basse descend & tend vers la tonique , mais elle s'arrête en chemin & se repose sur la tierce ou sur la médiante.

La treizième répétition est principalement faite pour fixer le ton.

Les 14 répétitions sont également propres aux deux modes de chaque octave : la dernière est plus employée en mineur qu'en majeur.

Dans les deux exemples suivans on trouvera les répétitions de la phrase finale les plus agréables & les plus usitées en Musique , elles sont ordonnées avec le repos de quinte & avec un repos suspensif.

PÉRIODE HARMONIQUE.

Premier exemple.

BASSES. HARMONIES.

Ut,— *mi sol ut*, intonation.Ut — *ré fa sol si*,Ut;— *mi sol ut*, le ton fixé.Ré — *ré fa sol si*.Mi,— *mi sol ut*.Ré — *ré fa sol si*.Ut,— *mi sol ut*.Sol:— *ré sol si*, repos de quinte.Mi,— *mi sol ut*, prononciation.Fa — *ré fa sol si*.Mi,— *mi sol ut*.Si — *ré fa sol si*.Ut,— *mi sol ut*.Sol— *ré fa sol si*.Sol,— *mi sol ut*.Sol— *ré fa sol si*.La;— *ut mi la*, repos suspensif.Sol— *ré fa sol si*.Ut.— *ut mi sol ut*, repos final.

PÉRIODE

PÉRIODE HARMONIQUE.

Second exemple.

BASSES. HARMONIES.

La,— *ut mi la*, intonation.Si — *si ré mi sol-d.*Ut,— *ut mi la.*Ré— *si ré mi sol-d.*Ut— *si ré mi sol-d.*Ut,— *ut mi la.*Si — *si ré mi sol-d.*La — *si ré mi sol-d.*La,— *ut mi la.*Mi:— *si mi sol-d.*, repos de quinte.Ut,— *ut mi la*, prononciation.Si — *si ré mi sol-d.*La.— *ut mi la.*La — *ut mi la.*Si,— *si ré mi sol-d.*, repos de phrase *inverse*Sol-d.— *si ré mi sol-d.*La;— *ut mi la.*Mi,— *si mi sol-d.*, prononciation.Mi — *ut mi la.*

BASSES. HARMONIES.



Mi:— *fi mi sol-d.*, repos de quinte.

La, — *ut mi la*, prononciation.

Si — *fi ré mi sol-d.*

Ut — *ut mi la*.

Ré; — *ré fa fi-b.*, repos suspensif.

Mi — *ut mi la*, prononciation.

Mi — *fi ré mi sol-d.*

La. — *ut mi la*, repos final.

Relisez la note (o) pag. 99 ; ici comme ci-dessus , dans les constructions des consonances analogues , je prends les nuances du repos final pour des repos de virgule. Les quatre marques de la ponctuation harmonique , la virgule , le point , les deux points , la virgule & point , sont répétés dans la même période , qui est toujours composée de plusieurs parties , & chaque partie renferme un sens plus ou moins complet ; toutes les parties sont liées & ordonnées de manière à former un tout.

Dans le premier exemple la période est

composée de deux parties , le repos harmonique de deux points les séparent : la premiere partie termine au repos de quinte, & la seconde fait la conclusion au repos final. La premiere partie est composée de trois phrases particulieres & de deux consonnances prononcées qui sont deux mots détachés ; le sens de la premiere phrase est plus complet que celui des deux autres , les trois phrases font avec les deux prononciations un sens déterminé , le sens de la premiere partie. La seconde partie est composée d'une prononciation & de cinq phrases particulieres : le sens de la troisieme phrase est le moins complet , il prépare la conclusion de la cinquieme phrase que la quatrieme phrase suspend. Les huit phrases particulieres des deux parties sont liées & ordonnées avec les trois prononciations de maniere à former un sens complet , le sens d'une période harmonique. Dans le présent exemple sept des huit phrases ne sont qu'une même phrase répétée.

Dans le second exemple la période est composée de 4 parties. La première termine au repos de quinte, elle renferme deux prononciations de consonnances & trois phrases particulières, dont deux sont un peu extraordinaires; la dissonance y est prolongée pour une basse d'*anticipation*. La seconde termine au repos principal de la gamme; une prononciation avec une seule phrase complète le sens de cette partie. La troisième commence par une phrase inverse, une phrase directe lui succède, la consonnance de quinte y est prononcée & amenée par la consonnance principale. Dans la quatrième partie la consonnance principale est deux fois prononcée, un repos suspensif extraordinaire est amené par une répétition de la phrase finale, & la vraie phrase finale fait la conclusion. Les quatre parties ne font qu'un tout; ici comme dans le premier exemple, les mots, les phrases, & les membres sont liés, & ordonnés de manière à for-

mer le sens complet d'une période harmonique.

115. Les répétitions de la phrase finale sont encore plus merveilleuses, si on varie un peu les gammes & si on ordonne les nuances : fixant *par exemple* un ton avec la treizieme répétition, phrasant dans un autre pour avoir un repos léger, plaçant dans un troisieme un repos plus fort & puis dans un quatrieme une cadence imparfaite, une irréguliere dans un cinquieme, enfin la préparation & la cadence parfaite dans un fixieme, &c. Le morceau suivant est un échantillon de discours harmonique qui a quelques prétentions, quoiqu'il ne soit fondé que sur les élémens les plus simples. L'intonation y est deux fois prononcée, la consonnance de quinte n'est prononcée qu'une seule fois ; & la consonnance de fixte suspend un instant la conclusion, le reste n'est qu'une répétition éternelle de la consonnance principale amenée ou rappelée par la dissonance de dominante.

CONSTRUCTION HARMONIQUE.

BASSES. HARMONIES.



Ré, — ré fa la , intonation du ton principal.

Ut-d. — la ut-d. mi sol.

Ré, — ré fa la.

Mi — la ut-d. mi sol.

Fa; — ré fa la.

Fa-d. — ré fa-d. la ut , annonce.

Sol; — sol si-b. ré , changement sur la quarté.

La — ré fa-d. là ut.

Si-b.; — Sol si-b. ré.

Ut — fa la ut mi-b. , annonce.

Ré, — si-b. ré fa , changement sur la sixte.

Mi — la ut-d. mi sol , annonce.

Fa; — ré fa la , retour du principal.

Mi — mi sol-d. si ré , annonce.

Mi , — la ut mi , changement sur la quinte.

Mi — mi sol-d. si ré.

Mi, — La ut mi.

Mi: — mi sol-d. si , repos de quinte.

Ut, — la ut mi , prononciation.

Si — mi sol-d. si ré.

BASSES. HARMONIES.



La. — *la ut mi.*

Sol — *sol si ré fa*, annonce.

Ut. — *ut mi sol*, changement sur la septieme.

Ré — *sol si ré fa.*

Mi, — *ut mi sol.*

Mi — *ut mi sol si-b.*, annonce.

Fa, — *fa la ut*, changement sur la tierce.

Fa-d. — *si ré-d. fa-d. la*, annonce.

Sol, — *mi sol si*, changement sur la seconde.

Ré-d. — *si ré-d. fa-d. la.*

Mi, — *mi sol si.*

Ut-d. — *la ut-d. mi sol*, annonce.

Ré, — *ré fa la*, retour du principal.

Si — *sol si ré fa*, annonce.

Ut, — *ut mi sol*, changement sur la septieme.

La — *fa la ut mi-b.*, annonce.

Si-b., — *si-b. ré fa*, changement sur la sixte.

Fa-d. — *ré fa-d. la ut*, annonce.

Sol, — *sol si-b. ré*, changement sur la quarte.

La — *ré fa-d. la ut.*

Si-b., — *sol si-b. ré.*

BASSES. HARMONIES.

*Fa-d.* — ré *fa-d. la ut.**Sol,* — *sol si-b. ré-**La* — ré *fa-d. la ut.**Si-b.;* — *sol si-b. ré.**La* — *la ut-d. mi sol*, annonce.*La,* — ré *fa la*, retour du principal.*La* — *la ut-d. mi sol.**Si-b.;* — *si-b. ré fa*, suspension.*La'* — *la ut-d. mi sol.**Ré.* — ré *fa la*, repos final.

Ré mineur est le ton principal dans cet exemple, les tons intermédiaires lui sont subordonnés, tous les changemens naturels sont employés excepté le changement de mode & le majeur de la quinte : le morceau peut être classé parmi les constructions de l'*Ariette*. Le lecteur qui voudra essayer ce canevas sur l'instrument, choisira les bonnes positions & les ordonnera avec la basse. Il pourroit bien ne pas perdre sa peine, la

simple suite de ces harmonies plaquées peut inspirer un chant très-riche & très-animé.

116. Si nous ajoutons la dissonance de seconde au fonds harmonique des trois derniers exemples , nous aurons les élémens du plus grand nombre de morceaux de Musique, tous se ressentent de la *regle de l'octave*, qu'on prêche par-tout dans les leçons de composition. Consonnances de tonique & de quinte, dissonances de seconde & de dominante : voilà toute la richesse harmonique de cette fameuse *regle*. Avec la dissonance de dominante on va à la tonique, avec la dissonance de seconde on va à la quinte. Pour l'amour du *double emploi* on permet aussi à la dissonance de seconde d'aller de tems en tems à la tonique. En place de la suspension, on permet de faire par fois la *cadence interrompue*; c'est principalement à la dissonance de sixte qu'on impose la fonction d'interrompre la cadence ou le repos final

RÈGLE DE L'OCTAVE,

OU

*Accompagnement naturel des 8 notes
de la Gamme.*

1°. En montant pour les deux modes.

BASSES

HARMONIES.



tonique,	consonnance principale.
seconde.	dissonnance de dominante
tierce,	consonnance principale.
quarte.	dissonnance de seconde.
quinte : —	consonnance de quinte.
fixte (<i>majeure & min.</i>)	dissonnance de seconde.
septieme <i>sensible</i>	dissonnance de dominante.
octave. —	consonnance principale.

2°. En descendant pour le mode majeur.

octave.	consonnance principale.
septieme <i>sensible</i> ;	consonnance de quinte.
fixte.	dissonnance de seconde.
quinte : —	consonnance de quinte.
quarte.	dissonnance de dominante.

