

# ESSAI D'UNE METHODE

POUR APPRENDRE À JOUER

DE LA

# FLUTE TRAVERSIERE,

AVEC PLUSIEURS REMARQUES

POUR SERVIR AU BON GOUT

DANS LA MUSIQUE

LE TOUT ECLAIRCI PAR DES EXEMPLES

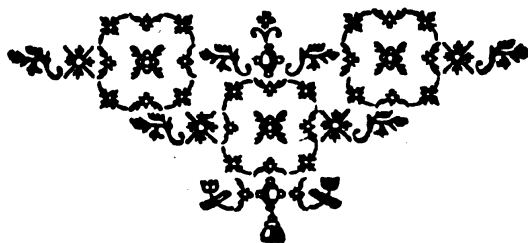
ET PAR

XXIV. TAILLES DOUCES

PAR

## JEAN JOACHIM QUANTZ

MUSICIEN DE LA CHAMBRE DE SA MAJESTÉ LE ROI  
DE PRUSSE.



---

À BERLIN,

CHEZ CHRETIEN FREDERIC VOSS 1752.



**AU ROI.**

**SIRE,**

**M A J E S T É**



J'ose presenter avec le plus profond respect cet Ouvrage à **VOTRE MAJESTÉ**, quoiqu'il ne contienne en partie que les elemens d'un Instrument que **VOTRE MAJESTÉ** a poussé à un si haut degré de perfection. La protection que **VOTRE MAJESTÉ** accorde

de

de si gracieusement à toutes les sciences en général, & surtout à la Musique, me fait espérer, qu'Elle ne la refusera pas à mes travaux, & qu'Elle daignera regarder d'un œil favorable ce que mes foibles forces m'ont fait projeter pour l'avantage de la Musique.

C'est la très humble demande que je joins aux souhaits les plus ardens pour la conservation de Sa personne sacrée

**SIRE**

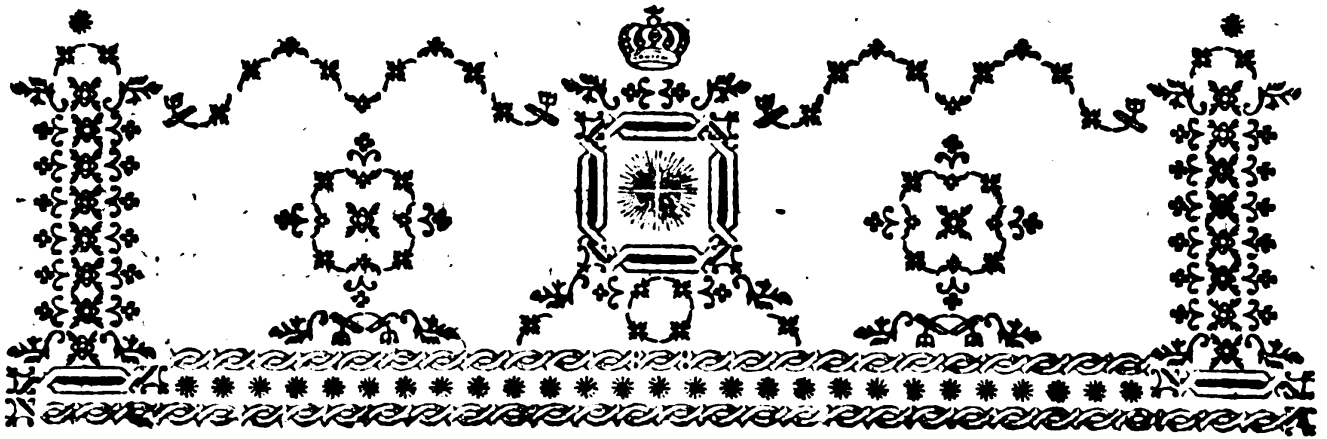
**DE VOTRE MAJESTÉ**

**Le plus humble & le plus obéissant**

**Serviteur & Sujet**

**Jean Joachim Quantz.**

**XXIV. TAILLES DOUCES**  
**CONTENANTS DES EXEMPLES**  
**QUI APPARTIENNENT**  
**À**  
**L'ESSAI D'UNE METHODE**  
**POUR APPRENDRE À JOUER**  
**DE LA**  
**FLUTE TRAVERSIERE**  
**PAR**  
**JEAN JOACHIM QUANTZ.**



## PRÉFACE.

**J**e donne ici aux Amateurs de la Musique une instruction pour jouer de la Flute Traversiere. J'ai taché d'enseigner clairement, depuis les premiers principes, tout ce qui est nécessaire pour bien jouer de cet instrument.

C'est pour cela que je me suis étendu un peu sur les regles du bon gout dans la Pratique de la Musique.

Et quoique je n'en aye fait l'application que principalement à la Flute traversiere, ces mêmes regles pourront aussi être utiles à tous ceux, qui font profession de l'art de chanter ou de jouer des instrumens, & qui veulent s'appliquer à une bonne expression musicale; chacun n'aura qu'à en prendre ce qui convient à sa voix ou à son instrument.

)

Comme

## P R E F A C E.

Comme le bon effet d'une Musique ne depend pas uniquement de celui qui joue la partie principale ou concertante, & que les joueurs d'instrumens qui accompagnent, ont aussi de leur coté bien des choses a observer; j'ai ajouté un Chapitre particulier, dans lequel je montre, comment il faut executer les parties qui accompagnent une partie principale.

Je ne crois pas m'être avancé dans un champ trop éloigné. Car comme je ne veux pas instruire le joueur de Flute, seulement par rapport à ce qu'il y a de mecanique dans cet instrument, mais que j'ai travaillé aussi pour le rendre un Musicien entendu & habile; je me suis trouvé dans l'obligation, de mettre non seulement ses levres, sa langue & ses doigts en ordre, mais aussi de former son goût & d'aiguiser son jugement. Il lui est sur tout fort nécessaire, de connoitre la maniere de bien accompagner; car il peut souvent être obligé de faire cette fonction lui-même, & il doit aussi connoitre ce qu'il peut pretendre que fassent ceux qui l'accompagnent & qui le soutiennent quand il se fait entendre seul.

C'est ce qui m'a fait ajouter le dernier Chapitre. J'y montre, comment on doit juger d'un Musicien & d'une Musique. L'un tiendra lieu de miroir à un Musicien commençant, dans lequel il s'examinera lui même, & verra le jugement, que des connoisseurs raisonnables & equitables pourroient porter de lui. L'autre lui servira de regle dans le  
choix

## P R E F A C E.

choix des pièces qu'il veut jouer, & le garantira du danger de prendre du clinquant pour de l'or.

J'ai pourtant encore eu d'autres raisons qui m'ont porté d'ajouter les deux derniers Chapitres. J'ai déjà dit, que tous les Musiciens qui executent des parties principales, peuvent en quelque maniere tirer du profit de ces instructions. J'espere donc, que mon Livre sera d'une utilité encore plus générale, quand les joueurs d'instrumens, de qui l'on exige principalement la connoissance des qualités de l'accompagnement, y trouveront aussi des instructions sur ce qu'ils doivent observer pour bien accompagner. Les nouveaux Compositeurs verront dans le dernier Chapitre un dessein, selon lequel ils pourront travailler les pieces qu'ils veulent composer.

Je ne pretends pourtant pas prescrire des regles à des Musiciens qui ont déjà aquis un applaudissement général, tant dans la Composition que dans l'execution. Je mets plutôt ici au jour leur merite & celui de leurs Ouvrages, par le detail que je fais de ce qui les distingue de tant d'autres; & je montre par là aux jeunes gens qui se devoient à la Musique, comment ils doivent s'y prendre s'ils ont envie d'imiter ces hommes celebres, & de suivre leurs traces.

Si je semble m'être écarté quelque fois de la matiere que je traite, & si j'ai fait quelques petites digressions, j'espere



## P R E F A C E.

re qu'on me les pardonnera, en considération de ce que je me suis proposé de corriger les fautes qui sont encore en vogue dans la Musique; & que j'ai voulu profiter de l'occasion pour communiquer quelques remarques qui ne laisseront pas d'être utiles au bon gout dans cet art.

Je semble quelque fois parler un peu en Dictateur, n'appuyant ce que j'avance que sur un simple: *il faut*, sans alléguer d'autres preuves.

Mais on considerera, qu'il seroit trop long & quelque fois impossible, de donner des preuves demonstratives sur des choses qui presque toujours ne regardent que le gout. Quiconque ne voudra pas se fier au mien, que j'ai taché d'épurer par une longue experience & par bien des reflexions que j'ai faites là-dessus, aura la liberté d'essayer le contraire, & de choisir alors ce qui lui paroitra le meilleur.

Dailleurs je ne veux pas passer pour infailible. Quand on me fera voir avec raison & moderation quelque chose de meilleur que ce que j'ai dit; je serai le premier à l'approuver & à l'accepter & c'est dans ce dessein que je continuerai de faire des recherches sur les matieres que j'ai traité ici, & je pourrois communiquer avec le tems ce que je trouverai à ajouter, par des supplemens imprimés à part. Alors je ferai en même tems usage des remarques, que je prie mes amis de  
me

## P R E F A C E.

me donner, & si je les trouve fondées, je les mettrai à profit. Mais si l'on s'avisoit à m'opposer des choses qui ne sont pas d'importance, ou qu'on ecrivit contre moi par la seule envie de critiquer; on ne doit s'attendre à aucune réponse, sur tout si l'on vouloit me faire des objections sur de simples mots.

Quoique je croi avoir dit dans cet essai, sur ce qui regarde la Flute traversiere, tout ce qui est nécessaire pour apprendre à jouer de cet instrument, je ne pretends pas de soutenir qu'on y puisse reüssir seulement par là, & sans avoir encore d'autres instructions verbales. Et comme j'ai encore toujours supposé qu'on seroit aidé des leçons d'un Maître; j'ai omis plusieurs des premiers principes de la Musique: & je ne me suis étendu que là, où j'ai trouvé occasion de decouvrir quelques avantages, ou de remarquer quelque chose de particulier. Il se peut aussi qu'une chose paroisse trop ample & même superflue à l'un que l'autre trouvera à peine suffisante. C'est pourquoi j'ai mieux aimé dire certaines choses deux fois, lorsqu'elles appartiennent à deux Chapitres differens, quand cela s'est pû faire sans prolixité, que de lasser la patience de quelques Lecteurs, à qui il seroit penible de feuilleter souvent une partie du livre pour une bagatelle.

Comme dans ce traité plusieurs choses ne pourroient pas être bien intelligibles, sans voir en même tems les exem-

## P R E F A C E.

ples, mes lecteurs feront bien, s'ils font relier séparément les Tables gravées, pour les avoir toujours à la main, & pour pouvoir les confronter plus commodement avec ce que je dis dans le Livre.

Afin que mon livre, que j'avois écrit en Allemand puisse aussi être utile à d'autres Nations, je l'ai fait traduire en François, & c'est pour la même raison, que dans la traduction il a fallu employer deux manieres pour denominer les notes.

Au reste, je me flate que le Public me sçaura gré de mes travaux, & qu'il sera satisfait du compte que je lui rends par là en même tems, de l'employ que j'ai fait depuis quelques années de mes heures de loisir.

Berlin,  
au mois de Septembre

1 7 5 2.

Quantz.

**ESSAI**  
D'UNE  
**METHODE**  
POUR  
APPRENDRE À JOUER  
DE LA  
**FLUTE TRAVERSIERE.**



## INTRODUCTION.

Des dispositions nécessaires à ceux qui veulent  
s'appliquer à la Musique.



§. I.

**A**vant que de commencer mes instructions pour jouer de la Flûte, & pour devenir à cette occasion en même tems bon Musicien, il sera nécessaire de donner à ceux qui veulent s'appliquer à la Musique, & se rendre par-là utiles au Public, des règles, selon lesquelles ils peuvent connoître, s'ils sont pourvus des qualités nécessaires à un parfait Musicien; afin qu'ils ne se trompent pas dans le choix de leur Profession, & qu'ils n'aient pas la honte de l'avoir embrassée sans en avoir les qualités.

A

§. 2

## §. 2.

Je ne parle ici que de ceux qui veulent faire profession de la Musique, & qui comptent d'y exceller avec le tems. On ne demande pas tant à ceux qui n'en veulent faire que leur amusement. Cependant ils acquerront de l'honneur & du plaisir, s'ils peuvent & veulent mettre à profit ce que l'on pourra dire ici dans la suite.

## §. 3.

Le choix de la Musique demande d'être murement considéré, ainsi que tous ceux qu'on fait dans la vie. Peu d'hommes ont le bonheur d'être destinés à la science ou à la profession, pour laquelle ils ont le plus de dispositions naturelles. Cet inconvenient vient souvent du défaut des connoissances de la part des Parens & des Supérieurs. Ceux-ci forcent quelquefois les jeunes gens, d'embrasser ce qui leur fait plaisir à eux-mêmes; ou ils s'imaginent, que telle science ou telle profession est plus honorable & plus avantageuse qu'une autre; ou ils desirent, que les Enfans apprennent le même métier de leurs Peres, & les forcent ainsi d'embrasser un genre de vie, pour lequel ils n'ont ni amour ni disposition. Il n'est donc pas étonnant, que les Savans extraordinaires & les Artistes excellens soient si rares. Si l'on avoit plus d'égard aux inclinations des jeunes gens; si on leur laissoit la liberté de choisir eux-mêmes ce à quoi ils montrent le plus d'inclination: on verroit plus de gens heureux & véritablement utiles à la société. Car il est évident, que quelques mediocres Artistes auroient eu plus de disposition à apprendre quelque métier, & que quelques Artisans seroient devenus savans & habiles Artistes, si on eut fait un juste choix. Je fais moi-même un exemple de deux Musiciens, qui ont eû en en même tems, il y a environ quarante ans, un même maitre, & dont les Peres étoient Maréchaux-ferrans. Le Pere de l'un qui étoit riche, & qui ne vouloit pas que son Fils devint un ouvrier commun, le destina à la Musique. Pour cet effet il n'épargna aucune dépense. Il tint à son Fils plusieurs maitres, pour lui enseigner, outre les autres Instrumens, la science de la Composition. Mais quoique le jeune homme montrât aussi de son côté beaucoup d'envie d'apprendre la Musique, & qu'il employat tous ses soins, il restoit pourtant un Musicien très commun, & il eut été plus propre au métier de son Pere qu'à la Musique. L'autre au contraire

traire fut destiné par son Pere , qui n'avoit pas de si grands biens que le premier, au métier d'un Maréchal ferrant. Et en effet il n'auroit appris que ce métier, si par la mort prématurée de son Pere, il n'eut pas eû la liberté de choisir lui-même à son gré un genre de vie. Ses parens lui proposerent quatre differents partis, savoir s'il vouloit être Maréchal ferrant, Tailleur, Musicien ou Homme de lettres, parce que parmi les parens il y avoit des personnes de ces quatre Professions-là. Mais se sentant une forte inclination à la Musique, il embrassa heureusement cet Art, & eut pour maitre celui dont nous avons fait mention. Ce qui lui manquoit ici en instruction & en biens pour pouvoir avoir d'autres maitres, se trouvoit supplée par son talent, son inclination, son envie & son application, & par l'heureuse occasion, de venir bientôt dans des endroits, où il pouvoit entendre de la bonne Musique, & profiter de la conversation de beaucoup d'habiles Musiciens. Si le Pere eut encore vecu quelques années plus longtems, ce fils de Maréchal seroit aussi devenu Maréchal, & par conséquent ses talens à la Musique auroient été ensevelis, & les ouvrages qu'il a fait après, n'auroient jamais paru au jour. Je ne parle point ici de plusieurs autres gens, qui se sont appliqués la moitié de leur vie à la Musique & en ont fait profession; & qui après, dans un age plus avancé, ont embrassé une autre Profession, dans laquelle ils ont, sans beaucoup d'instructions, mieux reussi que dans la Musique. Si l'on eut fait embrasser à ces gens-là, dans leur jeunesse, le genre de vie qu'ils ne prirent qu'après; ils seroient devenus inmanquablement les plus grands Maitres.