BASSES

HARMONIES.



tierce, consonnance principale.
 seconde dissonance de dominante.
 tonique. — .. consonnance principale.

3°. En descendant pour le mode mineur.

octave consonnance principale.
 septieme; conf. *mineure* de quinte.
 fixe dissonance de seconde.
 quinte : — conf. *majeure* de quinte.
 quarte dissonance de dominante.
 tierce, consonnance principale.
 seconde dissonance de dominante.
 tonique. — consonnance principale.

L'accompagnement de cette regle est fort sage ; marchant ainsi on ne se fatigue pas, ni en montant, ni en descendant. La consonnance principale prononce le ton, la dissonance de dominante qui suit, le fixe & rappelle un petit repos sur la tierce ; la dissonance de seconde prépare & amene un bon repos sur la quinte. Etant peu fatigué & bien reposé

on franchit à son aise les deux degrés qui restent pour monter à l'octave : à l'aide de la double dissonance de seconde & de dominante, on arrive au repos de la consonnance principale de l'octave. En descendant, le premier pas est le plus difficile ; on a peur quand on regarde du haut en bas : une pause sur le premier degré pour se rassurer, & puis sur la quinte un bon repos préparé & amené avec la dissonance de seconde. A ce repos succèdent deux répétitions de la phrase finale pour reposer encore sur la tierce & sur la tonique.

Montant & descendant la gamme suivant cette règle, on emploie une prononciation, une phrase finale double, trois répétitions de la phrase finale simple, le repos de quinte deux fois amené par la dissonance de seconde & une fois par la consonnance de la tonique : si on ajoutoit encore la vraie phrase finale interrompue & non interrompue, on auroit un sens complet, le sens d'une période harmonique.

117. On embellit par fois l'accompagnement de la regle de l'octave, renforçant la dissonance de seconde en descendant & substituant la sensible de quinte à la quarte : cette altération augmente le repos de la quinte en mineur, en majeur elle le change ; la dissonance de seconde renforcée devient une dissonance de dominante & la quinte devient une tonique. Cet embellissement est l'origine des fréquens changemens sur la quinte ; le changement sur la quarte n'est prescrit que dans les préceptes du second ordre, il n'a nul fondement dans la regle de l'octave, aussi est-il plus rare dans les compositions musicales : on voit plus souvent le changement favori poussé jusqu'à la double quinte, quoiqu'il devient alors un changement extraordinaire, le faut de la seconde. Le changement de mode & la succession des deux tons relatifs sont encore du ressort des préceptes du second ordre. Mais les autres changemens tant naturels qu'extraordinaires sont négligés dans

les leçons de composition : on ne fait pas plus d'honneur aux consonances & aux dissonances de la gamme , qui ne sont pas soumises à la règle de l'octave. Si la dissonance de fixte jouit d'un petit privilège , elle le paye bien cher ; elle est aux ordres du caprice & de l'ignorance , souvent elle interrompt la cadence sans rime ni raison. La dissonance de sensible est obligée de porter le nom d'*emprunt* pour oser se présenter en bonne compagnie.

Si on apperçoit par hasard une harmonie ou un changement qui n'est pas prescrit par les règles , on le critique , on le poursuit jusqu'à ce que le succès ait forcé les Docteurs de le reconnoître pour une inspiration du génie , alors on revient au chapitre vague & confus des *licences* & on le laisse passer. Pour être bien venu auprès de certaines gens , il faudroit toujours se présenter par quinte & par quarte : j'étois plus difficile encore , quand je commençois à appercevoir la sagesse & la fécondité de la règle de l'octave ; je ne vou-

lois voir que la quinte. Je me suis corrigé à mesure que j'ai découvert la richesse & les ressources de l'art : aujourd'hui j'aime mieux abandonner la meilleure règle de l'esprit humain, que de mépriser la moindre beauté du génie ; je crois que le *présent essai* pourroit corriger beaucoup de gens ; je crois aussi que le mal ne sera pas grand, si chacun reste comme il est. En Musique tout est bien ; ce qui ennuie les uns, amuse les autres ; & le mot seul intéresse tout le monde (r).

(r) Le beau présent des Dieux ! La Musique charme tous les âges ; elle est à la portée de l'ignorant & du sçavant ; elle inspire le culte & le plaisir ; le remords n'est jamais à sa suite ; c'est de tous les arts le plus utile à la vie sociale. L'*Orateur* divise les hommes ; le *Poëte* les trompe ; le *Peintre* & le *Sculpteur* les rendent muets & immobiles ; l'*Architecte* les sépare & les isole ; le *Musicien* les rappelle & les rassemble, les anime, leur agite le cœur, leur fait chérir les besoins mutuels, & les unit. Le *Musicien seul* a osé polir les hommes pour les rendre sociables, il a sçu monter leur imagi-

118. Je vais essayer encore quelques exemples , je ne m'affujettis pas aux règles , je profite des richesses & des ressources de l'art , que je prends pour un jardin public & universel ; il est aujourd'hui défriché & planté *ce jardin* : chacun peut cueillir les fleurs qu'il veut mettre à son bouquet.

O toi, Génie créateur ! viens à mon secours ; prête-moi une étincelle de ton feu divin : élevant l'art , tu élèves tes Autels.

PREMIER EXEMPLE.

Période Harmonique.

BASSES. HARMONIES.



Ut, .. ut *mi sol* ut , intonation.

Ut. . . ut *fa la ut.*

Ut, .. ut *mi sol* ut.

nation : eh ! s'il ne s'étoit pas brouillé avec sa sœur . . . — Eh bien qu'en seroit-il arrivé ? — Pardonnez un écart. — Achevez — . . . Chacun danseroit en mesure.

Ut

BASSES. HARMONIES.



Ut... ré fa sol si.

Ut;.. ut mi sol ut.

Fa... ut fa la ut.

Ut,.. ut mi sol ut.

Sol... si ré sol si.

Ut.— ut mi sol ut.

Ut,.. ut mi sol ut, prononciation.

Ré... ré fa sol si.

Mi,.. ut mi sol ut.

Fa... ré fa la ut.

Sol:.. ré sol si, repos de quinte.

Mi,.. ut mi sol ut, prononciation.

Fa... ré fa sol si.

Mi,.. ut mi sol ut.

Fa... ré fa sol si.

Mi;.. ut mi sol ut.

Fa... la ut fa la.

Mi,., sol ut mi sol.

Ré... sol si ré fa.

Ut.— sol ut mi.

Mi... ut mi sol.

Fa;.. ut ré fa la, phrase inverse.

BASSES. HARMONIES.

*Fa*... *ut ré fa la* .*Fa-d.*; *ut mi-b. fa-d. la* , suspension.*Sol* ,.. *ut mi sol* , prononciation.*Sol*... *si ré fa sol*.*Ut*. — *sol ut mi* , repos final.

S E C O N D E X E M P L E .

Harmonies ordonnées.

Construction d'Ariette.

BASSES. HARMONIES.

*Ut* ,.. *mi-b. sol ut* , intonation du ton principal.*Ut*... *ré fa la-b. ut*.*Ut*... *ré fa sol si*.*Ut*. — *ut mi-b. sol ut*.*Ré*... *ré fa sol si*.*Mi-b.* , *ut mi-b. sol ut*.*Ré*... *ré fa sol si*.*Ut*. — *ut mi-b. sol ut*.*Si* ,.. *si ré sol* , changement sur la quinte.

BASSES. HARMONIÉS.



Si-b.; *fi-b. ré sol*, changement sur la quinte.

La... *la ut-d. mi sol*, annonce.

La,.. la ré fa, changement sur la se-
conde.

La... *la ut mi-b. fa*, annonce.

Si-b.,. fi-b. ré fa, changement sur la septieme.

La-b.. fi-b. ré fa la-b., annonce.

Sol,.. fi-b. mi-b. sol, changement sur la
tierce, ton relatif.

La-b.. mi-b. fa la-b. ut.

Si-b.,. mi-b. sol fi-b.

Si-b... ré fa la-b. fi-b.

Mi-b.—fi-b. mi-b. sol, repos final.

Mi... *ut mi sol fi-b.*, annonce.

Fa,.. ut fa la-b., changement sur la quarte.

Ré-b.. ré-b. fa la-b. fi.

Ut:— ut mi sol ut, repos de quinte.

La-b., ut mi-b. la-b. changement sur la sixte.

La-b., fa la-b. ré-b.

La-b., mi-b. la-b. ut.

BASSES.

HARMONIES.

*La-b. ré-b. mi-b. sol. si-b.**La-b., ut mi-b. la-b.**La-b. fa la b. ré-b.**La-b., mi-b. la-b. ut.**La-b. ré-b. mi-b. sol si-b.**La-b. — ut mi-b. la-b.**La ; . . . ut mi-b. sol-b. la, annonce de si-b.
mineur, faut de septieme.**La ; . . . ut mi-b. fa la, annonce encore en si-b.**La mi-b. fa-d. la ut , annonce en sol,
transition & surprise enharmonique.**La ré fa-d. la ut , seconde annonce,**Si-b., ré sol si-b., changement sur la quinte.**Si ré fa sol si , annonce.**Ut, ut mi-b. sol ut , retour du ton principal.**Fa ré fa sol si.**Mi-b., ut mi-b. sol ut.**Fa ré fa la-b. ut.**Sol, ut mi-b. sol. ut.**Sol ré fa sol si.**Ut. — ut mi-b. sol ut , repos final.*

TROISIEME EXEMPLE.

Harmonies ordonnées.

Construction d'Ariette.

BASSES. HARMONIES.



Mi,... *si mi sol-d. si*, intonation du ton principal.

Mi... *ut-d. mi la ut-d.*

Mi,... *si mi sol-d. si.*

Mi... *si ré-d. fa-d. la.*

Mi,... *si mi sol-d.*

Mi... *mi la ut-d.*

Mi... *fa-d. la si ré-d.*

Mi — *mi sol-d. si mi.*

Ut-d. *ut-d. mi la.*

Si, .. *si mi sol-d.*

La.... *la si ré-d. fa-d.*

Sol-d., *sol-d. si mi.*

La.... *mi la ut-d.*

Sol d., *mi sol-d. si.*

Fa-d. *si ré-d. fa-d. la.*

Mi; .. *si mi sol d.*

La.... *mi fa-d. la ut-d.*

Si, *mi sol-d. si.*

BASSES.

HARMONIES.



Si-d. *fi-d.* *ré-d.* *fa-d.* *la.*

Ut-d. ; *ut-d.* *mi sol-d.* , repos suspensif.

La . . . *mi fa-d.* *la ut-d.*

Si , . . . *mi sol-d.* *fi.*

Si . . . *fi ré-d.* *fa-d.* *la.*

Mi. — *fi mi sol-d.* , repos final.

Ut d. , *ut-d.* *mi la* , chang. sur la quarte.

Ré. . . . *ré mi sol-d.* *fi.*

Ut-d. , *ut-d.* *mi la.*

Ré. . . . *ré mi sol-d.* *fi.*

Ut-d. , *ut-d.* *mi la.*

Ré. . . . *la ré fa-d.*

Ut-d. , *la ut-d.* *mi.*

Si. . . . *mi sol-d.* *fi ré.*

La , . . *mi la ut-d.*

Fa-d. *fa-d.* *la ré.*

Mi , . . *mi la ut-d.*

Ré. . . . *ré mi sol-d.* *fi.*

Ut-d. ; *ut-d.* *mi la.*

Ut-d. *ut-d.* *mi fa-d.* *la-d.* , annonce.

Si ; . . . *ré fa-d.* *fi* , faut de quinte.

Si . . . *ré mi-d.* *sol-d.* *fi* , annonce.

RASSES.

HARMONIES.

La , . . *ut-d. fa-d. la*, chang. sur la seconde.

Si . . . *fa-d. si ré.*

Ut-d. mi-d. sol-d. si ut-d.

Fa-d. — *ut-d. fa-d. la*, repos final.

Ré-d. si ré-d. fa-d. si, annonce.

Mi, . . *si mi sol-d. si*, retour du principal.

Fa-d. si ré-d. fa-d. si.

Sol d., *si mi sol-d. si.*

Ré-d. si ré-d. fa-d. si.

Mi, . *si mi sol-d. si.*

Fa-d. si ré-d. fa-d. si.

Sol-d.; *si mi sol-d. si.*

La . . . *mi la ut-d.*

La . . . *fa-d. la si ré-d.*

Sol-d., *mi sol-d. si mi.*

La . . . *fa-d. la ut-d. mi.*

Si, . . . *sol-d. si mi.*

Si. . . . *fa-d. si ré-d.*

La-d.; *sol la-d. ut-d. mi*, suspension.

La . . . *fa-d. la si ré-d.*

Sol-d., *mi sol-d. si mi.*

La . . . *fa-d. la ut-d. mi.*

BASSES. HARMONIES.

*Si, ... sol-d. si mi.**Si... fa-d. la si ré-d.**Mi.-- mi sol-d. si mi , repos final.*

QUATRIEME EXEMPLE.

Harmonies ordonnées.

Construction d'Ariette.

BASSES. HARMONIES.

*La, .. ut mi la, intonation du ton principal.**Ré. .. la ré fa.**Ut, .. la ut mi.**Si... mi sol-d. si ré.**La, .. mi la ut.**Ré... fa la si ré.**Mi, .. mi la ut.**Mi... ré mi sol-d. si.**La.--- ut mi la , repos final.**Sol, .. mi sol si mi , chang. sur la quinte.**Fa-d. fa-d. la si ré-d.**Mi; .. mi sol si mi.*

BASSES.

HARMONIES.



Ut... *ut mi sol la-d.*

Si: --- *si ré-d. fa-d. si*, repos de quinte.

Sol-d., *mi sol-d. si*, chang. sur la quinte.

La... *mi la ut-d.*

Sol-d., *mi sol-d. si.*

Fa-d. *si ré-d. fa-d la.*

Mi;.. *si mi sol-d.*

Sol-d. *mi sol-d. si ré*, annonce.

La, .. *mi la ut-d.*, changement de mode.

Ré... *la ré fa-d.*

Ut-d., *la ut-d. mi.*

Si.... *mi sol-d. si ré.*

La.--- *mi la ut-d.*

Ré;.. *ré fa la ré*, changement sur la quarte.

Ut;.. *ut mi la ut*, retour du principal.

Ré... *la ré fa.*

Ut, .. *la ut mi.*

Si... *mi sol-d. si ré.*

La.— *mi la ut.*

La... *mi la ut-d.*, annonce.

La, .. *fa la ré*, changement sur la quarte.

La... *sol la ut-d. mi.*

BASSES. HARMONIES.



La, .. *fa la*, ré.

Si-b... *fa sol-d.* o ré.

La ; .. *fa la* ré.

Sol-d... *fa* o *si* ré.

La ; .. *fa la* ré.

Si-b... *fa sol-d.* o ré.

La *fa la* ré.

Sol-d. *fa* o *si* ré.

La : — *mi la ut-d.*, repos de quinte.

Fa. — *ut fa la ut*, changement sur la fixe.

Fa *fa si-b.* ré.

Fa, .. *fa la ut*.

Fa ... *ut mi sol si-b.*

Fa, .. *ut fa la*.

Fa ... *fa si-b.* ré.

Fa, .. *fa la ut*.

Fa ... *fa si-b.* ré.

Fa ... *sol si-b.* *ut mi*.

Fa. — *fa la ut fa*.

Fa ... *fa sol si* ré, annonce.

Mi, ... *mi sol ut*, changement sur la tierce.

BASSES.

HARMONIES.



Mi... *mi sol la ut-d.* , annonce.

Fa , .. *fa la ré*, changement sur la quarte.

Fa ... *ré fa sol si* , annonce.

Mi, .. *ut mi sol ut* , chang. sur la tierce.

Fa ... *ut ré fa la*.

Fa-d. ; *ut mi-b. fa-d. la* , suspension.

Sol... *ut mi sol* , prononciation.

Sol... *si ré fa sol*.

Ut. — *mi sol ut* , repos final.

Ut... *sol ut mi*.

Ut; .. *la ut ré fa* , phrase inverse.

Ut... *la ut ré fa-d.* , annonce.

Si, .. *si ré sol*, changement sur la septieme.

Si ... *si ré mi sol-d.* , annonce.

Ut, .. *ut mi la* , retour du principal.

Ut-d. *ut-d. mi fa-d. la-d.* , annonce.

Ré, .. *ré fa-d. si*, chang. sur la seconde.

Ré-d. *si ré-d. fa-d. la* , annonce.

Ré... *si ré mi sol-d.* , annonce.

Ut, .. *ut mi la* , retour du principal.

Si ... *si ré mi sol-d.*

La, .. *ut mi la*.

Mi:— *si mi sol-d.*, repos de quinte.

La... *ut mi la*, progression.

La... *la ut mi sol.*

Ré... *la ré fa.*

Ré... *la ut o fa.*

Sol... *si ré sol.*

Sol... *sol si ré fa.*

Ut... *Sol ut mi.*

Ut... *sol si o mi.*

Fa... *la ut fa.*

Si... *la o ré fa.*

Mi... *sol-d. si mi.*

Ré... *si o mi sol-d.*

Ut, .. *ut mi la.*

Ré... *si ré fa la,*

Ré-d.; *ut ré-d. fa-d. la*, suspension.

Ré-d.; *si ré-d. fa-d. la*, annonce.

Ré... *si ré mi sol-d.*

Ut, .. *ut mi la.*

Ré... *si ré fa la.*

Mi, .. *ut mi la.*

Mi... *si ré mi sol-d.*

La.— *la ut mi la*, repos final.

Je profite de la permission que j'ai donné au disciple, page 186, pour l'exemple de l'article 102, je double souvent l'unisson d'une des notes de l'harmonie consonnante, & dans le quatrième morceau j'ometts aussi par fois l'unisson de la basse dans l'harmonie dissonnante, j'indique cette omission par un zéro qui tient chaque fois la place de la note omise.

CINQUIÈME EXEMPLE.

Harmonies ordonnées.

Construction de Récitatif.

BASSES.

HARMONIES.



Si, . . si ré-d. fa-d. si, intonation du premier ton.

Si. . . ut-d. mi fa-d. la-d.

Si. — si ré-d. fa-d. si.

Ré-d. si ré-d. fa-d. la, annonce.

Mi, . . si mi sol-d., ligne de quarte, ton intermédiaire.

Ré-d. ré-d. fa-d. la si-d., annonce.

Ut-d., mi sol-d. ut-d., détour sur la fixte.



- Ut-d.*, *ut-d. mi la*, détour sur la fixte.
Ut-d. *la ut-d. mi sol*, annonce.
Ré, .. *la ré fa-d.*, ligne de quarte.
Ré... *la ut ré fa-d.*, annonce.
Ré, .. *si ré sol*, ligne de quarte.
Ré... *la ut-d. mi sol*, annonce.
Ré. — *la ré fa-d.*, ligne de quinte.
Fa-d. *ré fa-d. la ut*, annonce.
Sol, . *ré sol si*, ligne de quarte.
Fa-d. *ré-d. fa-d. la ut*, annonce.
Mi. — *mi sol si*, détour sur la fixte.
Mi, .. *ut mi sol ut*, détour sur la fixte.
Mi-b., *ut mi-b. sol ut*, changement de mode.
Ré... *si ré fa la-b.*
Ut. — *ut mi-b. sol.*
Ut... *ut ré fa-d. la*, annonce.
Si-b., *si-b. ré sol*, ligne de quinte.
Si, .. *si ré sol*, changement de mode.
Si... *si ré mi sol-d.*, annonce.
La. — *ut mi la*, detour sur la seconde.
La, .. *ut fa la*, detour sur la fixte.
La... *ut mi-b. fa la*, annonce.

BASSES.

HARMONIES.