## §. 4.

Pour devenir bon Musicien, il faut avoir de grands talens. Celui qui veut être Compositeur, doit avoir un génie vif & plein de feu, une ame susceptible de tendres sentimens; un heureux mélange de ce que les Savans appellent *Temperamens*, dans lequel il ne se trouve pas trop de mélancolie; beaucoup d'imagination, d'invention, de jugement & de discernement; une bonne mémoire; une oreille délicate & fine; une vuë bonne & pénétrante & beaucoup de docilité. Celui qui veut s'appliquer à un Instrument, doit être pourvû, outre les facultés de l'esprit, dont je viens de faire mention, de différentes dispositions du corps, selon

la nature de chaque instrument. Par exemple un instrument à vent, & sur-tout la Flute, exige un corps parfaitement sain; une poitrine forte & qui ne soit pas empêchée; une longue haleine; des dents égales, qui ne soient ni trop longues ni trop courtes; des levres qui ne soient pas enflées & grosses, mais minces, unies & fines, qui n'aient ni trop ni trop peu de chair, & puissent fermer sans peine la bouche; une langue adroite avec beaucoup de volubilité; des doigts bien faits, qui ne soient ni trop longs, ni trop courts, ni trop charnus, ni trop pointus, dont les nerfs soient forts; enfin des narines ouvertes, pour pouvoir prendre & lacher l'haleine avec facilité. Un Chanteur doit avoir, ainsi que les Joueurs d'instrument à vent, la poitrine forte, l'haleine longue, & la langue déliée; & les Joueurs d'instrument à cordes doivent avoir les doigts adroits & les nerfs forts. Le premier doit de plus être doué d'une belle voix, & il faut aux derniers, qu'ils aient encore les jointures des mains & des bras déliées.

## §. 5.

Lorsque ces bonnes dispositions se trouvent dans quelqu'un, il est, à la vérité, en général propre pour la Musique; mais les talens étant si différens, & ne se trouvant que rarement tous réunis ou en grand nombre dans une même personne, il s'ensuit que l'un est plus propre à un instrument & l'autre à un autre. p. e. Quelqu'un peut avoir un bon naturel pour la Composition; un autre a plus de disposition pour un instrument que pour un autre; l'autre aura de la disposition pour tous les instrumens; un troisième n'en aura pour aucun. Mais quiconque a tout à la fois les talens & pour la Composition; & pour le Chant, & pour les Instrumens; c'est de lui qu'on peut dire en tout sens, qu'il est né pour la Musique.

## §. 6.

Il est donc nécessaire, que chacun, avant qu'il entreprenne quelque chose dans la Musique, examine soigneusement, à quoi il a le plus de talens & d'inclination. Si cela se faisoit toujours avec sagesse, il n'y auroit pas tant d'imperfections dans la Musique, qu'il y en a encore & qu'il y en aura sans doute toujours. Car celui qui s'applique à quelque chose dans la Musique, pour laquelle il n'a point de



de talens naturels, fera toujours, malgré la meilleure instruction & la plus grande application, un Musicien médiocre,

§. 7.

Il est clair par ce qu'on vient de dire, qu'il faut des talens particuliers pour devenir un Musicien habile & savant. Par le mot d'habile Musicien j'entens un bon Chanteur ou Joueur d'instrument; car un savant Musicien est selon moi celui, qui a appris à fond la Composition. Cependant comme on n'a pas toujours besoin de ce qui est à la rigueur excellent, & qu'un Musicien médiocre peut bien être ce que les Italiens appellent *Ripieno*, c'est-à-dire qu'il peut faire les parties moins principales: il est à remarquer, qu'un homme qui n'aspire que de devenir bon *Ripieniste* \* n'a pas besoin de si grands talens. Car dès que l'on a le corps sain, & les membres bien disposés, & que l'esprit n'est pas stupide ou imbecille; on peut bien, à force d'être diligent, apprendre ce qu'il y a de mécanique dans la Musique, & c'est-ce qu'on demande proprement d'un Ripieniste. Tout ce qu'il est nécessaire de savoir à cet égard, comme la mesure, la valeur & la partition des notes, & ce qui d'ailleurs y appartient; le coup d'archet pour les instrumens à cordes; le coup de langue, l'embouchure & l'application des doigts pour les instrumens à vent; tout cela peut s'apprendre par des règles qui peuvent être expliquées distinctement & en leur entier. S'il y a cependant tant de Musiciens, qui n'ont aucune idée juste ni de l'un ni de l'autre, c'est ordinairement leur propre faute; & plusieurs n'acquièrent, pas même dans l'âge mûr, les connoissances qu'ils auroient pu acquérir en deux ou trois ans, quoique les occasions ne leur aient point manquées. On ne doit pas croire par ce que je viens dire, que j'ai du mépris pour les bons Ripienistes. Combien ne s'en trouve-t-il pas parmi eux, qui ont des talens & de l'application; qui se distinguent des autres, & seroient dignes & capables, d'être mis avec utilité à la tête d'un Orchestre; mais ils ont le malheur de se voir opprimés par les effets de la jalousie, de l'avarice, & par un nombre infinie d'autres raisons, en sorte que leurs talens ne peuvent pas venir à leur perfection. C'est une consolation pour ceux qui ont du gout pour la Musique, & qui n'ont pas de grands talens, que la nature ne leur permettant pas d'exceller dans leur art, ils peuvent pourtant être fort utiles,

en étant de bons Ripienistes. Mais celui dont l'ame n'est susceptible d'aucun sentiment, qui a des doigts lourds, & point d'oreille pour la Musique, feroit mieux de s'appliquer à toute autre science qu'à la Musique.

\* On demande pardon au Lecteur du mot de Ripieniste, lequel sera nouveau pour lui; mais qui par la description que nous en avons donnée, lui peut être intelligible.

§. 8.

Pour exceller dans la Musique, il faut avoir une envie, un amour & un désir infatigable, n'épargner aucune peine & aucun travail, & avoir assez de courage pour supporter toutes les incommodités qui se rencontrent dans ce genre de vie. La Musique nous procure rarement les mêmes avantages que les autres sciences, & bien que quelques uns y fassent fortune & parviennent dans le monde; ce bonheur est le plus souvent sujet à l'inconstance. Le changement de goût, la diminution de forces du corps, l'approche de la vieillesse, la perte d'un protecteur qui fait quelquefois l'unique bonheur de plusieurs Musiciens; tout cela ensemble est capable d'empêcher l'accroissement de la Musique. L'expérience nous le prouve assez, si nous voulons remonter seulement jusqu'à un demi siècle. Combien de changements n'y a-t-il pas eu dans la Musique en Allemagne? A combien de cours, & en combien de villes ne fleurissoit-elle pas autrefois, de manière qu'on y a élevé un bon nombre d'habiles gens, & à présent il n'y règne à cet égard qu'ignorance. A la plupart des cours qui étoient autrefois pourvus des gens habiles, dont une partie étoient même excellents, on introduit présentement la coutume, de donner les premières places dans la Musique, à des gens qui ne mériteroient pas les dernières dans un bon Orchestre; à des gens, dis-je, à qui leur place donne bien quelques considération aux yeux des ignorants; mais qui sont méprisés de tous les véritables connoisseurs, & qui ne font honneur, ni à la Musique, ni aux Maîtres au service desquels ils sont. Quoique la Musique soit une science qui ne sauroit être trop étudiée & trop approfondie, elle n'a pourtant pas l'avantage qu'ont d'autres sciences, qui lui sont ou supérieures ou égales, d'être enseignée publiquement. Les têtes obscures des Philosophes modernes ne croient pas, comme le croyoient

crovoient les Anciens, qu'il soit nécessaire de favoir la Musique. Des gens à leur aise s'y adonnent rarement, & les pauvres n'ont pas les moïens d'avoir de bons maitres, & de se transporter dans des endroits, où la Musique de bon goût est en vogue. Malgré cela il y a pourtant quelques endroits où la Musique a commencée de gagner le dessus. Elle y a acqui des Connoisseurs, des Protecteurs & des Amateurs. Il y a même quelques Philosophes éclairés, qui la mettent au nombre des beaux arts, & son honneur commence à être réparé aussi de ce côté-là. Le goût des beaux Arts devient en Allemagne de jour en jour plus éclairé, & il se répand de plus en plus. Quiconque s'est appliqué au bon & à l'utile, manque rarement de trouver une honnête fortune.

## S. 9.

Ayant du talent & de l'amour pour la Musique, il faut aussi avoir soin d'un bon maitre. Je serois trop long, si je voulois traiter ici des maitres dans toute sorte de Musique. Je m'arrêterai seulement à donner un exemple de celui qu'il faut avoir pour apprendre à jouer de la Flute. Il est vrai que, sur tout en Allemagne, cet instrument est devenu fort en usage depuis trente à quarante ans. Il ne nous manque plus, comme lorsqu'il commença à devenir en vogue, des pièces, avec le secours desquelles un apprentif peut acquérir l'habileté que cet instrument demande, par rapport à la langue, aux doigts & à l'embouchure. Malgré cela il y a encore fort peu de gens, qui en sachent jouer, conformément à sa nature, & de la manière qu'il doit être traité. Ne diroit-on pas, que la pluspart des joueurs de Flute d'aujourd'hui n'ont que des doigts & des langues, sans avoir des têtes? Il est absolument nécessaire que celui qui veut bien apprendre de cet instrument, ait un bon maitre; j'en dis de même de celui, qui veut se servir des instructions que je lui présente ici. Mais combien y en a-t-il, à qui on pourroit donner avec raison le nom de Maitre? A les voir la pluspart de près, ne sont-ils pas eux-mêmes encore des écoliers par rapport à la science. Or ceux qui sont dans l'ignorance, comment peuvent-ils enseigner la Musique? Et quoiqu'ils s'en trouvent quelques uns, qui jouent bien ou du moins passablement de la Flute, il leur manque pourtant à la pluspart le don d'enseigner aux autres ce qu'ils savent.

Il peut facilement arriver qu'on joue bien & qu'on ne sache pourtant pas enseigner. Un autre saura peut-être mieux donner leçon que jouer. Or un Ecolier n'étant pas capable de juger lui-même, si son Maître lui enseigne bien ou mal, c'est un bonheur, si par hazard il choisit le meilleur. Mais qu'elles sont les qualités essentielles à un Maître qui doit faire de bons Ecoliers? Elles sont à la vérité difficiles à déterminer. Cependant on en pourra juger par les fautes, dont nous allons faire mention, & qu'il faut qu'il évite. Un commençant fait fort bien, de demander là-dessus le conseil des gens impartiaux, & qui ne manquent pas de connoissances dans la Musique. Un Maître, qui n'entend rien de l'harmonie & qui n'est qu'un pur joueur d'instrument; qui n'a pas appris son métier à fond & par des principes justes; qui n'a pas des notions claires de l'embouchure, de l'application, des tems pour prendre l'haleine, & des coups de langue; qui ne fait pas jouer distinctement & rondement les passages dans l'Allégo, ni les petits embellissemens & les finesse dans l'Adagio; qui n'a pas l'expression agréable & distincte, ni en général le goût fin; qui n'a point de connoissances des proportions des tons, pour entonner nettement la Flute; qui n'observe pas la mesure dans la dernière exactitude; qui ne sauroit lier les parties d'un chant simple, & se servir à propos des pincés, des pincemens, battemens, flattemens, doublés, tremblemens, cadences; qui n'est pas capable d'ajouter dans un Adagio, dont la mélodie est écrite simplement, c'est-à-dire sans broderies, les embellissemens arbitraires, tels que le chant & l'harmonie les demandent, & entretenir, pour ainsi dire, le *clair* & l'*obscur*, moiennant les broderies & le changement du *forte* & du *piano*; un Maître enfin, qui ne fait pas expliquer distinctement tout ce qui est difficile à comprendre à l'Ecolier; qui n'emploie d'autres moyens pour enseigner que l'oreille de son disciple, à l'imitation de ceux, qui apprennent à chanter aux oiseaux, qu'ils apprennent à se faire imiter à force de leur affecter le sens par l'harmonie; un Maître, qui flatte l'Ecolier & lui passe toutes les fautes; qui n'a pas assez de patience pour montrer, à son Ecolier souvent la même chose, & la lui faire répéter; qui ne sauroit choisir des pièces, qui de tems à autre peuvent convenir à son Elève suivant sa capacité, & qui ne les sauroit jouer

chacune

chaicune dans son goût; qui ne cherche qu'à amuser l'Ecolier; qui ne préfère pas l'honneur à l'interêt, la fatigue à la commodité, & le service du prochain à la jalousie & à l'envie; enfin qui ne se propose pas pour but général la Musique; un tel maître, dis-je, n'est point du tout propre à former de bons Elèves. Si au contraire l'on trouve un Maître, dont les Ecoliers jouent avec netteté & distinctement, & sont sûrs dans la mesure: alors on est fondé à concevoir de bonnes idées d'un tel Maître.

## §. 40.

C'est un grand avantage pour celui, qui veut s'appliquer avec utilité à la Musique, si dès le commencement il tombe entre les mains d'un bon Maître. Il se trouve des gens qui donnent dans le mauvais préjugé de croire, qu'il n'est pas nécessaire d'avoir d'abord un bon Maître, pour apprendre les élémens. Ils prennent par épargne celui qui est à meilleur marché, & ainsi pour l'ordinaire un Maître qui ne fait rien lui-même. C'est alors un aveugle qui montre le chemin à un autre. Je conseille tout le contraire. Il faut dès le commencement prendre le meilleur Maître qu'on puisse trouver, dût-on payer deux ou trois fois plus qu'aux autres. Il en coûtera moins dans la suite: & on épargne & du temps & de la peine. Avec un bon Maître on avance plus dans un an, qu'avec un mauvais en dix ans.

## §. II.

Quoique il importe beaucoup, comme nous venons de le faire voir, d'avoir un bon Maître, qui sache enseigner ses Ecoliers à fond: l'Ecolier doit pourtant aussi contribuer à son avancement par son application. Car l'on a assez d'exemples, que de bons Maîtres ont souvent formé de mauvais Ecoliers, & qu'au contraire de mauvais Maîtres n'ont pas laissé d'élever de bons Ecoliers. On fait, que beaucoup d'excellens Musiciens qui se sont distingués, n'ont eû d'autres Maîtres que leur heureux naturel, & les occasions où ils se sont trouvés d'entendre d'excellentes choses. La grande application, leurs soins & peines, & leurs continuelles réflexions les ont fait devancer bien d'autres Musiciens, qui ont eû plus d'un Maître. C'est pourquoi j'exige encore d'un Ecolier de la

Musique, qu'il s'en fasse une grande occupation, & je conseille à ceux, qui ne veulent pas y apporter toute l'attention possible, de renoncer à apprendre la Musique, sur-tout s'ils l'apprennent dans l'intention de s'en servir pour leur fortune. Car celui qui préfère à cette application continuelle la paresse, l'oïveté & autres choses frivoles, ne peut se promettre aucun succès. Il a plusieurs personnes, qui se dévouent à la Musique, qui se trompent à cet égard. Elles fuyent les difficultés qui s'y trouvent. Elles souhaitent devenir habiles; mais elles ne voudroient pas employer l'application nécessaire. Elles s'imaginent que dans la Musique tout est plaisir. Elles en regardent l'étude comme un jeu, & elles pensent qu'il n'est pas besoin d'y employer ni les forces du corps, ni celle de l'esprit; que la science & l'expérience ne font rien; & enfin que tout ne dépend que de l'envie & d'un heureux naturel. Il est vrai que le naturel & l'envie sont les premiers fondemens, sur lesquels on doit élever une science solide. Mais pour la perfectionner, il faut avoir des bonnes instructions, & apporter de son côté beaucoup d'application & d'attention. Si un Ecolier est assez heureux pour trouver dès le commencement un bon Maître, il faut qu'il mette en lui toute sa confiance. Il doit être docile & point obstiné. Il ne faut pas qu'il se borne à étudier pendant les heures des leçons ce que son Maître lui prescrit; il doit encore avec tout le soin possible répéter en particulier ce qu'il a appris; & en cas qu'il y ait quelque chose qu'il n'ait pas bien compris ou qu'il ait oublié, il doit demander au Maître de le lui réitérer dans la leçon suivante. Un Disciple ne doit pas se dégouter de ce que son Maître le reprend plus d'une fois d'un même défaut; il doit au contraire regarder de tels avertissemens comme des marques de son inattention, & comme des preuves du zèle de son Maître, qui montre par-là qu'il sçait la véritable manière d'enseigner. L'Ecolier doit être fort attentif à tous ses défauts. Car dès qu'il commencera à les connoître lui-même, il aura surmonté les plus grandes difficultés. S'il arrive que le Maître est obligé de le reprendre fort souvent d'un seul & même défaut, il peut s'assurer qu'il ne fera pas de grands succès dans la Musique: parce qu'il y trouvera encore un nombre infini de choses, qu'aucun Maître ne lui enseignera ni ne pourra

pourra lui enseigner, & qu'il doit, pour ainsi dire, enlever aux autres. C'est ce latin permis, qui fait proprement les plus grands Maîtres. Il est nécessaire de répéter les passages, dans lesquels on manque, jusqu'à ce qu'on les exécute, comme le veut celui qui nous montre. Il ne faut pas prescrire à son Maître les pièces qu'on veut jouer. C'est au Maître de savoir le mieux ce qui peut être utile au disciple. Il est nécessaire, quand on est assez heureux, d'avoir un bon Maître, de ne le quitter que lorsqu'on n'a plus besoin d'aucune instruction. Il n'y a rien de plus nuisible que le fréquent changement de maître. La différente expression de chaque maître, ne fait qu'embarrasser un apprentif, qui par-là se trouve, pour ainsi dire, obligé de recommencer à chaque fois. Il y a à la vérité bien des gens, qui se font un honneur de pouvoir se vanter, d'avoir été disciple de beaucoup de grands maîtres; mais on trouve rarement qu'ils en aient beaucoup profité. Car qui court de maître en maître, ne se plait chez aucun, & ne se fie en aucun d'eux. Or, quiconque ne se fie pas à une personne, n'admet pas volontiers ses principes. Si au contraire on a mis sa confiance en un bon maître, & qu'on lui laisse le tems nécessaire pour déployer & faire connoître sa science, alors on découvrira de jour en jour, moyennant un vrai désir d'arriver à la perfection, de nouveaux avantages, que l'on n'étoit pas capable de prévoir d'abord, & qui donnent occasion à des recherches plus étendues.

## §. 12.

Ce sont ces recherches, qui doivent tenir au cœur à chaque Commencant dans la Musique. L'application même ne fait pas encore tout. L'on peut être doué d'un heureux naturel, ne pas manquer d'application, avoir d'excellentes instructions, avoir eû de favorables occasions d'entendre beaucoup de belles & excellentes choses; & cependant ne s'élever jamais au-dessus du médiocre. L'on peut encore beaucoup composer, beaucoup chanter & beaucoup jouer, sans acquérir un haut degré de science & d'habileté. Car tout ce qu'on fait dans la Musique sans attention, sans réflexion & seulement pour passer le tems, ne tourne point à profit. Ainsi toute application fondée sur un ardent amour & un désir insatiable pour la Musique, doit être unie à des continuel-

les recherches, à une grande attention & à des mœurs réflexions. Il faut qu'une noble obstination s'empare de nous, laquelle ne nous permet pas de nous applaudir d'abord nous mêmes en toutes choses; mais qui nous anime à nous perfectionner de plus en plus. Celui qui n'exerce la Musique que par manière d'acquit, & non pas comme un métier, ne sera jamais qu'un misérable Musicien.

## §. 13.

En même temps qu'on travaille à faire des progrès, il faut prendre garde de ne point perdre patience, & ne pas vouloir commencer par où les autres finissent. Il y en a qui commettent cette faute. Ou ils choisissent des pièces difficiles, dont ils ne sont pas encore capables, ce qui leur fait contracter la mauvaise coutume de passer légèrement & très indistinctement par-dessus les notes; ou ils veulent faire les habiles avant le temps, & tombent sur des pièces trop aisées, qui ne procurent d'autre avantage que celui de flatter l'oreille: au lieu qu'ils négligent les pièces, qui donnent de l'entendement dans la Musique, & une connoissance exacte de l'harmonie; qui apprennent le coup d'archet, le coup de langue, l'embouchure, & dégagent les doigts; qui sont propres à faire bien connoître & bien partager les notes, & à bien enseigner les mesures, quoiqu'elles ne flattent pas d'abord nos sens autant que les premières: ce sont, dis-je, de telles pièces qu'on néglige, & qu'on regarde même comme une perte de tems, bien que sans elles, on ne parvienne jamais ni à acquérir une bonne expression, ni un bon goût dans l'exécution.

## §. 14.

Le plus grand obstacle à l'application & aux recherches ultérieures, c'est de se fier trop à ses talens. L'expérience nous apprend que l'on rencontre bien plus d'ignorans parmi ceux qui sont doués de beaucoup de dons naturels, que parmi ceux, qui avec le secours de leur application & de leurs recherches, sont parvenus à perfectionner leurs talens médiocres. Il n'arrive que trop souvent, que de grands dons de la nature sont plus nuisibles qu'avantageux. Si l'on exige des preuves convaincantes de ce que je dis, qu'on examine la plupart des Compositeurs modernes qui sont à la mode. Combien en trouve-t-on qui ont appris par règles l'art de composer? ne sont-ils pas pour la plupart presque de



de pures Naturalistes? C'est beaucoup, s'ils entendent la Basse continue. Ils croient que dans la Composition, toute spéculative & profonde qu'en la science, il soit tout au plus nécessaire de savoir sonner des Quintes & des Octaves descendues, de pouvoir faire la Basse comme dans un Tambourin, & y joindre une ou deux parties inférieures, tant bien que mal. Le reste n'est à leur avis qu'une pédanterie, nuisible au bon goût, & au chant délicat. S'il étoit vrai que la nature seule put suffire, & qu'il ne fût point de science: d'où vient donc, que les pièces des Compositeurs habiles & expérimentés font plus d'impression, se répandent plus, & sont bien plus longtems en vogue, que celles de ceux qui ne doivent tout qu'à la seule nature? D'où vient ce, que les premiers essais d'un habile Compositeur ne sont jamais aussi parfaits que les derniers? Est-ce à la nature seule, ou n'est-ce pas en même tems à la science que nous le devons attribuer? Les talens naissent avec nous, mais la science ne s'acquiert que par de bonnes instructions, & par de continuelles recherches. L'un & l'autre ensemble fait l'habile homme. Il faut l'avouer, que par le stile de l'Opéra le bon goût a profité, mais la science en elle-même y a perdu. Car comme l'on s'est imaginé, que pour cette sorte de Musique il falloit plus de génie & d'invention que de science dans la Composition, & que pour l'ordinaire les amateurs de la Musique ont donné au chant de l'Opéra des applaudissemens, préférablement à la Musique de l'Eglise & de la Chambre; il est arrivé qu'en Italie la plupart des jeunes Compositeurs, & de ceux que la nature seule guide, ont fait leur première occupation de la Musique de l'Opéra; non seulement pour acquérir de la réputation, mais aussi pour passer bientôt pour maîtres, ou, comme ils sont appelés dans leur langue, *Maestri*. Cependant les peines & les soins prématurés qu'on s'est donné pour se voir décoré de ce titre, ont fait que la plupart de ces *Maestri* n'ont jamais été Écoliers, parce que dans le commencement ils n'ont point eu de principes, & après avoir obtenu l'applaudissement des ignorans, ils ont honte de se faire instruire. Cela fait qu'ils s'imitent l'un l'autre; qu'ils copient mutuellement leurs pièces, & même que l'un fait passer l'ouvrage d'un autre pour le sien propre. L'expérience le confirme assez. Et cela arrive sur tout, lorsque ces sortes

de Naturalistes font obligés, d'aller chercher leur fortune dans les pais étrangers. Alors ils ne portent pas tant leurs inventions dans leurs têtes que dans leurs coffres. Et quand même, ils auroient assez de capacité pour inventer quelque chose eux-mêmes, sans se parer des plumes d'un autre; ils daignent rarement employer tout le tems nécessaire que demande un ouvrage d'aussi longue haleine que l'est l'Opéra; à quoi ils croient encore de bien faire, parce que souvent on fait passer pour un homme extraordinaire, celui qui a été assez expéditif pour barbuiller dans dix ou douze jours tout un Opéra, & auquel il ne s'est proposé pour fin que la nouveauté, sans se mettre en peine, si l'on y trouve un ombre de beauté vraie ou de bon sens. Il est très facile à comprendre de quel genre peuvent être ces beautés produites à la hâte. De tels Compositeurs sont obligés de se saisir des pensées comme en l'air, si j'ose le dire, & à peu près comme les oiseaux de proie, qui fondent sur ce qui se trouve à leur disposition. Cherchera-t-on dans un tel ouvrage l'arrangement, la liaison, le choix & la netteté des pensées? Enfin c'est là la raison qu'on ne trouve plus à présent en Italie tant d'excellens Compositeurs qu'autre fois. Or s'il n'y a plus de Compositeurs habiles, comment le bon goût peut-il y être cultivé & entretenu? Quiconque fait ce que demande l'Opéra pour être parfait, avouera nécessairement, qu'un pareil ouvrage demande un Compositeur expérimenté, & non pas un commençant; & qu'il exige plus de tems que quelques jours. Cependant la plupart des Compositeurs ont le malheur, que dès qu'ils commencent à travailler sensément, & à se dépouiller de ce qu'ils avoient de sauvage & de trop hardi, on les accuse de n'avoir plus ce même feu, d'être déjà épuisés, de ne plus penser spirituellement, d'être stériles en invention. Cela peut être vrai de quelques-uns; mais si l'on vouloit se donner la peine de faire de recherches exactes, l'on trouveroit, que de pareils malheurs n'arrivent qu'à ces Compositeurs dont nous avons parlé, qui n'ont pas appris à fond l'art de la Composition. Un édifice élevé sur un mauvais fond, ne fera pas de longue durée. Mais si les talens, la science & l'expérience se trouvent réunies dans une même personne, cela forme une source d'invention de bon goût presque inépuisable. L'on fait tant de cas de l'expérience dans toutes sortes

tes d'actions, de sciences & de métiers; pourquoi voudroit-on la bannir de la Musique, & sur-tout de la Composition? Si l'on s' imagine, que le tout dépend de la bonne fortune & des inventions trouvées au hazard, on se trompe fort; & l'on n'en a pas la moindre idée. Il est vrai que les saillies dépendent du hazard, & qu'on ne peut pas nous les inculquer par des instructions; mais la netteté & la propreté, le choix & l'heureux mélange des pensées n'en dépendent aucunement; puis qu'au contraire c'est la science & l'expérience qui nous les doivent enseigner; & ce sont proprement elles qui servent à distinguer le maître des écoliers, les derniers étant privés de ces avantages si nécessaires pour atteindre à la perfection. Chacun peut apprendre les règles de la Composition, & ce qui appartient à l'harmonie, même sans y sacrifier trop de tems. Le Contrepoint a ses règles invariables, & les conservera peut-être telles, tant qu'on connoitra la Musique. Mais la netteté, la propreté, la liaison, l'arrangement & le mélange des pensées, exigent presque à chaque pièce de nouvelles règles. Ainsi ceux qui se sont une fois adonné à copier les autres, ne réussiront que très rarement; de sorte que l'on remarque aisément, si ces pensées prennent leur source d'une seule & même tête, ou si leur liaison & leur arrangement n'est que mécanique.

## §. 15.

Autrefois on avoit plus d'estime qu'à présent pour l'art de la Composition; mais aussi on ne trouvoit pas parmi ceux qui le pratiquoient, des gens aussi médiocres qu'aujourd'hui. Les Anciens ne pensoient pas qu'on puisse apprendre cet art sans recevoir des instructions. On croyoit qu'il est nécessaire de savoir la Basse continue; mais on ne la regardoit pas comme étant seule suffisante pour apprendre la Composition sans d'autres instructions, il se trouvoient peu de personnes, qui s'occupoient de la Composition, & ceux qui s'y adonnoient, tâchoient de l'apprendre à fond. Mais aujourd'hui, chacun qui fait passablement jouer de quelque instrument, prétend aussi avoir appris en même tems la Composition. C'est ce qui fait qu'on voit paroître tant de monstres en Musique; & il ne faudroit pas s'étonner, si la Musique, au lieu de se perfectionner, diminueoit à pré-

présent. Car si les sçavans & experts Compositeurs nous manquent peu à peu, si, comme en effet cela arrive déjà souvent, les nouveaux Compositeurs n'ont recours qu'à leur naturel, & regardent comme une peine superflue, d'apprendre les règles de la Composition; s'ils pensent que ces règles nuisent plutôt au bon goût & au chant; s'ils abusent du stile de l'Opéra, très beau en soi-même; s'ils le mêlent dans des pièces où il n'appartient en aucune façon, de sorte qu'il s'en servent dans les Musiques d'Eglises & aux Concerts, comme cela se fait en Italie; enfin si tout doit se ressentir des aires d'Opéra: on sera raisonnablement fondé à craindre que la Musique ne perde peu à peu de sa splendeur précédente, & qu'il n'arrive aux Allemands & à bien d'autres nations, par rapport à la Musique, ce qui leur est déjà arrivé au sujet de plusieurs autres arts qui sont presque perdus aujourd'hui. Les Italiens ont autrefois fort loué les Allemands, de ce qu'ils entendoient mieux que leur voisins les règles de la Composition, bien qu'ils ne fissent pas paroître tant de goût. Mais à présent que nos jeunes Compositeurs commencent à négliger les recherches, & qu'ils ne se fient qu'en leur bon naturel, ne pourra-t-on pas nous faire des reproches, au lieu des louanges qu'on a données à nos Ancêtres. Notre nation devroit tâcher de se soustraire à de tels reproches, d'autant plus que le bon goût s'augmente chez nous de jour en jour dans les autres sciences. Nous devrions employer toutes nos forces pour conserver les louanges qu'on nous a données autrefois. Car ce n'est qu'en secourant le naturel par d'excellentes instructions, par l'application, par les peines, par les réflexions, que l'on peut parvenir à un haut degré de perfection.

§. 16.

Qu'on ne pense cependant pas, que je prétende ici, que chaque pièce de Musique soit composée selon les règles rigoureuses du double Contrepoint, c. à d. selon celles, qui nous apprennent à accorder les différentes voix, tellement qu'elles soient renversées, changées & transportées entr'elles d'une manière harmonieuse. Non, ce seroit une pédanterie qu'une pareille affectation. Je soutiens seulement que chaque Compositeur est obligé de savoir ces règles. Quant à leur usage artificiel, il faut savoir les eschapper là où le chant le permet, & d'une manière qui ne fasse aucun tort ni à la

beau-

beauté du chant, ni n'en empêche le brillant effet. Je veux que l'auditeur ne trouve pas un travail gêné, & que la nature se fasse connoître en tout. Le mot de *Contrepoint*, fait ordinairement une impression désagréable sur ceux, qui ne prennent que leur naturel pour guide, & ils le regardent comme une pédanterie superflue. C'est qu'ils n'en connoissent que le nom, & qu'ils en ignorent les qualités & l'utilité. S'ils en avoient l'idée convenable, il ne leur paroitroit pas si barbare. Je ne veux pas faire l'éloge de toutes les sortes de doubles Contrepoints, quoique chacun, employé d'une certaine manière & au sens convenable, puisse avoir son utilité. Je ne puis cependant m'empêcher de rendre justice au Contrepoint all' Ottava, & en recommander la parfaite connoissance, comme d'une chose essentiellement nécessaire à tout nouveau Compositeur: puisque non seulement l'on ne sauroit se passer de ce Contrepoint par rapport aux Fugues & dans toutes les autres pièces faites avec art; mais il rend aussi des services importans dans les imitations galantes, & dans le changement des parties. Il est vrai que les Anciens se sont trop adonnés à ces artifices de Musique, & qu'ils en ont poussé l'usage jusqu'à négliger ce qu'on regarde dans la Musique comme le plus essentiel, je veux dire, l'art de toucher & de plaire. Mais faut-il attribuer la faute au Contrepoint, si les Compositeurs n'ont pas su s'en servir comme il faut, & qu'ils en ont abusé. Il ne tient aussi pas au Contrepoint, si les amateurs de Musique, faute d'en avoir une idée juste, n'y trouvent pas goût? Toutes les autres sciences n'ont-elles pas ceci de commun avec le Contrepoint, que sans en avoir connoissance, on n'y prend aucun plaisir? Qui peut dire, par exemple, qu'il prenne goût à la Trigonometrie ou à l'Algebre, s'il n'en a jamais rien appris? C'est à la connoissance d'une chose que se joint l'estime & l'amour pour elle. Lorsque les personnes de distinction font instruire leurs enfans dans plusieurs sciences, leur dessein n'est pas qu'ils doivent en faire profession. La connoissance qu'ils en acquièrent ne leur doit servir que pour pouvoir en parler dans l'occasion. Si tous les maitres de Musique étoient en même tems des Musiciens entendus; s'ils savoient donner à leurs Elèves des idées justes d'une Musique artificieuse; s'ils leur donnoient de bonne heure à jouer des pièces bien travaillées, & qu'ils leur en expliquoient le contenu: non seulement ils parviendroient

droient à accoutumer peu à peu les amateurs à des pareilles pièces; mais les amateurs acquéreroient en général une plus grande pénétration dans la Musique & y trouveroient plus de plaisir. La Musique seroit par conséquent plus estimée qu'elle ne l'est, & on auroit plus d'obligation aux véritables Musiciens pour leurs travaux. Mais à présent on en voit le contraire, parce que la plus grande partie des amateurs n'apprennent la Musique que mécaniquement; & la Musique demeure dans une imperfection d'autant plus grande, qu'il n'y a ni bons maitres ni dociles écoliers.