*Si-b.*, *ré fa si-b.*, ligne de quarte.*Si...* *fa sol si ré*, annonce.*Ut...* *mi sol ut*, faut de seconde, dernier ton.*Ut...* *mi sol ut*.*Sol*:— *ré sol si*.*Sol...* *ré fa sol si*.*Ut*. — *ut mi sol ut*.

SIXIEME EXEMPLE.

Harmonies ordonnées.

Construction de Récitatif.

BASSES.

HARMONIES.

*Ut*, .. *ut mi sol ut*, intonation du premier ton.*Ut...* *ut mi sol si-b.*, annonce.*Fa*, .. *ut fa la*, ligne de quarte, ton intermédiaire.*La*, .. *fa la ut fa*, prononciation.*La...* *fa la ut mi-b.*, annonce.

BASSES.

HARMONIES.

Ut . . . ré-d. *fa-d. la* ○ ré-d. , annonce.

Si . . . ré-d. *fa-d. la* ○ ré-d. , annonce.

Si , . . . *mi sol si* *mi* , faut mineur de 3 demi-tons plus bas.

Ut . . . *mi sol la-d.* ○.

Si , . . . *mi sol si*.

La-d. ; *mi sol* ○ *ut-d.* , suspension avec les 4 appels mineurs de quinte.

La . . . *mi sol* ○ *ut-d.* , annonce.

La , . . . *fa la* ré , faut de septieme.

La . . . *sol si-b.* *ut-d. mi*.

La , . . . *fa la* ré.

La . . . ré *fa sol-d. si*.

La . — *ut-d. mi la* , repos de quinte.

Fa-d. , ré *fa-d. la* ré , changement de mode.

Mi . . . *mi sol la-d. ut-d.* , annonce.

Ré , . . . ré *fa-d. si* , détour sur la fixte.

Ré-d. ; *si ré-d. fa-d. si* , chang. de mode.

Mi-b . . . *ut mi-b. sol-b. la* , annonce.

Ré-b. , ré *b. fa si-b.* , détour sur la septieme par transition enharmonique.

R

BASSES.

HARMONIES.

*Ut...* ut *mi sol si-b.*, annonce.*Ut,*.. ut *fa la-b.*, ligne de quinte, dernier ton.*Ut*:— ut *mi sol*, repos sur la quinte.

119. Chaque morceau de la construction d'*Ariettes* renferme le fonds harmonique d'un discours, mais après chaque morceau de la construction de *récitatifs*, il faut ajouter une *Ariette* pour compléter le sens d'un discours musical.

Il y a deux sortes de *récitatifs*, le *récit simple*, & le *récitatif obligé*: leur construction est la même, le second ne diffère du premier que par la richesse des harmonies & des accompagnemens.

120. Avec les consonnances & dissonances totales & réglées, on trouve encore dans la construction musicale des harmonies incomplètes & irrégulières. Nos Compositeurs omettent souvent dans leurs *partitions* une note de l'harmonie consonnante, ils omettent aussi une & deux

notes de l'harmonie dissonante ; les deux premières notes *ut mi* figurent par fois pour la consonnance de la tonique *ut mi sol* : de la consonnance de quinte *sol si ré* , on ne voit souvent que les deux dernières notes *si ré* ou les extrêmes *sol ré*. Pour dissonance de dominante du même ton *ut* , on trouve tantôt *sol si o fa* , tantôt *sol o ré fa* , tantôt *o si ré fa* , & par fois seulement *sol o o fa* : je connois même des portions de phrases & des phrases entières qui font un grand effet , quoique toutes les parties soient à l'unisson.

Dans les mêmes *partitions* on trouve souvent des ensembles excellens de trois notes , d'une même gamme , qui n'ont nul renversement , nulle position qui puisse répondre aux nombres 1 , 3 , 5 , ordre & distance naturel des trois notes d'une harmonie ; *mi sol* , dernières notes de la consonnance de la nature en *ut* , sont combinées avec l'appel *ré* , seconde de la gamme ; & l'appel *fa* , quarte de la gamme , est combiné avec les extrêmes , *ut sol* ,

de la même consonnance : la consonnance de la quinte est altérée suivant les mêmes proportions : aujourd'hui pour pouvoir *syncoper* (c'est-à-dire traîner une note de la gamme sur la suivante) on altere ainsi toutes les consonnances analogues de la gamme.

On a d'abord critiqué ces omissions & ces altérations ; ensuite on les a applaudis ; & puis pour diminuer un peu le gros chapitre des *licences* , on a imaginé des termes nouveaux ; enfin on a expliqué ces passages extraordinaires , disant que ce sont des *accords (s) incomplets & irréguliers*.

(3) *Accord* est le mot propre pour désigner le rapport qu'ont les sons des dessus avec la basse ; comme je ne considère ici l'ensemble des sons que par rapport à la gamme , je continue de dire *harmonies incomplettes & harmonies irrégulières*.

On n'est pas trop d'accord en Musique sur la signification du mot *harmonie* ; on dit cet instrument a une belle *harmonie* , cette voix est

Pour remplir scrupuleusement le texte de *cet essai*, je m'arrête encore un peu

bien *harmonieuse* : une autre fois le mot *harmonie* représente une suite d'accords : dans mes Ouvrages il figure pour chaque combinaison musicale de notes qui peuvent sonner ensemble & à la fois dans une même gamme. Selon moi l'ensemble des sons *ut, mi & sol* est en *ut* l'harmonie consonnante de la tonique, soit qu'elle s'accorde avec la basse *ut*, avec la basse *mi*, ou avec la basse *sol* : dans le même ton l'ensemble des trois premiers appels *si, re, fa* avec le dernier son de la nature, *sol*, est l'harmonie dissonante de la dominante *sol*, soit qu'elle s'accorde avec la basse *sol*, avec la basse *si*, avec la basse *ré*, avec la basse *fa*, ou avec les basses d'*anticipation*, *ut, mi & mi bémol*.

L'ensemble *ut mi sol* est communément nommé *accord parfait & fondamental* des consonnances ; l'ensemble *sol si ré fa* est nommé *accord de septième & fondamental* des dissonances.

Si je me suis un peu écarté de l'usage ordinaire en préférant le mot *harmonie* aux deux mots *accord fondamental*, c'est pour pouvoir indiquer clairement sans équivoques & avec un peu

pour éclaircir & pour développer ces ensembles & ces combinaisons de sons incomplettes & irrégulières.

de simplicité , le rang que chaque consonnance & chaque dissonnance tiennent dans la gamme. D'ailleurs ayant eu à parler de six consonnances & de sept dissonnances pour chaque ton majeur , de sept consonnances & de quatorze dissonnances pour chaque ton mineur , j'aurois heurté plus encore l'usage reçu , si j'avois répété tant de fois les mots sacrés. . .

Si je développe les positions ou les renversemens des harmonies , abstraction faite du rapport d'intervalle & d'accord avec la basse , c'est pour ne pas trop charger la mémoire du disciple ; car l'harmonie dissonnante de dominante seule fait avec ses 4 basses naturelles & avec ses 3 basses *d'anticipation*, sept rapports d'intervalles & d'accords différens , & par conséquent sept noms composés & sept signes à retenir pour une seule harmonie , tandis que tous les noms & tous les signes d'accords sont inutiles pour l'intelligence du sens musical : l'important , les élémens essentiels pour toutes les parties de la Musique sont . . . 1°. la connoissance de la marche

121. La division de sons de l'octave en sons de la *nature* & en sons *appels* bien méditée, tout est parfait dans la *partition* des hommes de génie. Aux yeux de l'art toutes les inspirations sont complètes & régulières, c'est par paresse ou par ignorance qu'on a par fois voulu borner le talent.

Tous les ensembles de notes d'une même gamme, dictés par le génie musical, sont ou des harmonies dissonantes ou des harmonies consonnantes, ils chagrinent un peu l'oreille pour faire naître le désir, ou bien ils la contentent & la reposent. Les notes des harmonies spécifiées contrastent les unes avec les autres; les dissonances préparent, sollicitent & amènent le retour des consonnances *repos*.

des harmonies entr'elles & par rapport à la gamme. 2^o. La connoissance de la marche des basses entr'elles & par rapport à la gamme. C'est ce qu'on croira peut-être un jour, quand on aura étudié & médité le *présent Ouvrage*.

Les harmonies , qu'on nomme incomplètes ou irrégulières , ont la même propriété ; elles agissent également les unes sur les autres ; souvent elles augmentent le nombre des sollicitations & phrasent avec les consonances régulières ; elles sont , comme les harmonies ordinaires , ou des ensembles de purs sons de la *nature* , ou des ensembles de purs sons *appels* , ou bien des combinaisons mixtes de sons de la *nature* & de sons *appels* d'une même octave.

Le Tableau suivant expose les principales & les plus fréquentes de ces harmonies de seconde classe.

T A B L E A U

*Des principales harmonies incomplètes
& irrégulières , pour l'octave d'ut.*

Ut mi . . Consonance des premiers sons de la nature.

Ut mi b , conf. des 2 premiers sons de la nature.

Mi sol . . conf. des 2 derniers sons de la nature.

Mi-b. sol conf. des 2 derniers sons de la nature.

Ut sol . . conf. des extrêmes de la nature.

- Si ré* ... conf. des 2 premiers ou forts *appels*.
- Ré fa* ... conf. des moyens *appels*.
- Fa la* ... conf. des 2 derniers ou foibles *appels*.
- Fa la-b.* conf. des 2 derniers ou foibles *appels*.
- Si fa* . . diff. des extrêmes des 3 premiers ou forts
appels.
- Si la* . . diff. des extrêmes des *appels*.
- Si la - b.* diff. des extrêmes des *appels*.
- Ut la* . . conf. de la tonique avec le foible *appel*.
- Ut la-b.* conf. de la tonique avec le foible *appel*.
- Ut fa-d.* diff. de la tonique avec la sensible de
quinte.
- Sol si* . . conf. de la quinte avec le fort *appel*.
- Sol ré* . . conf. de la quinte avec le moyen *appel*
seconde.
- Sol fa* . . diff. de la quinte avec le moyen *appel*
quarte.
- Sol la-b.* diff. de la quinte avec le foible *appel*.
- Ut fa*... conf. de la tonique avec le moyen *appel* quarte.
- Ut ré* . . diff. de la tonique avec le moyen *appel*
seconde.
- Si ré fa* diff. des 3 forts *appels*.
- Sol ré fa* diff. de la quinte avec les moyens *appels*.
- Ut fa sol* diff. des extrêmes de la consonnance de
la nature avec le moyen *appel* quarte.
- Ré mi sol* diff. des derniers sons de la consonnance
de la nature avec le moyen *appel* seconde.

Les noms que je donne à ces harmonies de seconde classe indiquent leur nature & en même temps leur place dans la construction. Les consonnances qui ne renferment que des sons de la *nature* sont les repos ; les consonnances de purs *appels*, les consonnances mixtes & les dissonances doivent être suivies immédiatement d'un repos à moins qu'elles ne se succèdent pour solliciter en corps une consonnance repos.

La consonnance de la quinte avec le fort *appel* est souvent repos elle-même, la dissonance de la tonique avec la sensible de quinte exige son retour.

La consonnance de la tonique avec le foible *appel* est par fois repos *suspensif*.

L'harmonie des 3 forts *appels* & la dissonance de leurs extrêmes exigent le repos de la consonnance des premiers sons de la nature.

L'harmonie des deux forts *appels* peut être suivie de la consonnance des premiers sons de la nature, mais elle ne phrase

qu'avec la tonique qui seule peut sauver la dissonance qu'elle fait dans la gamme.

L'harmonie des extrêmes des *appels* ne demande que les extrêmes de la *nature*.

Les harmonies mixtes *sol si*, *sol ré* & *sol fa* peuvent être suivies des extrêmes ou des derniers sons de la nature, mais elles ne phrasent qu'avec la consonnance des premiers : dans un cas la quinte commune reste immobile, & dans l'autre elle est échangée pour la tierce ou pour la tonique.

Les deux dernières dissonances suspendent & sollicitent le premier ou le second son de la consonnance totale.

Les harmonies irrégulières & incomplètes ont des renversemens de positions comme les harmonies ordinaires. *Par exemple*, les deux notes de la première consonnance du tableau peuvent sonner à la fois dans la position *ut mi* & dans la position *mi ut* ; chaque son des harmonies de deux notes peut sonner à l'aigu & au grave : les trois notes de la dernière dissonance du tableau peuvent sonner à

la fois dans la position *ré mi sol* , dans la position *mi sol ré* & dans la position *sol ré mi* ; chaque son des harmonies de trois notes peut sonner au grave au milieu & à l'aigu.

La basse de ces harmonies extraordinaires n'a pas tant d'analogie avec les harmonies réglées , nous avons vu ci-dessus que l'unisson de chaque note de l'harmonie figuroit naturellement à la basse ; ce n'est pas la même chose ici ; rarement on voit à la basse , dans les partitions *inspirées* , l'unisson d'une note de l'harmonie , la tonique & la quinte de la gamme font les basses par excellence ; on voit plus souvent les unissons aigus répétés. La sixte mineure est aussi privilégiée pour servir de basse à la dissonance de tonique avec la sensible de quinte.

Les deux dernières dissonances du tableau n'ont jamais à la basse que la première note de la consonnance repos, dont elles suspendent pour un instant le premier ou le second son.

L'exemple instruira mieux sur l'emploi

de ces harmonies extraordinaires, que le discours.

E X E M P L E S

*Sur l'emploi des harmonies incomplètes
& irrégulières pour l'octave d'ut.*

I^e.

BASSES. H A R M O N I E S.



Ut.. la ut, consonnance mixte.

Ut.. sol si, consonnance mixte.

Ut.. fa la, conf. des foibles *appels*.

Ut,.. mi sol, conf. des derniers sons de la nature.

Ut.. fa la.

Ut.. mi sol.

Ut.. ré fa, conf. des moyens *appels*.

Ut,.. ut mi, conf. des premiers sons de la nature.

Ut.. la fa.

Ut.. sol mi.

Ut.. fa ré.

Ut,.. mi ut.

Ut.. fa ré.

Ut.. ré si, consonnance des forts *appels*.

BASSES HARMONIES.



Ut,.. *mi ut.*

Ut.. *fa la.*

Ut.. *ré fa.*

Ut.. *si ré.*

Ut.— *ut, octave.*

I I^c.

Sol.. si ré, consonnance des forts appels.

*Sol.. ut mi, consonnance des premiers sons de
la nature.*

Sol;.. ré fa, conf. des moyens appels.

Sol.. mi sol, conf. des derniers sons de la nature.

Sol.. ré fa.

Sol.. ut mi.

Sol:— si ré.

Sol.. si ré.

Sol.. ut mi-b., conf. des premiers sons de la nature.

Sol,.. ré fa.

Sol.. mi-b. sol, conf. des derniers sons de la nature.

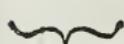
Sol.. ré fa.

Sol.. ut mi-b.

Sol:— si ré.

III^e.

BASSES. HARMONIES.

*Sol.*.. *fa la*, consonnance des foibles *appels*.*Sol*,.. *mi sol*, conf. des derniers sons de la nature.*Sol.*.. *ré fa*, conf. des moyens *appels*.*Sol*;—*ut mi*, conf. des premiers sons de la nature.*Sol.*.. *fa la-b.*, conf. des foibles *appels*.*Sol*,.. *mi-b. sol*, conf. des derniers sons de la nature.*Sol.*.. *ré fa*.*Sol.*.. *ut mi-b.*, conf. des premiers sons de la nature.*La-b.*; *si ré*, consonnance des forts *appels*.*Sol.*.. *ré fa*.*Sol.*.. *ut mi-b.**Sol*,.. *si ré*.*La-b.* *ut ut*.*La-b.* *ut fa-d. ut*, diff. de la tonique avec
la sensible de quinte.*Sol.*—*si sol si*, conf. mixte, repos.IV^e.*Ut*,.. *mi ut*, conf. des premiers sons de la nature.*Sol.*.. *sol ré*, conf. mixte.*Ut*,.. *ut mi*.

BASSES. HARMONIES.

*Sol.. sol ré.**Ut,.. mi ut.**Sol.. sol ré.**Ut.. ut mi.**Ut.. ré fa*, consonnance des moyens appels.*Ut.. mi sol*, conf. des derniers sons de la nature.*Ut.. ré fa.**Ut.. ut mi.**Sol.. sol ré.**Ut.— mi ut.*V^e.*Sol.. sol*, octave.*Sol.. sol la-b.*, diff. de la quinte avec le foible appel.*Sol,.. fa la-b.*, conf. des foibles appels.*Sol.. ré si*, conf. des forts appels.*Sol,.. mi-b. ut*, conf. des premiers sons de la nature.*Sol.. si ré.**Sol,.. ut mi-b.**Sol.. la fa-d.*, conf. des forts appels en *sol*.*Sol.— si sol*, conf. des premiers sons de
la nature en *sol*.VI^e.

VI^e.

BASSES HARMONIES.



Ut .. mi sol ré.

Ut,.. mi sol ut, consonnance de la tonique.

Sol.. ré sol ut.

Sol,.. ré sol si, conf. de la quinte.

La .. ut mi si.

La,.. ut mi la, conf. de la fixte.

Mi.. si mi la.

Mi,.. si mi sol, conf. de la tierce.

Fa .. la ut sol.

Fa,.. la ut fa, consonnance de quarte.

Ut .. sol ut fa.

Ut. — sol ut mi, consonnance de tonique.

Sol .. sol si ré, consonnance de quinte.

Sol.. sol ut mi, consonnance de tonique.

Sol;.. sol ré fa, diff. de la quinte avec les
moyens *appels*.

Sol .. sol si, conf. de la quinte avec le fort
appel.

Sol .. sol ut, extrêmes de la nature.

Sol .. sol ré, conf. de la quinte avec le moyen
appel seconde.

BASSES. HARMONIES.



Sol .. *sol mi* , derniers sons de la nature.

Sol; .. *sol fa*, diff. de la quinte avec le moyen
appel quarte.

Ut , .. *ut mi*, premiers sons de la nature.

Ut .. *ré fa* , moyens appels.

Ut .. *mi sol* , derniers sons de la nature.

Si .. *fa la* , foibles appels.

Ut.— *mi sol*.

Fa .. *fa ré*.

Fa-d. *mi ut*.

Sol.— *ré si*.

Sol .. *si sol*.

Sol .. *si la-b.* , extrêmes des appels.

Sol .. *si sol*.

Sol .. *si fa*, extrêmes des forts appels.

Fa-d.; *ut mi-b.*, premiers sons de la nature.

Fa .. *si ré*, forts appels.

Mi-b., *ut*, tonique.

Fa .. *ut ré*, diff. de la tonique avec le moyen
appel seconde.

Sol .. *ut mi-b.*

BASSES. HARMONIES.



La-b.; *ut fa*, conf. de la tonique avec le moyen
appel quarté;

Sol .. *ut mi-b.*

Fa .. *ut ré.*

Mi-b., *ut.*

Mi; .. *ut sol*, extrêmes de la nature.

Fa .. *ut la*, conf. de la tonique avec le foible
appel;

Fa-d. *ut ré.*

Sol:— *si ré.*

Sol .. *si sol.*

Sol; .. *si la*, extrêmes des appels:

Fa .. *si la.*

Fa .. *si sol.*

Mi .. *si sol.*

Mi, .. *ut sol.*

Fa .. *ut la.*

Fa, .. *fa ré.*

Sol .. *mi ut.*

Sol .. *ré si.*

La; .. *ut la*, conf. de la tonique avec le foible
appel;

Sol .. *ré si.*

BASSES. HARMONIES.

*Ut.— mi ut.**Ut . . fa sol ré*, diss. de la quinte avec les
moyens *appels*.*Ut, . . mi sol ut.**Ut . . ré fa si*, dissonance des trois forts *appels*.*Ut.— ut mi ut.*

Le disciple qui voudra prononcer ces exemples, placera les harmonies vers le milieu de l'instrument, & approchera la basse de l'harmonie : s'il trouve le tout trop maigre, il pourra doubler les notes de basse & ajouter chaque fois leur unisson grave ; il pourra aussi doubler une note de l'harmonie & ajouter son unisson aigu, évitant pourtant les extrêmes de l'instrument, concentrant la suite dans les trois octaves de *fa*, & serrant l'harmonie & la basse de manière à ne jamais occuper plus d'étendue que deux octaves & une tierce. (art. 68.)