## §. 17.

Si l'on veut savoir, quel doit être l'objet de nos recherches & de nos réflexions, voici ce que nous répondons. Après qu'un nouveau Compositeur aura solidement appris les règles de l'Harmonie, qui ne sont que ce qu'il y a de moindre & de plus aisé dans la Composition, bien qu'encore beaucoup de gens se trouvent privés de cette connoissance: il faut que suivant le but de chaque pièce, il tache de faire un choix juste & un mélange heureux de ses pensées depuis le commencement jusqu'à la fin; qu'il exprime comme il faut les mouvemens de l'ame; qu'il entretienne un chant coulant; qu'il s'applique à être nouveau, & pourtant toujours naturel dans la modulation & juste dans la mesure: qu'il mette par tout du clair & de l'obscur; qu'il sache renfermer ses inventions dans des bornes raisonnables; qu'il ne fasse pas trop de repos dans le chant, & n'y repète pas trop souvent les mêmes pensées; qu'il ne compose que d'une manière convenable & à la voix & aux instrumens; que dans la Musique à chanter il n'écrive pas contre la mesure des syllabes, & encore moins contre le sens des paroles; & enfin qu'il tache d'acquérir une connoissance suffisante, & de la manière de chanter, & des différentes qualités de chaque instrument. Un Chanteur & un Joueur d'instrument doit s'appliquer à être maitre de sa voix & de son instrument; à connoître les proportions des tons; à être ferme dans la mesure & dans la lecture des notes; à apprendre l'Harmonie; & surtout à mettre en pratique tout ce que l'on exige pour avoir une bonne expression.

## §. 18.

Pour se distinguer dans la Musique, il n'en faut pas entreprendre l'étude trop tard. Car toute personne qui s'y devoüé dans les années

années où les forces de l'esprit ne sont plus dans leur vigueur, & où le gosier & les doigts ne sont plus assez souples, pour acquiescer cette grande facilité, qui est nécessaire à exprimer nettement & rondement les tremblemens, les petits & délicats embellissemens, & les roulemens; une telle personne, dis-je, ne fera pas des progrès fort extraordinaires.

De plus un Musicien ne doit pas s'occuper de trop d'autres choses. Chaque science demande un homme entier. Je ne prétens pas par là qu'il soit impossible d'exceller en même tems dans plusieurs sciences. Mais il faut pour cela des talens très extraordinaires, que la nature n'accorde que rarement. Il y a beaucoup de gens qui tombent ici dans l'erreur. Les uns prétendent tout apprendre, & suivant l'inconstance de leur génie, ils tombent d'une chose sur l'autre; tantôt sur la Composition, & tantôt sur des choses qui ne sont aucunement du ressort de la Musique; & par leur incertitude ils n'apprennent jamais ni l'un ni l'autre. D'autres, qui d'abord se devouent à une des sciences supérieures, traitent pendant plusieurs années la Musique, comme un amusement. Ils ne peuvent pas employer le tems nécessaire que demande la Musique; & n'ont ni l'occasion, ni les moyens de se tenir de bons maîtres, ou d'entendre quelque chose de bon. Souvent ils n'apprennent rien qu'à lire les notes; à éblouir les auditeurs par quelques pièces difficiles qu'ils jouent, sans avoir de l'expression ni du goût; & si par hazard ils ont le bonheur de devenir Rois borgnes au pays des aveugles, & d'être applaudis; ils s'imaginent par un fol préjugé, de mériter, à cause de leurs autres sciences, de la préférence sur d'autres Musiciens, qui sont plus habiles dans la Musique qu'eux, quoiqu'ils n'aient pas fréquenté les Academies. D'autres font profession de la Musique par nécessité, sans y trouver le moindre plaisir; & d'autres encore ont appris la Musique dans leur jeunesse, plus par exercice que par des principes justes; & dans l'âge de maturité ils ont honte, ou même ils pensent n'avoir plus besoin de se soumettre aux instructions. N'aimant pas d'être corrigés, ils ne veulent s'attirer des louanges que sous le nom d'Amateurs de la Musique. Il y a encore d'autres, qui, la fortune ne leur étant pas assez favorable pour pouvoir parvenir par leurs autres sciences, le jettent par nécessité au côté de la Musique. Mais le plus souvent ils ne sont d'une part que des demi Savans, & de l'autre à peine des demi Musiciens,

ciens, soit pour la perte du tems qu'ils ont été obligés de sacrifier aux autres sciences, soit faute de talens, qui n'étant pas suffisants aux autres sciences, le seront encore peut-être moins à la Musique; soit même par préjugé & par des fausses idées, qu'ils n'admettent aucune correction. Cependant si quelqu'un a des études, & en même tems les talens nécessaires pour la Musique, & qu'il s'applique à celle-ci aussi assiduellement qu'il s'étoit appliqué à celles-là; il n'aura pas seulement un grand avantage sur d'autres Musiciens; mais il pourra aussi être plus utile à la Musique que les autres; c'est ce que nous pourrions confirmer par plusieurs exemples. Car si l'on considère, combien les Mathématiques, avec les sciences qu'elles renferment, la Philosophie, la Poésie & l'Eloquence influent sur la Musique: on avouera que non seulement la Musique embrasse plus de choses, qu'on ne s'imagine ordinairement; mais que même chez la plupart des Musiciens, le défaut de n'être pas instruit dans les sciences, dont nous avons parlé, est un obstacle à leur avancement, & la cause que la Musique n'a pas encore été portée à un plus haut degré de perfection. Et en effet, cela ne peut guère être autrement, puis qu'il est rare que ceux qui possèdent la Théorie, se distinguent aussi dans la Pratique; & ceux qui excellent dans la Pratique, peuvent rarement passer pour maîtres dans la Théorie. Est-il donc possible, que la Musique se trouvant dans cet état, puisse parvenir à la perfection? Il sera nécessaire de conseiller fortement aux jeunes gens qui se devouent à la Musique, que si le tems ne leur permet pas de s'exercer dans toutes les sciences, ils ne soient pourtant pas ignorans dans celles que nous avons indiqués, & dans quelques unes des langues étrangères. Quand à ceux qui se proposent la Composition pour but, une profonde connoissance de l'art du Théâtre leur sera fort utile.

## §. 20.

Voici enfin le dernier conseil que je voudrais donner à toute personne, qui souhaite d'exceller dans la Musique: c'est de savoir mettre un frein à son amour propre, & de le retenir dans de justes bornes. Si tout amour propre immodéré & mal dirigé est en général nuisible, parce qu'il émouffe la raison, & peut être un obstacle à toute connoissance parfaite; il l'est certainement aussi dans la Musique, d'autant plus, qu'il s'y rencontre plus fréquemment, y trouvant plus de nourriture que dans toutes les autres professions.

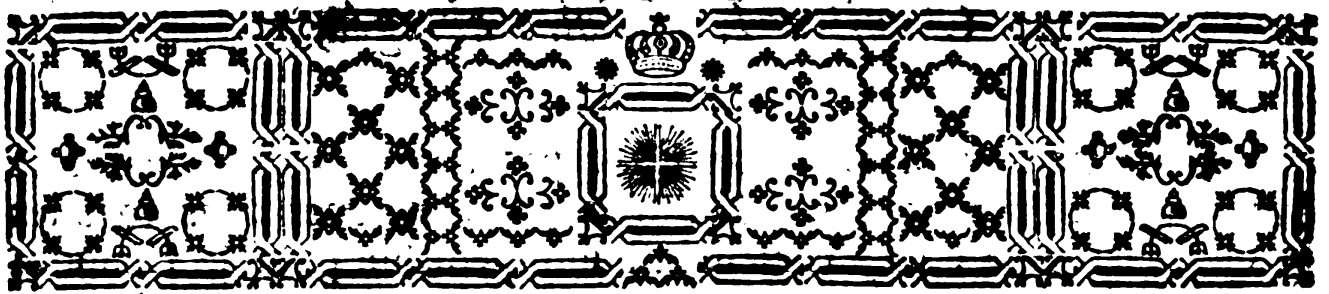


fessious, dans lesquelles on ne se paye pas comme dans celle-ci, d'un simple *bravo*, qui rend celui à qui on le donne, tout bouffi d'orgueil. Combien de désordres cet amour propre n'a-t-il déjà causé dans la Musique ? On se plaît bientôt plus à soi-même qu'aux autres. On est déjà satisfait, pourvu que l'on puisse dans l'occasion remplir une partie; on se laisse éblouir par les louanges prématurées qu'on nous donne; on va même jusqu'à les regarder comme une récompense méritée. On ne veut souffrir aucune contradiction, aucun avertissement, aucune correction. Si quelqu'un ose entreprendre quelque chose de pareil, par nécessité, lorsqu'il faut que cela se fasse, ou par bonne volonté; au même instant on regarde cet audacieux comme un ennemi. On se flatte souvent de savoir beaucoup, lorsqu'on est encore dans une assez profonde ignorance; on cherche même à s'élever au-dessus de ceux dont on pourroit recevoir des instructions: & ce qui est encore plus, souvent on va jusqu'à les haïr par jalousie, ou par envie. Mais si l'on y regardoit un peu de près, l'on trouveroit que ce savoir vanté n'est qu'une Charlatanerie. Le tout est l'effet d'une mémoire assez bonne pour avoir pu retenir quelques termes d'art qu'on aura trouvés dans des écrits théoretiques; & on fait un peu parler des artifices de la Musique, sans pourtant être capable de les faire. Il est vrai que chez les ignorans l'on acquiert par là quelque autorité; mais aussi chez les connoisseurs on risque de se voir moqué, en ressemblant à ces ouvriers, qui savent nommer leurs outils, sans pouvoir s'en servir comme il faut. Ils se trouvent des personnes, qui sont en état de beaucoup parler d'un art ou d'une science, & qui en effet sont plus embarrassées dans la pratique, que bien d'autres, qui n'en disent pas la moitié. Enfin s'il arrive que par de bonnes instructions on soit parvenu à mériter quelques applaudissemens, on se met déjà au plus haut degré du Parnasse. On a honte de continuer à prendre des instructions, ou on les regarde comme inutiles. On congédie le maître dans le meilleur tems & lorsqu'on commence à faire de véritables progrès. On ne cherche pas de profiter du jugement qu'en portent les gens expérimentés; on aime mieux rester dans l'ignorance que de retourner prendre des leçons. Et supposé même qu'on daigne demander à quelqu'un des éclaircissemens sur tel ou tel doute, cela ne se fait pour la plupart du tems que dans le dessein de se voir louer, & non pas pour entendre

dre la vérité. Enfin qui est ce qui pourroit rapporter tous les maux que cause le pervers amour propre. Il me suffit, d'avoir fait conoitre, qu'il nous remplit d'une fausse satisfaction & qu'il est un des plus grands obstacles qui s'opposent à l'accroissement de la Musique.

§. 21.

Avant que de finir, je dois désabuser ici les personnes qui ont le préjugé de penser, qu'en jouant de la Flute on se fasse mal à la poitrine & aux poumons. Il faut leur dire, que bien loin que la Flute leur soit nuisible, il n'y a rien de plus utile & de plus avantageux. La poitrine s'ouvre par là de plus en plus, & en devient plus forte. S'il étoit nécessaire, je pourrois faire voir par des exemples, que plusieurs jeunes gens, qui avoient l'haleine fort courte, & qui étoient à peine capables de jouer deux mesures sans discontinuer, sont enfin parvenus dans quelques années, à force de jouer de la Flute, à être capables de jouer plus de vingt mesures sans reprendre haleine. De là on doit conclure, que jouer de la Flute est aussi peu nuisible aux poumons, que de monter à cheval, faire des armes, danser & courir. Mais il ne faut pas en abuser, ni jouer d'abord après le repas, ni boire quelque boisson froide, quand on ne fait que de cesser de jouer, & lorsque les poumons sont encore dans une forte agitation. Personne ne disconvient que la trompette exige des poumons bien plus forts, & beaucoup plus de forces du corps que la Flute. Néanmoins l'expérience nous apprend, que les gens qui font profession de la trompette, parviennent pour la plupart à un âge fort avancé. Je me souviens moi-même d'avoir vû dans ma jeunesse un jeune homme qui devint Trompette, quoi qu'il fut d'une complexion très foible, & qui non seulement, s'exerçoit avec beaucoup d'application sur cet instrument, mais qui même l'a porté assez loin. Il est encore en vie, se porte bien, & ne manque pas de forces. Je ne nie pourtant pas, que l'exercice de la Flute ou de la Trompette ne demande un corps parfaitement sain, aussi bien que les exercices du corps dont nous avons parlé. Je conviens qu'il ne guerit point celui qui a la poitrine attaquée, & qu'on ne peut pas le lui conseiller pour cela. J'ai déjà dit plus haut, qu'en general un Musicien, de quelque instrument qu'il puisse jouer, ne doit pas avoir un corps foible, mais au contraire parfaitement sain, & l'esprit vif & plein de feu : puis que l'un & l'autre doivent s'entraider mutuellement.



## CHAPITRE I.

### Histoire abrégée, & Description de la Flute Traversiere.



§. 1.

Je ne m'arrêterai pas à rapporter les recits fabuleux & incertains que l'on fait, touchant l'origine des Flutes que l'on tient en travers devant la bouche. N'ayant aucune certitude là-dessus, il doit nous être indifferant, si Midas, Roi de Phrygie, ou quelqu'autre les ait inventées. Je ne saurois de même pas juger, si c'est le tronc d'un sureau creux & cassé où la pourriture a fait à l'un des cotés une petite ouverture, sur laquelle le vent souffloit justement; ou si c'est quelqu'autre circonstance qui ait donné la premiere idée à cette invention.

§. 2.

Mais on ne peut pas douter qu'au Nord c'ont été les Allemands qui ont posé les premiers principes de la Flute, comme de plusieurs autres instrumens à vent; ou du moins, qui les ont renouvelés tout à fait. Les Anglois nomment cet Instrument: the German Flute; les François disent de même: la Flûte allemande. (v. Principes de la Flute traversiere, ou de la Flute allemande par Monsieur Hotteterre, le Romain.

§. 3.

Michel Prétorius, dans son *Theatre des Instrumens*, imprimé à Wolffenbuttel, en 1620, tems où l'on ne connoissoit encore aucune des Clefs qui sont à présent à cet instrument, l'appelle Flute en travers. Et pour la distinguer de l'instrument dont on se sert dans le militaire pour accompagner le Tambour, il nomme celui-ci la Flute des Suisses.