Prononçant ces exemples sur l'instru-

ment , on peut auffi les régler , les animer & les embellir avec la meſure, avec le mouvement & avec les variations de batteries expliquées à la fin de la premiere partie. Si ces harmonies incomplettes & irrégulieres charment ſouvent plus l'oreille que les harmonies ordinaires , l'eſprit n'eſt pas auffi ſatisfait par leur nomenclature : l'éclairciſſement qui ſuit , contentera peut-être quelques Lecteurs.

Nommant les harmonies incomplettes & irrégulieres , je fais abſtraction de la baſſe , car le total fait ſouvent une diſſonance quoique l'harmonie ſoit conſonnante ; la conſonnance des moyens *appels réſa* eſt employée pour la baſſe *ut* avec laquelle il y a conjonction & par conſéquent diſſonance : la conſonnance des foibles *appels fa la* & *fa la-b.* eſt employée pour la baſſe *ſol* , avec laquelle il y a deux conjonctions & par conſéquent double diſſonance : la conſonnance des premiers ſons de la nature *ut mi-b.* eſt employée pour la baſſe *fa-d.*

sensible de quinte , le total est très-diffonant : la consonnance des forts *appels* est employée pour la quarte , & l'harmonie des trois forts *appels* est encore fort diffonante.

Je dis harmonie consonnante ou consonnance pour tout ensemble de deux notes séparées par un des intervalles qui regnent entre les sons que la nature marie ensemble. Pour moi l'ensemble *sol si* est une harmonie consonnante , que les deux notes sonnent dans la position *sol si*, ou dans la position *si sol*, soit qu'elles soient séparées par la tierce majeure ou par son renversement, la fixte mineure, par l'intervalle de 4 demi-tons ou par l'intervalle de 8 demi-tons ; l'ensemble *si ré* est aussi une harmonie consonnante, que les deux notes sonnent dans la position *si ré* ou dans la position *ré si*, soit qu'elles soient séparées par la tierce mineure ou par son renversement , la fixte majeure, par l'intervalle de 3 demi-tons ou par l'intervalle de 9 demi-tons ; l'ensemble

sol ré est encore une consonnance , que les deux notes sonnent dans la position *sol ré* ou dans la position *ré sol* , soit qu'elles soient séparées par la quinte ou par son renversement la quarte , par l'intervalle de 7 demi-tons ou par l'intervalle de 5 demi-tons.

Ici comme pour les harmonies réglées, je nomme dissonance tout ensemble de notes , entre lesquelles il y a une conjonction ; je dis encore dissonance pour tout ensemble de deux notes séparées par un intervalle plus ou moins grand qu'un des six intervalles consonnans spécifiés. L'harmonie *ut ré* est dissonante à cause de la conjonction des deux notes qui se touchent dans la gamme : l'harmonie *si fa* est aussi dissonante , la quinte qui sépare les deux notes n'est qu'un intervalle de 6 demi-tons : l'intervalle qui sépare l'harmonie *si la-b.* , extrêmes des *appels* , est à la vérité un espace de 9 demi-tons , mais il n'est pas le renversement des 3 demi-tons qui séparent les deux notes de

la tierce mineure ; *la-b.* & *fi* se touchent dans la gamme , ce font la fixte & la septieme.

Les harmonies incomplettes figurent dans la construction de la même maniere que les harmonies ordinaires ; les consonnances de deux *appels* diffonent dans la gamme , *contrastent* & phrasent avec une portion de la consonnance de la nature , comme les consonnances *analogues* diffonent & phrasent avec la consonnance totale de tous les sons de la nature. Les diffonances de 2 & de 3 notes sont doublement diffonantes comme les harmonies des articles 91 , 92 , 93 , &c. elles diffonent en elles-mêmes & elles diffonent aussi dans la gamme , *contrastant* avec un ou avec deux sons d'une consonnance repos.

C O N C L U S I O N .



Voilà , je crois , les vrais élémens de la Musique , les vrais principes de la compo-

sition, la science harmonique, l'art d'ordonner les tons, les consonnances & les dissonances, enfin l'art de la construction

Je ne me hâte pas ici pour citer des *autorités* en faveur de mon *Essai*; je ne crois pas que nos *Maîtres célèbres* aient le tems de lire des livres de Musique: d'ailleurs quand on est une fois applaudi pour des productions Musicales, on a plus envie de multiplier ses chefs-d'œuvres que d'examiner des principes. Je n'ai consulté personne: ce n'est pas par vanité, car si j'ai une haute opinion de mes idées, j'ai une meilleure opinion encore du mérite des autres; je me soumets à tous les Lecteurs, ce sont pour moi autant de Juges compétens: si leur approbation me flatte & nourrit mon amour-propre, leur critique m'est chère; la moindre me fait faire des efforts pour me corriger & pour me perfectionner.

Malgré mes efforts je n'ose pas espérer que mon *nouvel Essai* fasse une

grande fortune ; aujourd'hui tout livre de Musique doit paroître mauvais ou inutile ; les talens de nos *virtuoses* sont divins, les chef-d'œuvres de nos compositeurs sont sublimes ; il est naturel de croire qu'on sçait tout , d'ailleurs on est habitué à une méthode ; on est familiarisé avec des termes ; & moi je m'écarte un peu de la route ordinaire , je parle souvent un langage nouveau ; l'appui m'est plus nécessaire qu'à aucun autre , j'en conviens & je sollicite la protection des *Lecteurs contents*, ils voudront sans doute prôner mes principes & ma méthode. Ils sentiront l'avantage & l'intérêt que mes élémens pourront jeter dans l'étude musicale. Je ne propose pas un travail machinal , ni une vaine tablature ; je parle peu à la mémoire & beaucoup à l'intelligence ; instruisant mon disciple sur les notes , je l'habitue en même temps à l'examen , à la comparaison , à la réflexion & au raisonnement.

Quoiqu'on cite par fois des regles pour justifier les petites productions, ou pour blâmer celles qui déplaisent, l'oreille n'est pas moins le seul guide des leçons de composition : c'est, à la vérité, un excellent guide ; car on écrit nécessairement de la musique, si on a l'oreille exercée à la suite & à l'ensemble des sons, & si on a les yeux familiarisés à la suite & à l'ensemble des notes ; avec cela, si on a du talent, on écrit de la bonne musique ; mais il est vrai aussi que l'Ecrivain instruit dans la *syntaxe*, dans la *Poésie*, dans la *Rhétorique*, va plus loin, à mérite égal, que l'écrivain qui a machinalement appris à lire & à écrire dans l'*Ecole*.

Si mon Essai n'exerce pas l'oreille, s'il ne familiarise pas les yeux avec les notes, il a cela de commun avec tous les livres : les dispositions naturelles, la pratique & le tems instruisent & perfectionnent les organes. J'ai rempli ma tâche, si le *Lecteur* dit, que je suis le plus près des élémens scientifiques qu'on professe en

chaire , & si je contente beaucoup de Lecteurs , mes vœux pourront un jour être accomplis. Mon *nouvel Essai* bien applaudi , la Musique ne sera plus traitée comme un simple amusement , son mérite & son utilité seront reconnus , & ma doctrine sera peut-être aussi honorée d'une chaire Académique. (t)

(t) Changeant le signe visible , les leçons de *cet Essai* sont encore plus *académiques*. Il faut supposer que le disciple soit instruit sur la *lecture musicale* , & au lieu de prononcer les exemples sur l'instrument , il faut les noter ; d'abord abstraction faite de la mesure , distinguant seulement les consonnances repos. Les *ron-des* pourroient faire cet office pour marquer les notes du repos principal , les *blanches* serviroient au repos de quinte , les *blanches pointées* pourroient marquer les repos suspensifs , & comme les repos de virgule sont rares en Musique , on pourroit les indiquer avec des *croches* : la *noire* serviroit pour toutes les harmonies qui sollicitent , qui appellent , qui *contrastent* & qui font désirer. On ne marqueroit pas

Chers confrères, ne m'enviez pas la petite récompense qui pourroit m'en revenir si mon *rêve* alloit se réaliser de mon vivant; le plus grand avantage rejailliroit sur vous;

moins les ponctuations au-dessus des notes de basses. On notera le tout une seconde fois avec mesure.

Une autre division me paroît essentielle : je pense qu'il ne faudroit employer d'abord que deux *portées* ; les lignes horizontales ordinaires des *clefs* de violon & de basse représentent l'étendue harmonique du clavier : concentrant l'harmonie, on meuble plus aisément la tête du disciple . . . sa tête meublée, on peut recommencer & écrire le tout en *partition*, toujours en deux sections, 1°. abstraction faite de la mesure, 2°. mesurant la construction.

En forme de *supplément* & pour contenter tout le monde, on pourra parler des *accords* & de leurs *signes*, chiffrant la basse des exemples proposés : si on veut donner une nomenclature scientifique, on pourra consulter *mon Traité* ou *ma Méthode*. Mais qu'on se garde à jamais de vouloir ajouter sur le chapitre des *embellissements* ; car mille têtes, mille fantaisies, & adieu la Chaire & l'Académie.

vos lauriers seroient plus beaux & on vous les présenteroit plus galamment. La *Chaire Académique* annoblirait la Musique & notre état seroit un peu plus considéré. Croyez-moi, n'écoutez plus la jalousie ni l'amour-propre offensé, accordons & réunissons nos vœux, bannissons la discorde, & rappelons-nous qu'il faut que les trois sons de la nature soient unis & liés ensemble pour pouvoir faire un *accord parfait* : imitons ce principe, unissons l'*Art*, le *Génie* & l'*habileté* ; & notre talent sera un talent parfait.

F I N.

EXPLICATION

DES PLANCHES SUIVANTES.