§. 4. La

## §. 4.

La Flute traversiere n'étoit donc pas autrefois dans le même état, où elle est à présent. On n'en pouvoit jouer dans tous les Modes, faute de Clef, laquelle est indispensable pour le Demiton Dis (*re Dieſe ou mi b mol*). J'ai moi-même encore une Flute de cette façon, laquelle a été faite en Allemagne, il y a environ soixante ans, & qui est d'une Quarte plus basse que les Flutes ordinaires. Les François sont les premiers, qui ont rendu cet Instrument plus parfait qu'il n'étoit en Allemagne, en y ajoutant une Clef.

## §. 5.

Je ne saurois décider, dans quel tems on y a fait cette amélioration, & qui en est l'auteur, quoique je me sois donné toutes les peines possibles pour m'en instruire. Selon toute apparence, il n'y a pas encore un siècle, qu'on a entrepris cette amélioration; & c'aura été sans doute en France au même tems, qu'on a changé le Chalemie en l'Hautbois, & le Bombardo en le Basson.

## §. 6.

Philibert, si connu par ses aventures singulières, fut en France le premier qui se distingua sur cet instrument tellement amélioré, & qui fut applaudi. Après lui vinrent *la Barre & Hosteterre le Romain*. A ceux-ci succéderent *Buffardin & Blaves*, qui dans la Pratique l'emportèrent de beaucoup sur leurs prédécesseurs.

## §. 7.

Ce sont ces Musiciens françois qui jouoient les premiers de cet instrument comme il faut & selon ses qualités, & qui l'ont rendu aux Allemands depuis cinquante à soixante ans, en sa figure améliorée, c'est à dire avec une Clef. L'approbation particulière, que les Allemands ont toujours donnée aux instruments à vent, & la grande inclination qu'ils y ont, ce sont les causes, que la Flute traversiers est à présent aussi commune en Allemagne qu'elle l'est en France.

## §. 8.

Jusques là la Flute n'eut qu'une clef; mais lorsque j'appris à connoître peu à peu la nature de cet instrument, je trouvai qu'il y avoit toujours encore un petit défaut par rapport à la netteté des certains tons, auquel défaut il ne pouvoit être remedié qu'en ajoutant la

la seconde Clef, laquelle j'ai ajoutée en l'année 1726 (\*), & de là vient la Flute Traversiere telle qu'elle se voit marquée Tab. I. Fig. 1.

(\*) J'explique les raisons de cette seconde clef plus au long dans le Ch. III. §. 8.

§. 9.

D'abord la Flute Traversiere n'étoit faite que d'une seule piece, comme est la Flute de Suisses ou le Fife des soldats qui est encore aujourd'hui en usage; excepté qu'elle étoit d'une Octave plus basse que celui-ci. Mais lorsqu'on y ajouta en France la première Clef, & qu'on la rendit, de même que les autres instrumens, plus propre à la Musique, on lui donna aussi un meilleur extérieur, & on la fit pour plus de commodité de trois pieces, savoir de la tête, où est le trou de l'embouchure, d'un corps à six trous, & du pied, où il y a la clef. Ces trois pieces suffiroient, si l'on accordoit par tout les instrumens également. Mais comme on a introduit presque dans chaque Province ou Ville un ton différent de celui, dont on se sert dans une autre Province ou Ville pour accorder les instrumens, lequel ton est quasi le ton regnant; & qu'outre cela le Clavecin, quoiqu'il reste au même endroit, s'accorde tantot plus haut, tantot plus bas, par la négligence de ceux qui doivent l'accorder: c'est pourquoi on a donné, il y a environ trente ans, plus de corps à la Flute, c'est à dire, on l'a pourvue de corps de rechange. Ayant partagé le corps long à six trous en deux pieces, pour porter la Flute plus aisément dans la poche, c'est de l'une de ces deux pieces, savoir de celle qui est la plus proche de la tête, qu'on a fait le corps de rechange; moyennant qu'on en faisoit deux ou trois, chacun plus court que l'autre; & la différente longueur de ces trois corps importoit à ce tems-là environ un Demiton; car c'est selon que la Flute est longue ou courte, que le ton en est plus haut ou plus bas. Et quand alors on n'accorda pas encore, l'un de ces corps étant souvent trop bas, & l'autre trop haut; on fut obligé de le tirer un peu hors de la tête de la Flute. Cependant comme la différence de ces corps de rechange étoit encore trop grande; & qu'il falloit les tirer dehors, plus que la structure de la Flute ne permet; par où les tons deviennent faux: on a enfin trouvé le moyen de faire encore un plus grand nombre de corps de rechange, dont chaqu'un ne differe de l'autre par rapport à l'intonation, que d'un Comma où de la neuvième partie d'un ton. Si l'on fait six de ces corps de rechange,

D

ce

ce que la structure de la Flute permet, sans faire tort à l'intonation nette; ils font un peu plus d'un Demiton majeur; & en cas de besoin on en pourroit faire encore davantage.

## §. 10.

Dans la tête de la Flute, entre son couvert & le trou de l'embouchure, il y a un bouchon de liege, lequel on peut avancer & retirer à volonté. Ce bouchon est indispensable à la Flute, & y fait le même effet que produit au Violon l'Ame ou le petit bois qui se trouve perpendiculairement dessous le Chevalet. Cet'Ame rend le son bon ou mauvais, selon qu'elle est mise bien ou mal; & le bouchon étant trop avancé ou trop retiré, empêche non seulement la bonté du son, mais aussi la bonne intonation.

## §. 11.

Lorsqu'on rend la Flute plus courte ou plus longue, moyennant les corps de rechange; elle perdrait l'intonation nette des Octaves, si le bouchon restoit toujours à la même place. Il faut donc qu'on le retire plus loin de l'embouchure, en mettant un corps plus court; & qu'on le presse plus dedans, en mettant un corps plus long. Pour effectuer cela plus aisément, il faut qu'il y ait une vis attachée au bouchon & au couvert de la Flute, pour servir à pouvoir presser le bouchon plus dedans, & le retirer.

## §. 12.

Pour savoir, si le bouchon est à la place qu'il faut; il n'y a qu'à essayer le D (*re*) premier, contre les D (*re*) second & troisieme. Si ces deux Octaves sont nettes, l'une contre l'autre, le bouchon est juste; mais si le D (*re*) troisieme est trop haut, & par consequent le premier trop bas, il faut retirer le bouchon, jusqu'à ce qu'ils deviennent nets. Et si le D (*re*) troisieme est trop bas, & le premier trop haut; il faut presser le bouchon dedans jusqu'à ce que l'une & l'autre Octave soit nette.

## §. 13.

Il faut bien prendre garde, qu'on ne retire pas trop le bouchon: parce que alors le C (*ut*) à une ligne, & le tremblement qu'on y feroit, aussi bien que sur le Cis (*ut diesis*), deviendroit trop rude. C'est pourquoi il est necessaire, que les corps de rechange ne soient differens l'un de l'autre que d'un Comma, comme on l'a dit ci-haut; ou il faudroit remplir l'espace de dedans d'un anneau aussi grand que  
l'adent

l'adent. En tirant dehors les corps de rechange, il faut le faire par le gros bout qui entre dans la tête. Car si cela se fait par le petit bout ou au corps d'en bas vers le pied; toute l'intonation de la Flute sera gâtée; à cause que les trous par leur éloignement l'un de l'autre haussent les tons qui suivent.

§. 14.

Il n'y a pas long tems qu'on a communiqué au Public une invention, suivant laquelle le pied de la Flute est fait de deux pieces, les quelles on peut tirer l'une hors de l'autre & rejoindre d'un demi pouce, comme un aiguillier, & rendre par là le pied plus court ou plus long. On les tire dehors au dessous des trous que les clefs couvrent. Le but en est, qu'à chaque corps de rechange plus court le pied soit rendu plus court, & que par consequent, moyennant les six corps de rechange, toute la Flute soit rendue d'un ton plus haute ou plus basse. Cette invention auroit son merite, si elle étoit à l'épreuve. Mais comme le raccourcissement du pied ne hausse que le D (*re*), & que les tons suivants, Dis (*re dièse*), E (*mi*), F (*fa*), G (*sol*), &c. restent la plupart dans leur intonation, & ne se haussent point à proportion du D (*re*) haussé; il s'ensuit de là, que la Flute en est bien, à la vérité, rendue plus haute; mais elle en devient aussi par tout fautive, à l'exception des tons dont les trous sont au premier corps. Ces raisons-ci & celles qu'on a alleguées au § précédent, font voir, que cette invention doit être rejettée comme désavantageuse & nuisible. Elle ne sert à rien, si ce n'est que par menage on puisse faire, tant bien que mal, avec une Flute mal accordée, ce que d'ailleurs on ne pourroit faire qu'avec deux différentes Flutes, une haute & une basse. On risque en voulant se servir de cette invention, de se gater l'oreille; & celui qui en est l'auteur, fait voir qu'il entend la proportion des tons aussi peu qu'il a l'oreille faite à la Musique.

§. 15.

Un pareil raccourcissement & allongement est plus praticable à la tête de la Flute qu'à son pied. Il faut pour cet effet partager la tête en deux pieces, & faire à la plus basse un adent un peu plus long qu'est celui au corps. Cet adent est mis dans la partie haute de la tête, & l'on peut rendre la tête plus courte ou plus longue, sans faire tort à l'intonation, lequel avantage ne peut être obtenu par l'invention surmentionnée. J'en ai fait l'épreuve avec succès.

§. 16.

Il y a environ trente ans, que quelques uns ont taché d'enrichir la Flute d'un ton en bas, le C (*ut*). Ils alongèrent pour cet effet le pied autant qu'il faut pour un ton, & ajouterent encore une Clef pour avoir le Cis (*ut diese*). Mais puisque cela sembloit nuire, aussi bien à l'intonation nette qu'au son de la Flute même; cette prétendue amélioration n'a point eu de vogue.

§. 17.

Il y a, outre les Flutes Traversières ordinaires, encore plusieurs autres espèces de Flutes moins ordinaires, & qui sont en parties plus grandes & en partie plus petites. Il y a des Flutes quarts basses, Flutes d'amour, des petites Flutes quarts &c. La première espèce est d'une Quarte plus basse que la Flute ordinaire; la seconde l'est d'une Tierce; & la troisième sorte est d'une Quarte plus haute. Les Flutes d'amour sont encore les meilleures parmi les autres; mais toutes ensemble n'approchent pas, ni pour la netteté ni pour la beauté des tons, à la Flute Traversière ordinaire. Au reste, quand on veut s'exercer sur une de ces Flutes extraordinaires, il n'y a qu'à s'imaginer une autre Clef des notes; & l'on pourra facilement les manier comme la Flute Traversière ordinaire.

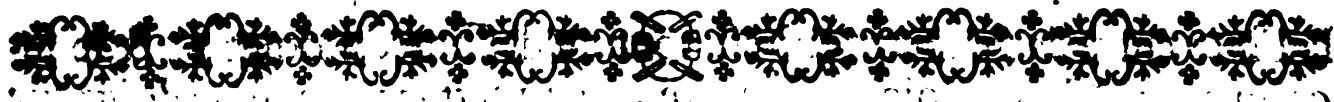
§. 18.

Les Flutes sont faites de toutes sortes de bois dur, p. e. de Bois, d'Ebene, de bois Royal, de Lignum sanctum, de Grenadille &c. Le bois est le bois le plus durable, & le plus commun pour en faire des Flutes; mais le bois d'Ebene donne le ton le plus beau & le plus clair. Pour rendre le son des Flutes criillant, rude & désagréable, il n'y a qu'à les doubler avec de l'aiton, comme quelques uns l'ont éprouvé.

§. 19.

Puisqu'en jouant des Flutes, ils s'attachent au dedans des humidités qui sont nuisibles, il faut avoir le soin de les nettoyer souvent avec un lambeau attaché à un petit bâton. Et afin que les humidités n'entrent pas dans le bois, il faut les graisser quelquefois avec de l'huile d'amendes.





# CHAPITRE II

## De la manière de tenir la Flute Traversiere, & de placer les doigts.

§. 1.

**P**our m'expliquer clairement ici, il sera nécessaire de marquer les doigts par des Chiffres; afin que l'on puisse voir sans difficulté à la Flute qui se trouve dans l'estampe à la premiere Table, desquels doigts je parle. Je marque donc le premier doigt de la main gauche par le chiffre 1; les deux doigts suivans par 2 & 3; & pour le petit doigt de cette main, on ne s'en sert point. Le premier doigt de la main droite est marqué par 4; les deux suivans par 5 & 6; & les 7 & 8 sont destinés au petit doigt de la main droite, lequel s'il est marqué par le chiffre 7, touche sur la petite clef; & étant marqué par le chiffre 8, il touche sur la clef courbée. C'est de cette manière-là, que dans la suite les doigts seront marqués, par rapport à l'application, & dans tous les autres cas. Il y a à noter encore, que les doigts marqués par les chiffres 1 jusqu'à 6, bouchent les trous; au lieu que ceux qui sont marqués par 7 & 8, les débouchent, en touchant sur les clefs.

§. 2.

Pour tenir la Flute sans affectation, & pour en jouer aisément, les pièces dont elle est composée, doivent être jointes ensemble de façon que les trous du premier & du deuxième corps fassent une ligne droite avec le trou qui est bouché par la clef courbée, pour qu'on puisse, avec le petit doigt de la main droite, atteindre commodement toutes les deux clefs. La tête de la Flute doit être tournée de manière qu'elle sorte de cette ligne en dedans vers la bouche, autant que le diamètre du trou de la tête importe.

§. 3.

Il faut mettre le pouce de la main gauche presque vis-à-vis le doigt marqué par le chiffre 2, la pointe pliée en dedans, & concher

la Flute entre la hauteur qui est tout au dessous du doigt 1 & le second article de ce doigt; de sorte qu'en mettant ce même doigt sur la Flute, on puisse, en le pliant, boucher commodement le premier trou. Si on met de cette manière la Flute à la bouche, on fera capable, non seulement de la presser contre, & de la tenir ferme avec le doigt 1 & le pouce de la main gauche, lequel la tient en équilibre, sans l'aide des autres doigts, ou de la main droite; mais aussi de faire des tremblemens (*cadences*) avec chaque doigt de la main gauche, sans y avoir besoin de la main droite.

§. 4.

Pour ce qui regarde la main droite, il faut qu'on mette son pouce courbé ou plié en dehors, avec sa pointe dessous le doigt 4. Quant aux autres doigts de cette main, aussi bien que de la main gauche, il faut les mettre sur les trous, pliés en dedans; mais non pas par leurs pointes; puisque l'on ne pourroit pas boucher les trous qu'il n'en passât du vent; & il faut les plier, afin qu'on ait plus de force pour faire les tremblemens vites & égaux.

§. 5.

Celui qui joue, doit tenir sa tête sans affectation, droite & toujours en haut, afin que le vent ne soit pas empêché de monter. Il faut aussi tenir les bras un peu en dehors en l'air, quoique le bras gauche plus que le bras droit; & ne les point presser au corps, pour qu'il ne faille pas tenir la tête de travers ou du côté droit; ce qui cause non seulement une mauvaise attitude; mais empêche aussi de jouer aisément; attendu que le gosier en est comprimé; & la respiration n'est pas si libre qu'elle doit l'être.

§. 6.

Il faut toujours presser la Flute à la bouche, & ne la point tourner avec la main, tantôt en dedans; tantôt en dehors; ce qui rend les tons ou trop hauts ou trop bas.

§. 7.

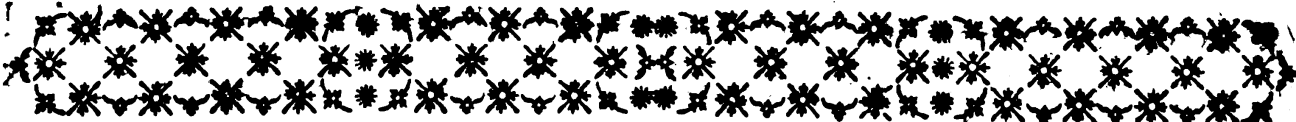
Il faut tenir les doigts justement au dessus les trous, & ne les point ferrer ni élargir, pour ne pas faire des mouvemens inutiles & trop éloignés. C'est pourquoi il faut mettre le pouce de la main droite toujours à la même place, non pas pour soutenir la Flute, à quoi le pouce de la main gauche est seulement destiné; mais pour que les autres doigts trouvent d'autant plus sûrement leurs places,

&amp;

& manquent d'autant moins les trous. Il faut de même en général donner quelques efforts aux nerfs, pour faire les tremblemens égaux & d'une manière brillante.