LES Observations de cet Ouvrage sont neuves , il a fallu recourir à des signes nouveaux , la maniere ordinaire de noter n'a pas pu convenir à tous les exemples ; je prie le Musicien qui voudra examiner ces Planches , de lire d'abord leur explication , & de ne pas juger les exemples sans avoir lu le texte de l'*Essai*. On trouvera aisément l'explication de chaque Exemple ; le livre est divisé en 121 articles , sans compter l'avertissement & la conclusion , & j'indique l'article & la page à la tête de chaque Exemple.

Les Exemples des articles 35 , 36 , 37 , 38 , 39 , 41 , 42 , 43 & 44 , n'ont rien d'extraordinaire , le premier est noté sans mesure , il représente toutes les positions de la consonnance des principaux sons de la gamme d'*ut* majeur & de *la* mineur pour l'étendue du clavecin à

grand ravalement; 1°. les sons de la nature 3 à 3, ensemble & séparément; 2°. les sons de la nature, avec un unisson répété, 4 à 4, ensemble & séparément. Les suivans sont mesurés, ils représentent les mêmes consonnances, l'intonation des mêmes tons avec des variations de mesures & de batteries.

L'Exemple pour l'article 45 est encore mesuré, il représente la principale consonnance, l'intonation des tons qui ont dans leurs gammes les *dieses* & les *bémols* par nombres impairs.

Les Exemples suivans sont tous notés, abstraction faite de la mesure & du mouvement, ceux des articles 69, 70 & 71 représentent des chaînes générales de tons prononcés par l'intonation des sons de la nature, ce sont différens cercles de tons d'*ut* à *ut* & de *la* à *la* par différentes routes; chacun renferme une suite de consonnances dont les positions sont choisies & ordonnées avec les basses dans l'étendue naturelle à l'harmo-

nie ; par-tout je concentre la basse & la consoance dans les 10 lignes horizontales des clefs de *sol* & de *fa* : les 22 notes de ces deux portées figurent, avec l'*ut* qui les sépare, pour les sons les plus convenables à la marche harmonique.

La barre verticale ne figure plus ici pour séparer les mesures, elle sépare les tons ; le nombre de *dièses* ou le nombre de *bémols*, ou le manque total de *dièses* & de *bémols* qui suit la clef ou les barres verticales, spécifie le ton.

La barre verticale double signifie la même chose ici que la barre verticale simple ; j'emploie la double après les deux tons relatifs qui se succèdent dans quelques-uns de ces Exemples, après les deux modes qui se succèdent dans la même octave & après les deux tons d'une autre marche uniforme.

L'Exemple pour l'article 72 représente une manière choisie d'aller d'*ut-dièse* en *ut-bémol*, & quatre manières géné-

rales d'aller d'un ton à un autre. Ce sont encore des suites de simples consonances, les tons sont tout uniment prononcés par leurs intonations, le tout est ordonné & noté comme dans les Exemples des 3 articles précédens.

Dans les Exemples des articles 75, 76, 78, 79, 80, 81, 86 & 88, il n'y a encore que des consonances; mais dans la construction la consonance n'est pas toujours intonation, elle est tantôt *contraste* & *sollicitation* & tantôt *repos*; souvent plusieurs consonances appartiennent à la même gamme, deviennent tour-à-tour *repos* & se sollicitent réciproquement.

Les différens repos de la gamme ont des durées inégales, & chacun a ses gradations. Je marque le premier, le principal & le plus grand repos, par des notes *rondes*, le second par des *blanches*; le troisieme par des *blanches pointées*; le quatrieme & le plus foible par des *croches*. J'indique les gradations de

repos par la virgule , par le point , par les deux points & par la virgule & point posés au - dessus des notes de basses.

L'intonation ou la consonnance de la tonique forme le premier & le principal repos de toute gamme ; la consonnance de la quinte ou de la dominante est le second repos : les autres consonnances de la gamme font par fois le quatrieme & le foible repos ; les consonnances de la sixte & de la quarte , sollicitées par l'harmonie de la quinte ou de la dominante , font le troisieme repos de la gamme , le repos suspensif.

Toutes les consonnances de la gamme peuvent contraster & solliciter un ou plusieurs repos ; je les marque par des notes *noires* , toutes les fois qu'elles contrastent & sollicitent.

Dans la construction , les repos sont tantôt prononcés & tantôt sollicités ; prononcés , ils figurent pour des mots détachés , qui , à eux seuls , expriment un sens ; & liés avec les sollicitations ,

ils composent les phrases du discours.

La barre verticale reçoit ici une nouvelle signification; outre qu'elle sépare ou répète les tons, elle sépare aussi les membres du discours de la construction de l'*Ariette*; la simple fait la nouvelle fonction dans les morceaux fondés sur une seule gamme, & la double la fait pour les morceaux qui sont composés de plusieurs gammes.

A l'aide de ces notions, le Musicien suivra facilement les Exemples des huit articles cités tout-à-l'heure; il reconnoîtra & distinguera les sollicitations, les repos, leurs gradations, les mots, les phrases & les membres du discours.

Pas plus de difficultés pour lire les Exemples suivans: l'article 101 représente le principal repos, l'intonation de tous les tons, annoncé & sollicité par les trois principales dissonances de la gamme. L'Exemple de l'article 102 est un échantillon de la chaîne générale des tons annoncés & sollicités par les trois

principales dissonances de la gamme.

Dans les articles 105 & 106 on reconnoîtra les quatre repos de la gamme; ils sont sollicités par les consonnances & par les dissonances qui *contrastent* assez avec eux, pour exiger, en phrase simple, leur retour. Sans avoir égard ici aux gradations de repos, je considère le premier & le principal comme un repos de *point*; le second, le repos de quinte, comme un repos de *deux points*; le troisième, le repos suspensif, comme un repos de *point & virgule*; enfin, le quatrième & le plus foible, comme un repos de *virgule*. La suspension est plus variée ici que dans les constructions de pures consonnances; ce ne sont plus les seules consonnances de quarte & de sixte qui suspendent la conclusion, des harmonies étrangères à la gamme, mêmes des dissonances deviennent repos suspensifs: j'indique & je nombre ces suspensions tant ordinaires qu'extraordinaires.

L'article 107 représente le principal repos sollicité par les dissonances de la gamme; il forme avec elles une phrase finale, simple, double, triple, quadruple, quintuple & progressive: dans l'article 75 le repos final étoit sollicité de la même manière par les consonances de la gamme.

L'article 108 représente le repos de quinte sollicité par des dissonances étrangères à la gamme & formant avec elles des phrases simples & composées.

L'article 110 renferme l'Exemple de la phrase inverse, qui est interrogative ou admirative dans la construction.

Les Exemples des articles 111 & 112 sont des passages de surprise & de transition *enharmonique*.

L'article 113 renferme trois Exemples de phrases doubles, dont les sollicitations ont une marche extraordinaire.

Le premier Exemple de l'article 114 représente les gradations & les nuances du principal repos sollicité par la disso-

nance de dominante : je n'ai pas varié le signe , le *point* est posé au-dessus des basses *ut* , *mi* & *sol* ; dans la construction je me fers des autres marques de la *ponctuation* pour distinguer ces gradations de repos.

Les deux autres Exemples de l'article 114 sont deux constructions sur la période musicale , elles renferment les nuances les plus agréables & les plus usitées du principal repos.

L'Exemple de l'article 115 est un canevas de discours musical fondé sur les élémens les plus simples de l'harmonie.

L'article 116 expose & explique l'accompagnement de la règle de l'octave.

Le premier Exemple de l'article 118 est une troisième construction sur la période musicale , c'est un tout simple & complet , plus riche en harmonies que les deux derniers Exemples de l'article 114 ; mais fondé également sur une seule gamme.

Dans les cinq autres Exemples de

l'article 118 il regne une grande variété de tons , les harmonies sont ordonnées pour la construction d'*Ariette* & pour celle du *Récitatif*.

Les Exemples de l'article 121 & dernier de l'*Essai* indiquent l'emploi des harmonies incomplètes & irrégulières.

La basse & les positions des harmonies sont choisies dans ces Exemples , elles sont toujours ordonnées ensemble dans les trois octaves ordinaires des clefs de *fa* & de *sol*. Si l'étendue de la construction harmonique est limitée , le champ de la mélodie est plus vaste : dans la *partition* l'ordonnance harmonique est concentrée , & souvent les unissons répétés chantent aux extrêmes. Le Compositeur qui veut chanter seroit pourtant très-bien de se rappeler que la nature a mis des bornes par-tout. Parlant de la *Poésie* musicale , je prouverai que l'étendue de la mélodie n'est pas illimitée...

Ayant ces Exemples sous les yeux ,

le Musicien pourra profiter de mon *nouvel Essai*, quoiqu'il ne sache pas jouer du clavecin; il aura recours aux notes chaque fois que j'envoie le Lecteur à l'instrument: & l'Amateur qui étudie devant le clavecin fera bien aussi de noter les Exemples & de confronter ses notes avec les miennes, avant que de les essayer sur l'instrument.

N O T A.

Dans l'impression des Exemples de mon *nouvel Essai* il y a deux fautes graves, je les ai corrigé ici.

Article 81 page 108, la consonnance *fa la ut* est consonnance de quarte, repos de *virgule* & non pas repos *suspensif*; l'harmonie de la tonique le sollicite & non pas celle de la dominante.

Article 118 sixieme Exemple page 257, l'harmonie *mi sol o ut-diese*, avec la basse *la-diese*, est sollicitation, exclamation admirative & non pas suspension; le morceau est de la construction du *Récitatif*, les deux premiers repos de la gamme rendent bien tous les repos du *récit*, & les phrases inverses ou les sollicitations non sauvées, expriment les interrogations & les exclamations du *Récitatif*.

Article 35, Page 30. Musical score for two systems, each with two staves (treble and bass clefs).

Article 36
Page 31.

Article 36, Page 31. Musical score for two systems, each with two staves (treble and bass clefs).

Article 37
Page 32.

Article 37, Page 32. Musical score for two systems, each with two staves (treble and bass clefs).

Article 38
Page 32.

Article 38, Page 32. Musical score for two systems, each with two staves (treble and bass clefs).