Il est aussi nécessaire de prendre bien garde aux doigts, pour ne pas s'accoutumer de les lever trop haut, ni les uns plus haut que les autres; parce qu'autrement il est impossible de faire les passages bien vite, rondement & distinctement; ce qui est le plus nécessaire dans l'exécution. Cependant il ne faut pas non plus tenir les doigts trop près des trous; devant en être éloignés au moins de la largeur du petit doigt, pour que la clarté & la netteté du ton n'en soit pas empêchée.

Qu'on se garde bien de venir avec la main droite au secours de la main gauche, pour soutenir la Flûte; & qu'on évite encore davantage; pour la tenir ferme; de laisser le petit doigt sur une des clefs, quand le trou en doit être bouché. J'ai remarqué cette faute à beaucoup de personnes qui font profession de cet instrument; mais c'est une coutume très désavantageuse. Car si en des roulemens vites, où les mains travaillent tantôt une tantôt l'autre, & en faisant les tons E (mi), & F (fa) de la première & de la seconde Octave de la Flûte (voyez l'application) on laisse de cette manière le petit doigt sur la clef, & que par conséquent son trou reste debouché; cela rend ces tons d'un comma ou de la neuvième partie d'un ton trop hauts; ce qui n'est point du tout agréable à l'oreille. En faisant les tons Fis (fa Dièse), G (sol), A (la), B (si b mol), H (si) de la seconde Octave de la Flûte; il est indifférent, si le trou de la clef est bouché ou non.



## CHAPITRE III.

### De l'Application des doigts, & de l'Echelle de la Flute.

§. 1.

Puisque au Chapitre suivant, qui traite de l'embouchure, il me faudra supposer en quelques endroits une connoissance de l'Application, sans laquelle on ne pourroit bien exécuter les règles que je donnerai; il sera nécessaire que j'explique ici l'application; & ce sera celle dont je me sers moi-même; & que je trouve la meilleure.

§. 2.

Les noms des tons principaux sont (\*), comme on fait: C (*ut*), D (*re*), E (*mi*), F (*fa*), G (*sol*), A (*la*), H (*si*). On les répète par toutes les Octaves; & il y en a deux qui sont Demitons; savoir F (*fa*) contre E (*mi*), & C (*ut*) contre H (*si*). L'Octave de la Flute la plus basse est celle où l'on a coutume (\*\*), pour la distinguer des plus hautes, de faire une petite ligne dessus la lettre, par laquelle le ton est nommé, & on l'appelle: *l'Octave à une ligne*. A l'Octave suivante on met deux petites lignes dessus la lettre, & on l'appelle: *l'Octave à deux lignes*. A l'Octave qui suit cella-là, on met trois lignes dessus la lettre, & on lui donne le nom de *l'Octave à trois lignes*. Cette manière d'appeler les tons s'origine de la Tablature allemande, qui étoit autrefois en usage pour le Clavecin. Ces sept tons sont indiqués par les notes sur un Système de cinq degrés ou lignes, lequel est marqué pour la Flute de la clef de G (*sol*), posée sur la deuxième ligne; de sorte que si la note de ce ton-ci occupe la ligne, la note du ton suivant occupe toujours l'espace y joignant. Par conséquent le ton le plus bas de la Flute, D à une ligne (*re premier de la Flute*), est posé sur l'espace au dessous de la première ligne du système; & il lui succèdent les autres tons l'un après l'autre, sur les lignes & sur les espaces, jusqu'au ton G à deux lignes (*sol second*  
de

de la Flûte). Pour les tons plus hauts, on est accoutumé de tirer toujours une ligne de plus, & en faisant par conséquent aussi un espace de plus: on continue de cette façon-là jusqu'à la hauteur la plus extrême. Voyez Tab. I. Fig. 1.

(\*) Je les appelle Tons principaux, parcequ'ils ont été premierement en usage, & se trouvent au système de cinq lignes, sur lequel on met les notes, avant que ce système est changé par les signes de mutation de tons. Les Allemands n'appellent chaque ton que par une seule lettre; mais les François appellent les tons de deux manières différentes. Dans la première ils ajoutent à la lettre du ton en solfiant encore deux syllabes; de sorte qu'ils disent C sol ut, D la re, E si mi, F ut fa, G re sol, A mi la, B fa si. La deuxième manière c'est, qu'ils ne disent que la dernière syllabe, c'est à dire: ut, re, mi, fa, sol, la, si. Quand il se trouve un Diesis ou b mol devant une note, ils prononcent après la syllabe le Diesis ou le b mol, c'est à dire: ut Diesis, re b mol &c. Mais comme la dernière manière est à présent plus en usage que la première, je me servirai dans la suite de celle-là. On enfermera toujours la denomination Française en des Croches. On trouvera dans la suite des noms qui ne seront peut-être pas connus à tout le monde; je parle de Ces, Es &c. Mais comme la différence des Modes demande que les tons soient marqués quelquefois par le Diesis, quelquefois par le b mol, & qu'il y ait alors effectivement de la différence entre ces tons-là; il est aussi juste qu'on leur donne des noms différens. On en parlera au § suivant.

(\*\*) Il est introduit chez les Allemands depuis long-tems d'appeller l'Octave la plus basse du Clavecin, la grande Octave; & pour l'indiquer par lettres, on se sert aussi de grandes lettres: C, D, E, &c. L'Octave suivante en montant est indiquée par de petites lettres: c, d, e, &c. & elle s'appelle en allemand: l'Octave sans ligne, puisqu'il n'y a rien dessus ses lettres; au lieu que dessus celles, qui marquent les tons de la troisième Octave, il y a une petite ligne:  $\bar{c}$ ,  $\bar{d}$ ,  $\bar{e}$ , &c. c'est pourquoi elle est appelée l'Octave à une ligne. Aux Octaves suivantes, on ajoute toujours encore une ligne dessus les lettres. Cette denomination des tons est devenue générale pour tous les instrumens; mais les tons de la Flûte ne commencent que par la troisième Octave ou l'Octave à une ligne du Clavecin.

§. 3.

L'espace qu'il y a d'un ton à l'autre des cinq tons principaux, qui restent après les deux Demitons dont on a parlé au §. 2, se coupe en deux moitiés, quoiqu'en quelques endroits inégalement. Ces tons sont par-là & par leur proportion avec les tons y joignans par en bas ou par en haut, des Semitons majeurs & mineurs (\*), & c'est

à cause de cette inégalité qu'on leur donne des noms differens; qu'en écrivant on les marque d'une manière différente; & qu'on les fait aussi entendre differemment dans la bonne intonation. Ils reçoivent leur dénomination de deux syllabes *es* & *is*, qu'on ajoute aux lettres des tons principaux, & puisqu'ils restent mis sur la ligne ou sur l'espace du ton principal, ils sont indiqués par les signes d'abaissement ou de haussement. Si un de ces tons est le demiton au dessous du ton principal, on ajoute à la lettre de celui-ci la syllabe *es*, & l'on met devant la note un *b* mol, qui est appelé le signe d'abaissement; & alors il faut doigter le demiton dessous le ton principal. Cette dénomination par la syllabe *es* souffre une exception, par rapport aux tons A & E (*la* & *mi*), auxquels on n'ajoute que l'*s*; & le demiton dessous le H (*si*), s'appelle communement B (*si b mol*); de sorte que leurs noms sont: Des, Es, Ges, As, B (*re b mol*, *mi b mol*, *sol b mol*, *la b mol*, *si b mol*). Quand ces demitons sont mêlés avec les tons principaux, alors leur différence s'étend aussi nécessairement sur les deux demitons de l'Echelle naturelle de la Musique, & il en provient encore le Ces & le Fes (*ut b mol*, & *fa b mol*), voyez Tab. I. Fig. 2. Mais s'il faut faire le demiton au dessus du ton principal, on met devant la note de celui-ci un Diesse, qui est appelé le signe de haussement, & on ajoute à la lettre du ton principal la syllabe *is*; en sorte qu'ils sont appelés: Cis, Dis, Fis, Gis, Ais (*ut Diesse*, *re Diesse*, *fa Diesse*, *sol Diesse*, *la Diesse*); auxquels se joignent encore par les raisons cy-dessus Eis & His (*mi Diesse*, & *si Diesse*), voyez Tab. I. Fig. 3. Devant Fis & Cis (*fa Diesse*, & *ut Diesse*) se trouve quelquefois une croix simple, mais grande, voyez Tab. I. Fig. 3. la note 4 & 9. Cette croix fait que les tons principaux sont haussés de deux demitons mineurs, & étant alors par le Mode de la pièce déjà haussé d'un demiton, on se sert de cette croix simple, pour ne point causer de confusion, & pour n'être pas obligé de mettre deux doubles croix ou Diesses devant la note. Le premier d'entre ces tons se change alors en G (*sol*), & le second en D (*re*); & cela aussi bien sur le Clavecin que sur la Flute; par conséquent on pourroit les appeller, le premier G fis (*fa deux Diesses*), & l'autre D cis (*ut deux Diesses*); n'ayant pas encore, que je ne sache, une dénomination de connue. Si au contraire un ton principal doit être baissé de deux demitons mineurs, comme il se peut rencontrer quelquefois avec B

(si b

(*si b mol*) & avec Es (*mi b mol*), il n'y a pas non plus un signe fixé pour cela. Quelques Compositeurs se servent à cette occasion, au lieu de deux b mols, d'un b mol un peu plus grand. Ces tons sont doigtés sur la Flute, comme l'est le ton principal, qui est au dessous du demiton baissé, par exemple B comme A (*si b mol, comme la*), & Es comme D (*mi b mol, comme re*) (\*\*). Si le Mode demande que quelques tons principaux soient toujours baissés ou haussés, on met pour la commodité d'écrire, les b mols & les Diesés d'abord au commencement de la pièce, au premier système sur les lignes & sur les espaces des notes, qui doivent être baissés ou haussés. Quand un de ces tons principaux baissés ou haussés doit être remis à sa première place, on se sert d'un signe, qu'on appelle le b quarré, le signe de revocation, ou de restitution, parce qu'il restitue le ton changé en son naturel, voyez Tab. XXI. Fig. 3. Mesure 2.

(\*) Il est vrai que la dénomination des demitons majeurs & mineurs semble avoir quelque contradiction en soi. Car deux parties d'un total, qui ne sont pas parfaitement égales l'une à l'autre, & dont la division ne sauroit se faire de la même manière, ne peuvent pas être nommées moitiés, en prenant ce mot dans une signification exacte. Cependant cette dénomination est introduite depuis long-tems, & je crois que sans elle je ne pourrois pas être bien entendu. C'est pourquoi j'espère qu'on me passera ces petites prétendues chimères, jusqu'à ce qu'on aura reçu une dénomination plus exacte & plus déterminée.

(\*\*) Dans la Solmifiation Ces, Des, Es, Fes, Ges, As, B, sont appellés: *ut b mol, re b mol, mi b mol, fa b mol, sol b mol, la b mol, si b mol*; & Cis, Dis, Eis, Fis, Gis, Ais, His, s'appellent: *ut diese, re diese, mi diese, fa diese, la diese, si diese*. Fa étant haussé d'un demiton, & celui-ci ayant encore une simple croix devant lui, est changé en *sol*; & *ut* en des mêmes circonstances est changé en *re*. On les pourroit aussi nommer *fa deux dieses*, & *ut deux dieses*. Si *b mol* étant baissé encore d'un demiton, ne pourra être appellé que *la*; mais *mi b mol* en des mêmes circonstances s'appellera ou *re*, ou *mi deux b mols*.

§. 4.

De quelle maniere tous les tons doivent être doigtés, c'est ce qu'on peut voir à la Tab. I. Fig. 1. 2. 3. A la Figure 1. se trouvent les tons principaux ou diatoniques; Fig. 2. les tons qui sont indiqués par le b mol; & Fig. 3. les tons qui le sont par le Diese, lesquels on appelle tons chromatiques, & enharmoniques. Les chiffres qui sont dessous les notes, marquent les doigts qui bouchent les trous

### 36 Chapitre III. De l'Application des doigts,

nécessaires pour faire chaque ton, comme on a déjà dit au Chapitre précédent. Où il y a des lignes de travers, au lieu des chiffres, les trous restent ouverts. Le petit doigt marqué par les chiffres 7 & 8, est pour les elefs, & débouche leurs trous où il y a un chiffre; & où il n'y en a point, il les laisse bouchés. Quand au His à deux lignes (*si Diefe de la seconde Octave de la Flute*) succede le Cis (*ut diefe*), voy. Tab. I. Fig. 3. il n'y a qu'à lever le doigt 5, & Cis (*ut diefe*) sera parfaitement net. On peut aussi en d'autres occasions prendre ce His (*si diefe*) avec les doigts 2. 3. 4. 5. & 7, & boucher à demi le premier trou. Cependant la première façon est préférable à la seconde. Il n'y a donc qu'à remarquer à la Flute de cette table les chiffres qui se trouvent auprès de chaque trou, & l'on pourra voir d'abord, quels doigts il faut employer pour chaque note.

En cas que F à trois lignes (*fa troisieme de la Flute*) à la Fig. 1. ne répondit pas promptement, on peut boucher à demi le trou cinquieme. Le Cis ordinaire à trois lignes (*ut diefe second de la Flute*) à la Figure 3, pris avec le doigt 2. 3. 4. & 7, est un peu trop haut; mais si l'on bouche à demi le premier trou, ou si l'on doigte ce ton avec le doigt 2. 3. 4. 6 & 7, alors il est net. Cependant cela n'a lieu que dans le mouvement lent. Le Cis extraordinaire à trois lignes (*ut diefe second de la Flute*) où tous les trous restent ouverts, étant trop bas, il faut tourner la Flute en dehors.

§. 5.

On verra par là, que les tons, étant indiqués par le b mol sont d'un Comma plus hauts, que quand ils sont marqués par un Diefe. Il faut par conséquent, que les Modes qui sont entre D (*re*) & E (*mi*), & entre G (*sol*) & A (*la*), quand ils ont la Tierce mineure, & le Mode entre C (*ut*) & D (*re*), quand il a la Tierce majeure; ces Modes étant écrits quelquefois par les b mols & quelquefois par les Dieses, soient doigtés d'une manière différente; de sorte que Des (*re b mol*), Es (*mi b mol*), & As (*la b mol*) sont d'un Comma plus haut, que respectivement Cis (*ut Diefe*), Dis (*re Diefe*), & Gis (*sol Diefe*).

§. 6.

Il y a des tons qui peuvent être doigtés de plusieurs façons, p. e. C & D à trois lignes (*ut & re de la troisieme Octave de la Flute*) se peut doigter en trois différentes manieres, voy. Tab. I. Fig. 1; B à deux lignes (*si b mol de la seconde Octave de la Flute*) en deux manieres, voy. Fig. 2; Fis à une & celui à deux lignes (*Fa Diefe de la premiere & de la seconde Octave*); & Cis à trois lignes (*ut Diefe de la troisieme Octave*),  
aussi



aussi en deux manières; voy. Tab. I. Fig. 3. La première façon reste toujours la plus commune & la plus usitée; & on ne se sert de la deuxième & de la troisième façon qu'extraordinairement, pour pouvoir faire quelques passages plus aisément & plus commodément; p. e. si dans les passages, voy. Tab. II. (a), on vouloit se servir du B (*si b mol*) ordinaire, cela feroit beaucoup de difficulté, à cause de l'As (*la b mol*) & du C (*ut*) qui s'y trouvent. Mais si l'on prend le B (*si b mol*) de la façon extraordinaire, on peut executer ce passage nettement, distinctement, & dans la plus grande vitesse. Pour faire les notes sautantes E (*mi*) C (*ut*), & D (*re*) C (*ut*), voy. (b), la deuxième façon de C (*ut*) est plus facile que la première & la troisième; mais pour faire le C (*ut*), voy. (c), la troisième façon est plus facile que la première & la deuxième. Il y a des Flutes qui donnent ce C (*ut*) encore d'une autre manière, savoir, avec le doigt 3 & la clef. Cela est fort commode quand il faut jouer avec vitesse plusieurs notes qui montent ou descendent par degré, & où se trouve B (*si b mol*), C (*ut*) & D (*re*) en haut. Ce passage (d) ne sauroit être executé vite moyennant le Cis (*ut Dieze*) ordinaire; mais si l'on prend la deuxième manière, alors il est fort facile. Au passage (e) on employe la deuxième, & au passage (f) la troisième façon. Aux passages (g) on peut prendre le B (*si b mol*) avec les doigts 1. & 3, aux trois premières figures; & avec les doigts 1. 3. 4. & 6, à la quatrième figure; mais il faut moderer un peu le vent pour faire le B (*si b mol*), puisque sans cela il est trop haut. Qu'on fasse la preuve du contraire, & l'on verra que moyennant l'application ordinaire ces sortes de passages ne pourront être executés.

§. 7.

Ce peu d'exemples donnera occasion à plus de recherches. Il n'y a qu'à toujours bien prendre garde à la suite des notes, & choisir l'espece d'application qui met en oeuvre le moins de doigts; p. e. en cas que dans le passage (a) on voulût prendre le B (*si b mol*) de la façon ordinaire, on mettroit en mouvement du C (*ut*) à B (*si b mol*) six doigts; & de l'As (*la b mol*) à B (*si b mol*) quatre doigts. Mais si l'on prend le B (*si b mol*) de la deuxième manière, il n'y a au premier & au second cas qu'un seul doigt qui soit mis en mouvement, & on gagne par conséquent beaucoup par rapport à la vitesse. Qu'on examine les autres passages (b) (c) (d) (e) (f) (g), on

trouvera la même facilité. Le Fis (*fa Dieſe*) ſecond ou extraordinaire eſt plus employé en des paſſages lents & chantants qu'en des paſſages vites. On le rencontre ſur-tout, quand il y a une ſuite de notes pareille à celle Tab. II. (*b*) ou (*i*); ſoit qu'elles montent ou qu'elles deſcendent: car Fis ordinaire (*fa Dieſe*) eſt trop bas ſur la Flute, auſſi bien contre Gis (*ſol Dieſe*) que contre Eis (*mi Dieſe*). En cas que la Flute ne donne pas Fis (*fa Dieſe*) ſans la Clef, il faut alors ouvrir la grande Clef, & moderer le vent. Après avoir fait entendre ce Fis (*fa Dieſe*) extraordinaire, il faut le continuer auſſi long-tems que la piece reſte au Mode E (*mi*) Tierce majeure, Gis (*ut Dieſe*) Tierce mineure, Fis (*fa Dieſe*) Tierce mineure, Gis (*ſol Dieſe*) Tierce mineure, H (*ſi*) Tierce majeure, & Fis (*fa Dieſe*) Tierce majeure. En de pareils paſſages il ne faut point prendre tantôt le Fis (*fa Dieſe*) ordinaire, tantôt l'extraordinaire. Mais ſi le Mode change, & que Gis (*ſol Dieſe*) ſoit changé en G. (*ſol naturel*); alors il faut reprendre le Fis (*fa Dieſe*) ordinaire, & l'entonner la première fois un peu plus haut qu'à l'ordinaire, pour y accoutumer l'oreille de nouveau.

## §. 8.

Ce qui m'a porté à ajouter à la Flute encore une Clef qui n'y a pas été auparavant, c'eſt la différence entre les Demitons majeurs & mineurs. Quand une note, reſtant ſur le même eſpace ou ſur la même ligne, eſt hauffée par le Dieſe, voy. T. II. F. 2. (*k*), ou baiffée par le b mol, voy. (*l*); la différence entr'elle & le ton principal eſt d'un Demiton mineur. Si au contraire une note eſt ſur la place naturelle, & l'autre ſur le degré plus haut, & que celle-ci ſoit baiffée par le b mol, voy. (*m*); ou ſi une note étant ſur la ligne, eſt hauffée par un Dieſe, & que l'autre étant ſur l'eſpace un degré plus haut, reſte naturelle, voy. (*n*); alors la différence entre ces deux notes fait un Demiton majeur. Le Demiton majeur a cinq Comma; le Demiton mineur n'en a que quatre. Il faut par conſequent qu'Es (*mi b mol*) ſoit d'un Comma plus haut que Dis (*re Dieſe*). S'il n'y avoit qu'une Clef ſur la Flute, il faudroit entonner l'un & l'autre, Es (*mi b mol*) & Dis (*re Dieſe*), de la même façon, comme on fait ſur le Clavecin, où on les touche par une même touche; c'eſt à dire les deux intervalles ſont temperés; deſorte que ni Es (*mi b mol*) à B (*ſi b mol*), comme la Quinte par en bas; ni Dis (*re Dieſe*) à H (*ſi*), comme la Tier-

ce par en haut, n'accordent parfaitement bien. Pour marquer donc cette difference, & entonner nettement les tons selon leur proportion, il étoit necessaire d'ajouter encore une Clef. En consequence de cela les Demitons que fait aux tons principaux le b mol, seront doigtés autrement que ceux qui sont marqués par le Diesé; p. e. B à une ligne (*si b mol premier de la Flute*) est autrement doigté qu'Ais (*la Diesé*); C à deux lignes (*us second de la Flute*) autrement que His (*si Diesé*); Des à deux lignes (*re b mol*), où l'on tourne la Flute en dehors, autrement que Cis (*us Diesé*); Fes (*fa b mol*) autrement que E (*mi*); Ges à deux lignes (*sol b mol de la seconde Octave de la Flute*) autrement que Fis (*fa diesé*); As à deux lignes (*la b mol*), avec la petite Clef, autrement que Gis (*sol Diesé*), avec la grande Clef; Ces à trois lignes (*us b mol de la troisieme Octave*) autrement que H à deux lignes (*si de la seconde Octave*), &c. Il est vrai que cette difference ne peut pas être exprimée sur le Clavécin, où l'on touche tous ces tons qu'on distingue ici, sur une même touche, ayant recours à la Temperature ou Participation. Cependant cette difference étant fondée dans la nature des tons, & pouvant être observée sans peine par les Chanteurs & les Joueurs d'instrumens d'archet, il est juste de l'exprimer aussi sur la Flute, ce qui ne se peut sans l'autre Clef. La connoissance en est nécessaire à qui veut rendre fin, précis & net ce qui appartient à l'oreille dans la Musique. Peut-être qu'avec le tems l'utilité en sera encore plus grande.

§. 9.

Quoiqu'il y ait plus de vingt ans, que j'ai fait connoître l'usage de cette seconde Clef; elle n'est pas encore devenu générale jusqu'à présent. Peut-être n'en a-t-on pas reconnu l'utilité; peut-être s'est-on imaginé qu'elle fasse une grande difficulté en jouant. Mais puisqu'on n'emploie la Clef courbée que pour faire les quatre notes qui se trouvent Tab. II. (q), quand il y a le Diesé devant elles; & que de l'autre coté la petite Clef sert généralement pour tous les autres tons naturels, haussés & baissés, auxquels on n'emploie d'ailleurs qu'une Clef; on pourra voir que cette difficulté imaginée n'est point grande.

§. 20.

Il faut mettre la Clef courbée par dessus en ligne droite avec les trous, & la petite Clef tout près contre le petit doigt; c'est ce qu'on peut

peut voir à la Flute qui se trouve marquée à la premiere table. Mais si l'on joue à gauche, il faut tourner la courbure de la grande Clef de l'autre côté, & y mettre aussi la petite Clef; & ce sera de façon qu'on puisse atteindre commodement avec le petit doigt toutes les deux Clefs de l'un ou de l'autre côté. C'est pourquoi il faut que la croche de la Clef courbée ne soit pas trop longue; mais seulement telle, qu'à la verité la Clef courbée soit de la largeur d'un petit doigt plus longue que la petite, mais qu'elle ne l'avance pourtant point; à fin qu'on puisse mettre en mouvement la petite Clef, sans toucher la courbée. Mais si l'on fait la Clef courbée avec deux croches, comme la grande Clef de C (*ut*) du Hautbois, & qu'on mette aussi une petite Clef de l'autre côté; chacun pourra se servir d'une telle Flute, soit qu'il joue à gauche ou à droite.

## §. 11.

Pour accorder d'une façon nette & juste les trous des deux Clefs, il faut essayer, pour la petite, la Tierce G (*sol*) & la Quinte B (*si b mol*), voy. Tab. II. (*o*), & pour la courbée H (*si*), & Fis (*fa Dieze*); auxquels le dernier fait la Tierce, voy. (*p*).

## §. 12.

Puisque l'Application de la Flute traversiere a beaucoup de ressemblance avec celle du Hautbois; il y a plusieurs personnes qui croient que quiconque joue du Hautbois, puisse apprendre à jouer de la Flute de soi même; & de là viennent tant d'Applications fausses & d'embouchures maladroites. Ces deux instrumens étant, comme chacun se le peut imaginer, bien differens l'un de l'autre par rapport à leur qualités: il faut éviter l'erreur dont on vient de parler.

## CHAPITRE IV.

### De l'Embouchure.

#### §. 1.

**L**a structure de la Flute ressemble à l'apre artere ; & la formation du son de la Flute a beaucoup de rapport à la formation du son dans l'apre artere de l'homme. La voix humaine se forme en poussant l'air hors du poumon, & par le mouvement du larinx. Ce sont les différentes attitudes des parties de la bouche, du palais, de l'épiglotte, des joues, des dents, des levres, comme aussi du nez, qui font que le son est produit d'une manière différente, bien ou mal. Quand l'ouverture de l'apre artere est dilatée par les muscles qui y appartiennent ; que les cinq cartilages dont le larinx est composé sont déprimés, ce qui racourcit en même tems le larinx ; & que l'air est poussé un peu lentement hors du poumon : alors il se fait un ton bas, qui est d'autant plus bas, plus l'ouverture de l'apre artere est dilatée. Si au contraire on serre l'ouverture de l'apre artere par le moyen d'autres muscles y destinés ; que par conséquent les cinq cartilages susmentionnés du larinx s'élevent, ce qui allonge l'apre artere & la rend plus étroite ; qu'enfin en même tems l'air est poussé hors du poumon avec plus de vitesse : alors il s'en fait un ton haut ; & plus l'ouverture est étroite, plus le ton est haut. Si l'on presse la langue contre le palais ; ou qu'on serre les dents, de sorte que la bouche n'est pas assez ouverte : le ton en est empêché, & c'est de là que viennent les principaux défauts du chant, savoir quand on chante du gosier & du nez.

#### §. 2.

Le ton se forme sur la Flute par le mouvement des levres, à proportion qu'on les serre ou qu'on les élargit en poussant le vent dans l'embouchure de la Flute. Cependant la bouche & ses parties

F

peu-

peuvent aussi changer le ton de plusieurs manières. Il faut donc prendre garde à toutes les fautes qu'on peut commettre à cet égard, & qui seront indiquées dans la suite, afin de ne pas imiter les défauts de quelques voix humaines.

En général le son de la Flute le plus agréable est celui, qui ressemble plus à une Haute Contre (*Contr' alto*), qu'à un Haut Dessus (*Soprano*), & qui imite les tons de la voix humaine, qui viennent de la poitrine, lesquels on peut nommer tons de poitrine. Il faut faire tout son possible, pour acquérir le ton de ces joueurs de Flute, qui savent tirer de cet instrument un son clair, perçant, épais, rond, mâle & pourtant agréable.

§. 4.  
L'instrument en soi-même y fait beaucoup, & doit avoir le son qui ressemble à la voix humaine. Si cela n'est pas, il n'y a personne qui puisse rendre le son meilleur par l'adresse des lèvres; de même qu'un Chanteur, quelque habile qu'il soit, ne sauroit rendre la voix belle, lorsqu'elle est naturellement mauvaise. Quelques Flutes donnent un son fort & épais; quelques autres un son foible & mince. La force & la clarté du son dépend de la qualité du bois, qui doit être compact, dur & pesant. Le son épais & mâle dépend de la largeur intérieure de la Flute, & de l'épaisseur proportionnée du bois. Le son mince & foible vient du contraire; c'est à dire quand le bois est poreux & léger, l'intérieur de la Flute étroit, & son bois trop mince. La netteté des Octaves ne vient que de la structure intérieure de la Flute, laquelle pourtant contribue aussi beaucoup à la beauté & à l'agrément du son. Si la largeur du dedans de la Flute est trop diminuée, les tons hauts sont trop hauts à proportion des tons bas. Et si cette largeur n'est pas assez diminuée, les tons hauts sont trop bas en égard aux tons bas. Le trou de l'embouchure doit aussi être bien taillé. Pour entonner chaque-ton net, en passant de l'un à l'autre, il faut avoir l'embouchure ferme & sûre, l'oreille faite à la Musique, & une connoissance des proportions que les tons ont entr'eux. Celui qui joint à ces qualités celle de bien jouer de la Flute, est en état de rendre une Flute bonne & bien accordée. Mais comme cela manque à la plupart des faiseurs de Flute; on a non seulement de la peine à en trouver de bonnes; mais aussi à acquies en jouant une bonne  
ne

ne oreille. C'est un grand avantage à un joueur de Flute, quand il fait en faire lui-même, ou qu'il peut au moins les accorder. Une Flute neuve retrecit, lorsqu'on en joue souvent, & cela change la plupart du tems la structure intérieure. Il faut donc qu'elle soit retouchée par les mêmes perces, pour conserver la netteté des Octaves. C'est une erreur, quand on a crû autrefois, que c'étoit seulement aux mauvais, & non pas aussi aux bons joueurs d'instrumens, à qui il arrivoit de garder l'intonation des Flutes & de les rendre fausses. Le bois se change également dans les mains des uns & des autres, & c'est la même chose, si l'on joue fort ou non, & si l'on forme les tons juste ou faux. En général, une Flute en soi bonne & bien accordée, & sur laquelle on a déjà beaucoup joué, est toujours préférable à une neuve. C'est donc un bonheur, d'avoir un instrumens qui ait toutes les bonnes qualités dont on vient de parler; l'ouvrage est déjà à demi fait.

## §. 5.

Cependant il arrive souvent, que la faute est plus du côté du joueur que de l'instrument. Qu'on fasse jouer d'un même instrument plusieurs personnes, l'une après l'autre; on trouvera, que chacune a un son particulier, qui se distingue du son des autres; & cela ne vient pas alors de l'instrument, mais de celui qui en joue. Il y a des gens qui ont le talent de pouvoir contrefaire la voix & le parler des autres. Mais comme ce n'est pas la voix même, mais seulement une imitation, il s'ensuit de là, que naturellement il y a dans chaque homme une voix particulière, aussi bien qu'un son particulier sur les instrumens, lequel ne peut être entièrement changé. Je ne dispute pas, qu'à force de travail & d'attention on ne puisse changer son ton, & acquies la ressemblance d'un autre joueur de Flute, sur-tout si l'on s'y applique tout, au commencement; mais je fais par ma propre expérience, que quoique deux personnes jouent pendant plusieurs années ensemble, le ton de l'un reste toujours un peu différent au ton de l'autre. Cela a lieu non seulement dans la Flute, & dans tous les instrumens dont le ton est produit, ou par l'embouchure, ou par le coup d'archet; mais le Clavecin même & le Luth n'en sont pas exceptés.

## §. 6.

Chacun éprouvera qu'on n'a pas l'embouchure sur la Flute toujours égale; ni également bonne; & que le ton est quelquefois plus clair, & quelque fois moins agréable. Il arrive même que le ton change pendant qu'on joue, quand le bord aigu de l'embouchure s'imprime trop dans les levres; quelquefois il ne se change point. Cela vient de l'état des levres. Le froid, la trop grande chaleur, de certains liqueurs qui rendent les levres sèches, enfin tout ce qui les fait gerfer, change l'embouchure & la rend moins bonne; de sorte, que si les levres sont ou trop dures, ou trop molles, ou enflées, il n'y a d'autre remède que d'attendre qu'elles soient dans un meilleur état, & d'éviter tout ce qui peut nuire à cet égard.