Article 39
Page 33.

Article 39, Page 33. Musical score for two systems, each with two staves (treble and bass clefs).

Arucles 41, 42, 43 et 44; Pages 33, 34 et 35.

First system of musical notation, measures 1-4. The top staff is in treble clef with a 2/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with a 4/4 time signature. The music consists of chords in the upper staff and a bass line in the lower staff. Measure 1 has a 2/4 time signature, measure 2 has a 3/4 time signature, measure 3 has a common time signature (C), and measure 4 has a 2/4 time signature.

Second system of musical notation, measures 5-8. The top staff is in treble clef with a 3/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with a 3/4 time signature. The music continues with chords and a bass line. Measure 5 has a common time signature (C), measure 6 has a common time signature (C), measure 7 has a 3/4 time signature, and measure 8 has a common time signature (C).

Third system of musical notation, measures 9-12. The top staff is in treble clef with a 6/8 time signature. The bottom staff is in bass clef with a 6/8 time signature. The music features a more active melody in the upper staff and a steady bass line. Measure 9 has a common time signature (C), measure 10 has a common time signature (C), measure 11 has a common time signature (C), and measure 12 has a common time signature (C).

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The top staff is in treble clef with a 3/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with a 3/4 time signature. The music continues with chords and a bass line. Measure 13 has a common time signature (C), measure 14 has a common time signature (C), measure 15 has a common time signature (C), and measure 16 has a common time signature (C).

Fifth system of musical notation, measures 17-20. The top staff is in treble clef with a 6/8 time signature. The bottom staff is in bass clef with a 6/8 time signature. The music features a more active melody in the upper staff and a steady bass line. Measure 17 has a common time signature (C), measure 18 has a common time signature (C), measure 19 has a common time signature (C), and measure 20 has a common time signature (C).

First system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a 2/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat). The lower staff is in bass clef with a 2/4 time signature and a key signature of one flat. The system contains two measures of music.

Second system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a 3/8 time signature and a key signature of one sharp (F-sharp). The lower staff is in bass clef with a 3/8 time signature and a key signature of one sharp. The system contains two measures of music.

Third system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a 3/4 time signature and a key signature of two flats (B-flat, E-flat). The lower staff is in bass clef with a 3/4 time signature and a key signature of two flats. The system contains two measures of music.

Fourth system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a 3/8 time signature and a key signature of two sharps (F-sharp, C-sharp). The lower staff is in bass clef with a 3/8 time signature and a key signature of two sharps. The system contains two measures of music.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 3/4 time signature. It begins with a whole note chord and continues with a series of quarter notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a steady eighth-note accompaniment.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three flats and a 3/4 time signature. It features a melodic line with eighth-note patterns and rests. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment with quarter notes.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three flats and a 3/4 time signature, containing a series of chords. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a melodic line with quarter notes.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three flats and a 3/4 time signature, showing a melodic line with eighth notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a series of chords.

Re. Re. Re

1.^r

ou

2.^c

ou

3.^e

ou

4.^c

ou

5.^c

Musical score for system 5, measures 1-10. The treble staff contains chords, and the bass staff contains single notes. Asterisks are placed above and below notes and chords. A slur is present over measures 1-3.

Musical score for system 5, measures 11-20. The treble staff contains chords, and the bass staff contains single notes. Asterisks are placed above and below notes and chords. The word "ou" is written in the treble staff. A slur is present over measures 11-13.

6.^c

Musical score for system 6, measures 1-10. The treble staff contains chords, and the bass staff contains single notes. Asterisks are placed above and below notes and chords.

Musical score for system 6, measures 11-20. The treble staff contains chords, and the bass staff contains single notes. Asterisks are placed above and below notes and chords. The word "ou" is written in the treble staff. A slur is present over measures 11-13.

1.^r

2.^c

3.^c

1.^r

2.^c

1^o

Musical notation for the first system on the left page, featuring a treble and bass staff with various chords and accidentals.

2^o

Musical notation for the second system on the left page, featuring a treble and bass staff with various chords and accidentals.

3^o

Musical notation for the third system on the left page, featuring a treble and bass staff with various chords and accidentals.

4^o

Musical notation for the fourth system on the left page, featuring a treble and bass staff with various chords and accidentals.

1^o

Musical notation for the first system on the right page, featuring a treble and bass staff with various chords and accidentals.

2^o

Musical notation for the second system on the right page, featuring a treble and bass staff with various chords and accidentals.

3^o

Musical notation for the third system on the right page, featuring a treble and bass staff with various chords and accidentals.

4^o

Musical notation for the fourth system on the right page, featuring a treble and bass staff with various chords and accidentals.

Art .72

Page 80

A long musical staff at the bottom of the page, spanning across the gutter, featuring a treble and bass staff with various chords and accidentals.

Aricle 75,

Page 84.

Aricle 76,

Page 92.

Aricle 78,

Page 97.

Aricle 79,

Page 100.

Aricle 80,

Page 102.

Article 81

Page 105.

First system of musical notation for Article 81, Page 105. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a series of chords, primarily triads and dyads, with some accidentals. The bass staff contains a single melodic line with notes and rests.

Second system of musical notation for Article 81, Page 105. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a series of chords, primarily triads and dyads, with some accidentals. The bass staff contains a single melodic line with notes and rests.

Third system of musical notation for Article 81, Page 105. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a series of chords, primarily triads and dyads, with some accidentals. The bass staff contains a single melodic line with notes and rests.

Article 86, Page 116-131

Art. 86, 1.

Page 119.

First system of musical notation for Article 86, Page 119. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a series of chords, primarily triads and dyads, with some accidentals. The bass staff contains a single melodic line with notes and rests.

Second system of musical notation for Article 86, Page 119. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a series of chords, primarily triads and dyads, with some accidentals. The bass staff contains a single melodic line with notes and rests.

Art. 86, 2.
Page 123.

Art. 86, 3.
Page 129.

Article 88, Pages 133-144.

Art. 88, 1^o
Page 134

Art. 88, 2^o
Page 137

Art. 88, 3^o
Page 141

Article 101, Pages 169 — 179.

1.^o

2.^o

3.^o

4.^o

5.^o

6.^o

7.^o

8.^o

9.^o

10.^o

11.^o

12.^o

Article 102,

Page 180.

First system of musical notation for Article 102, Page 180. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains chords and single notes, with various accidentals (sharps, flats, naturals) and asterisks above the notes. The bass staff contains a series of notes, some with asterisks below them.

Second system of musical notation for Article 102, Page 180. It continues the piece with similar notation to the first system, including treble and bass staves with chords, notes, and accidentals.

Third system of musical notation for Article 102, Page 180. The notation continues, showing a progression of chords and notes. The system ends with a double bar line and the text "etc" written in the right margin.

Article 105,

Pages 192—198.

First system of musical notation for Article 105, Pages 192—198. It features a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has chords and notes with accidentals, and a small '1.' is written above the first measure. The bass staff has notes with stems and dots below them.

Second system of musical notation for Article 105, Pages 192—198. It continues the piece with treble and bass staves. A small '2.' is written to the left of the first measure.

Third system of musical notation for Article 105, Pages 192—198. It continues the piece with treble and bass staves. A small '3.' is written to the left of the first measure.

Art. 114,
Page 220.

Art. 114, Page 224.

Art. 114,
Page 225.

Musical score for Article 118, Page 240, measures 1-3. The score is written for two staves, Treble and Bass clef. The music consists of chords in the Treble clef and a single-line bass line in the Bass clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The first measure contains a series of chords, the second measure contains a series of chords, and the third measure contains a series of chords.

Art. 118,
Page 242

Musical score for Article 118, Page 242, measures 4-6. The score is written for two staves, Treble and Bass clef. The music consists of chords in the Treble clef and a single-line bass line in the Bass clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The first measure contains a series of chords, the second measure contains a series of chords, and the third measure contains a series of chords.

Musical score for Article 118, Page 242, measures 7-9. The score is written for two staves, Treble and Bass clef. The music consists of chords in the Treble clef and a single-line bass line in the Bass clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The first measure contains a series of chords, the second measure contains a series of chords, and the third measure contains a series of chords.

Art. 118,
Page 245

Musical score for Article 118, Page 245, measures 10-12. The score is written for two staves, Treble and Bass clef. The music consists of chords in the Treble clef and a single-line bass line in the Bass clef. The key signature is one sharp (F-sharp), and the time signature is common time (C). The first measure contains a series of chords, the second measure contains a series of chords, and the third measure contains a series of chords.

Musical score for Article 118, Page 245, measures 13-15. The score is written for two staves, Treble and Bass clef. The music consists of chords in the Treble clef and a single-line bass line in the Bass clef. The key signature is one sharp (F-sharp), and the time signature is common time (C). The first measure contains a series of chords, the second measure contains a series of chords, and the third measure contains a series of chords.

9 8_o

Art. 121,

Musical notation for Art. 121, Page 271, first system. It consists of two staves: a treble clef staff with a key signature of one flat and a common time signature, and a bass clef staff. The treble staff contains a sequence of chords and single notes, while the bass staff contains a corresponding bass line with some notes marked with accents.

Page 271.

Art. 121,

Musical notation for Art. 121, Page 272, first system. It consists of two staves: a treble clef staff with a key signature of two flats and a common time signature, and a bass clef staff. The treble staff contains a sequence of chords and single notes, while the bass staff contains a corresponding bass line with some notes marked with accents.

Page 272.

Art. 121,

Musical notation for Art. 121, Page 273, second system. It consists of two staves: a treble clef staff with a key signature of one flat and a common time signature, and a bass clef staff. The treble staff contains a sequence of chords and single notes, while the bass staff contains a corresponding bass line with some notes marked with accents.

Page 273.

2 8 4 3

Musical notation for Art. 121, Page 273, third system. It consists of two staves: a treble clef staff with a key signature of two flats and a common time signature, and a bass clef staff. The treble staff contains a sequence of chords and single notes, while the bass staff contains a corresponding bass line with some notes marked with accents.

Fin .

Les pages 10, 11, 12, 16, 17, 18, 19 et 20 gravées par Richomme

Mals

Ydla