## §. 7.

On peut voir par là, qu'il n'est guère facile de donner des règles sûres & certaines sur l'embouchure. Une personne l'acquiert fort aisément par la disposition que la nature lui a donnée; une autre avec beaucoup de peine; & une autre presque jamais. La disposition naturelle & la constitution des levres & des dents y font beaucoup. Si les levres sont grosses, & les dents courtes & inégales, on trouve beaucoup de difficulté. Néanmoins je tâcherai de dire là dessus ce que je croirai de plus utile.

## §. 8.

En mettant la Flute à la bouche, il faut d'abord retirer les joues, afin que les levres deviennent unies. Après cela il faut mettre la levre supérieure sur l'embouchure, savoir à son bord, presser la levre de dessous contre celle de dessus, & retirer celle de dessous du haut de l'embouchure en bas, jusqu'à ce qu'on s'aperçoive que le bord d'en bas de l'embouchure soit presque au milieu du rouge de la levre de dessous, & que le trou, (après qu'auparavant la Flute sera un peu détournée de la levre de dessus) soit à demi-couvert par celle de dessous. Il faut qu'en jouant la moitié du vent entre dans l'embouchure, & l'autre moitié passe par dessus elle, afin que son bord aigu le découpe; car c'est par là que le son est effectué. Si le trou reste trop ouvert, le son est à la vérité fort; mais il n'est ni agréable ni sonore. Si au contraire on le couvre trop de la levre de dessous, & qu'on ne tienne pas la tête en haut, le ton en devient trop foible, & n'a pas assez de clarté. En pressant les levres & les dents trop



trop ensemble, cela rend le son sifflant; & en dilatant trop la bouche & le gosier, il en devient obscur.

## §. 9.

Le menton & les levres doivent toujours avancer ou se retirer, selon que la proportion des notes montantes ou descendantes le demande. Il faut du D à deux lignes (*re second*) jusqu'à celui à une ligne (*re premier*) retirer petit à petit les levres vers les dents, & faire l'ouverture des levres un peu plus longue & moins étroite; pour que les tons bas soient epais & perçans. Du D à deux lignes (*re second de la Flute*) jusqu'à celui à trois lignes (*re troisieme*) le menton & les deux levres doivent être éloignés des dents en les avançant petit à petit: de sorte pourtant, que la levre de dessous avance un peu plus que celle de dessus, & que l'ouverture des levres en devienne un peu moins large & plus étroite. Cependant il ne faut pas presser trop les levres l'une contre l'autre, pour qu'on ne vous entende pas siffler.

## §. 10.

Celui qui a des levres fort grosses, fait bien, s'il cherche l'embouchure un peu plus du côté gauche, & non pas justement au milieu des levres. Car le vent en est rendu plus aigu, quand il est mis dans le coin à gauche de l'embouchure; ce qui se demontre mieux par l'experience qu'on ne le sauroit decrir.

## §. 11.

Je m'en vais donner une regle, de combien il faut à chaque Octave retirer ou mettre en avant le menton & les levres. Qu'on considere l'embouchure marquée Tab. II. Fig. 2. qui represente en même tems la grandeur qu'elle doit avoir sur la Flute. On y verra quatre lignes de travers. La seconde ligne d'en bas montre le milieu, & jusqu'ou l'embouchure doit être couverte des levres, pour faire le D à deux lignes (*re second de la Flute*). La ligne la plus basse montre, jusqu'ou il faut retirer sur l'embouchure les deux levres, voulant donner le D à une ligne (*re premier*). La troisieme ligne montre, jusqu'ou il faut mettre en avant les levres pour faire le D à trois lignes (*re troisieme de le Flute*). Et la quatrieme ligne, qui n'est éloignée des autres que de la moitié, apprend, de combien il faut, pour faire le G à trois lignes (*sol troisieme*) mettre les levres encore plus en avant qu'il n'est necessaire pour donner le D à trois lignes (*re troisieme*). L'ouverture de l'embouchure n'est alors plus grande, que n'est ici l'espace entre la qua-

trieme ligne & le cercle. Puisque le mouvement des levres par une Octave ne demande pas un espace plus grand qu'importe l'espace entre les lignes qu'on trouve ici: il n'est aussi pas possible, de marquer les six tons qu'on y rencontre, par des lignes à part. Il faut tacher d'acquiescer tant de jugement & d'oreille, pour ne les pas manquer.

## §. 12.

Voulant donc acquiescer l'embouchure, & ayant mis, comme on vient de dire, la Flute de telle maniere contre les levres, que le trou est couvert jusqu'à la seconde ligne, c'est à dire, à demi: il faut qu'on joue, ou plutôt qu'on pousse le vent de cette maniere-là, sans placer les doigts sur les trous, aussi long tems dans cette embouchure, que la levre de dessous en devienne, pour ainsi dire, lasse, & que le bord bas du trou y ait fait une impression. Cette impression ne doit pas être changée ni vers les côtés, ni en ligne directe: afin qu'on acquiesce le sentiment, de pouvoir toujours retrouver le même endroit, & qu'on puisse donner le ton vite & sans peine. De cette façon-là se fera premièrement entendre le D à deux lignes (*re second*). Après cela il faut jouer, dans la première Octave, tous les tons l'un après l'autre de haut en bas jusqu'au D à une ligne (*re premier*), en retirant les levres avec le menton à chaque ton, selon la proportion ci-haut indiquée, jusqu'à la ligne la plus basse. Ensuite on tournera, & l'on jouera les mêmes tons aussi l'un après l'autre d'en bas en haut, jusqu'au D à deux lignes (*re second*), & on fera avancer les levres avec le menton de la même façon, qu'on les avoit retirés auparavant. On s'arrêtera à cet exercice jusqu'à ce qu'on pourra faire avec sûreté tous les tons l'un après l'autre.

## §. 13.

De là on jouera les tons suivans en haut, jusqu'au D à trois lignes (*re troisieme*), & on fera avancer le menton & les levres en les éloignant des dents, jusqu'à la troisieme ligne, dans la même proportion qu'on l'a fait à l'Octave basse, jusqu'à la seconde ligne. En continuant d'avancer le menton & les levres de la troisieme jusqu'à la quatrième ligne, on n'aura point de peine de donner les tons à trois lignes, jusqu'à G (*les tons de la troisieme Octave de la Flute jusqu'à sol*); mais il ne faut pas entreprendre ce dernier, avant qu'on ne soit capable de donner les tons des deux premières octaves avec facilité.

## §. 14.

## §. 14.

Il n'est point nécessaire de rendre le vent plus fort ou de le redoubler, pour faire les tons mentionnés au § precedent; comme Mr. Vaucanson le pretend mal à propos dans son Joueur de Flute mechanique, disant qu'on ne sauroit faire sur la Flute Traversiere les Octaves que de cette façon-là. Il faut les effectuer plutot, moyennant qu'on presse l'air dans l'embouchure de la Flute, ce qui se fait en avançant le menton & les levres, de sorte que ce n'est qu'une opinion fausse & nuisible que celle du dit Auteur, & l'on en conçoit évidemment la fausseté par ce qu'en jouant des tons hauts, la haleine dure plus long tems qu'elle ne fait, quand on joue des tons bas; ce qui fait voir que les derniers ne peuvent point demander plus de vent. Je tombe d'accord que ce que Mr. Vaucanson enseigne, peut être nécessaire à une Flute qui se joue moyennant une machine, puisque des mouvemens des levres y sont fixés; mais je sai aussi par l'experience, que de tels joueurs de Flute mechaniques n'observent pas la regle, qui veut qu'on joue fort les tons bas, & doucement les tons hauts. Si les Octaves düssent être effectuées en fortifiant & redoublant le vent, il s'ensuivroit, qu'il faut jouer les tons hauts plus fort que les tons bas, ce qui est contre la nature de la Flute, & rend les tons hauts extremement rudes & desagreables. Il ne faut donc pas se laisser imposer par le raisonnement de Mr. Vaucanson.

## §. 15.

Il est vrai, qu'il y a beaucoup de joueurs de Flute, qui pechent contre ces regles. Cela vient de la mauvaise embouchure qu'ils ont: car ils ne couvrent pas le trou de la Flute jusqu'à la moitié avec les levres; & en le laissant trop ouvert, ils se privent de l'avantage, de pouvoir retirer les levres en faisant les tons bas, & de les avancer assez en faisant les tons hauts. Puisque alors l'embouchure est trop ouverte, il faut bien qu'ils forcent les tons hauts par plus de vent. Ils ignorent aussi le mouvement nécessaire du menton & des levres, & ils les laissent toujours immobiles, malgré que la bonne intonation de la Flute ne depende la plupart que de ce mouvement. Moyennant le plus ou le moins de l'ouverture de l'embouchure, on peut entonner la Flute le quart, la moitié d'un ton, & même un ton tout entier plus haut ou plus bas; & l'interieur des Flutes doit être construit de façon que les Octaves soient un peu trop hautes, afin que quand on veut les entonner

tonner aussi net que l'oreille le demande, on soit obligé de jouer les tons bas plus fort & les tons hauts plus foiblement, pour porter les Octaves naturellement trop hautes à leur netteté parfaite; ce qui ne peut se faire que par le mouvement du menton & des levres. Si la levre de dessous couvre l'embouchure autant qu'il est nécessaire pour faire les tons hauts, on ne pourra jouer les tons bas ni fortement ni nettement. Et si au contre l'on retire les levres autant que les tons bas le demandent, & qu'on joue les tons hauts sans mouvoir le menton & les levres: on tombe dans le défaut ci-dessus indiqué, savoir que les tons sont sifflants, sans clarté, & généralement plus fort & moins agreables qu'ils ne doivent l'être sur cet instrument.

## §. 16.

Puisque la plus part de joueurs de Flute n'observent point ces regles, plusieurs personnes s'imaginent, que cela vient de l'instrument, ce qui n'est pourtant pas. Il est bien vrai, que la Flute a des certaines imperfections par rapport à quelques modes chromatiques. Cependant, pourvûque le joueur ait l'embouchure bonne, l'oreille faite pour la Musique, l'application juste, & une connoissance suffisante des proportions des tons: on pourra facilement remedier à cet inconvenient.

## §. 17.

On a dit, que les Octaves ne doivent pas être effectuées sur la Flute par la force ou le redoublement du vent, mais en avançant le menton & les levres; & l'on voit que la Flute a encore dans cette occasion quelque ressemblance avec la voix humaine. Il y a deux fortes de voix, celle de poitrine & celle du fausset. Moyennant la dernière espece, où le larinx est encore plus ferré qu'à l'ordinaire, on peut faire sans violence, encore quelques hauts tons de plus, qu'il n'est pas possible de faire par la voix de poitrine. Les Italiens & quelques autres nations joignent ce fausset à la voix de poitrine, & s'en servent dans leur chant avec grand avantage; mais chez les Francois, cela n'est guere en usage; c'est pourquoi ils sont obligés de forcer trop la voix pour les hauts tons. Cela est fort desagreceable, & fait le même effet que quand on ne couvre pas assez l'embouchure de la Flute, & qu'on veut forcer les hauts tons par une plus grande quantité de vent. La voix de poitrine est la naturelle, dont on se sert aussi en parlant (\*); mais le fausset est artificiel, & on ne s'en sert qu'en chan-

chantant. Il commence par où la voix de poitrine finit. Il est vrai, qu'en chantant de la voix de poitrine, le larinx devient déjà à chaque degré en montant, plus étroit & plus long; mais il est pourtant, en chantant du fausset, considérablement plus comprimé, & tenu de cette façon-là en haut. L'air est poussé hors du poumon, un peu plus vite, non pas plus fort; au contraire le ton en devient tant soit peu plus foible qu'à la voix naturelle.

(\*) C'est pourquoi des Compositeurs d'expérience ont fixé la règle, que sans nécessité ou d'autres circonstances particulières, on ne donne pas aux chanteurs dans les airs, & encore moins dans le Recit, des mots à prononcer sur des tons hors de la voix de poitrine; sur tout quand les voyelles u ou i s'y trouvent. Car la prononciation de ces deux voyelles demande une attitude de la bouche, laquelle ne se rencontre pas sans incommodité avec l'attitude du larinx, quand la plupart des Chanteurs y employent le fausset.

## §. 18.

Il faut observer, que de la même façon que l'ouverture de l'apre artère devient plus étroite aux tons de fausset, de même l'embouchure devient plus étroite sur la Flute par l'avancement des levres & du menton; de sorte, que c'est la cause, pourquoi après avoir donné un ton bas, l'Octave se fait entendre, sans qu'il soit nécessaire d'un coup de langue. On pourroit comparer l'Octave basse de la Flute à la voix de poitrine, & l'Octave haute au fausset. Et en général la Flute ressemble aussi à la voix humaine en ce, que comme en chantant des tons montans ou descendans, l'ouverture de l'apre artère se comprime ou élargit à proportion des intervalles, de même aussi en jouant des tons montans, le trou de l'embouchure devient plus étroit, moyennant qu'on avance & comprime les levres & le menton, & en jouant des tons descendans, il s'élargit moyennant qu'on retire & dilate les levres. Car sans ces mouvemens les tons hauts deviennent trop forts, les bas trop foibles, & les Octaves ne s'accordent pas.

## §. 19.

Si l'on veut s'exercer & apprendre à entonner net les Octaves sur la Flute; il n'y a qu'à mettre la Flute à la bouche, tellement que le trou soit couvert par la levre jusqu'à la seconde ligne, retirer ensuite les levres & le menton jusqu'à la ligne la plus basse, & entonner le D à une ligne (*re premier*). On donnera le vent avec la même force, & en levant le doigt 1, pour faire le D à deux lignes (*re second*), on

avancera en même tems les levres & le menton jusqu'à la seconde ligne: alors on trouvera que le D à deux lignes (*re second*) repond de lui-même. Il faut repeter cela assez souvent, pour qu'on apprenne à sentir, de combien il faut avancer les levres & le menton. Cela se pratique le plus aisément à l'Octave de D (*re*): puisque le débouchement du premier trou le rend facile. Cependant il faut l'essayer aussi à un ton plus haut, savoir de l'E à une ligne (*mi premier*) jusqu'à l'E à deux lignes (*mi second*). Ici il faut mettre les levres & le menton un peu au deça de la ligne la plus basse, & les passer un peu au dela de la seconde ligne pour faire l'Octave. On peut proceder selon la proportion enseignée au §. 11 à tous les tons, qui ont encore leur Octave en haut. On peut prendre pour modele l'exemple Tab. II. Fig. 3. & l'employer par la transposition dans tous les modes.

## §. 20.

Le ton le plus haut, lequel on peut toujours donner aisément, c'est l'E à trois lignes (*mi troisième*). Pour faire ceux qui sont encore plus hauts, il faut avoir l'embouchure très bonne. Celui qui a des levres minces & peu larges, donnera les hauts tons plus aisément; mais les levres grosses sont avantageuses pour les tons bas. Cependant pourvû qu'on trouve sûrement la juste distance, dans laquelle il faut avancer les levres sur l'embouchure, & laquelle est montrée par les régles avec des lignes: on n'aura plus de difficulté à entonner tous les tons hauts & bas.

## §. 21.

Il est donc évident, que pour faire des tons qui ne montent ou descendent que par degré, les levres ne doivent se mouvoir que peu à peu; & que pour faire des notes sautantes, les mêmes levres se meuvent plus ou moins, à proportion que les sauts le demandent; afin qu'elles rencontrent toujours inmanquablement sur le trou la place destinée pour chaque ton. Il faut remarquer sur tout, que les tons de la première Octave doivent toujours être entonnés plus fort, que ceux de l'Octave suivante. Cela doit être observé principalement dans des passages sautans.

## §. 22.

Il n'est donc point nécessaire de redoubler le vent pour faire les Octaves. Mais si l'on veut entonner un ton plus fort ou plus foible

ble, soit dans la hauteur ou dans la profondeur: il faut remarquer, que le ton devient plus haut, quand on donne plus de force au vent, & qu'on retire les levres de l'endroit qu'elles occupent à chaque ton sur l'embouchure; & que le ton est rendu plus bas, quand on modere le vent & avance les levres. Par conséquent, si l'on veut entonner foiblement une longue note, & que dans la suite la force du ton doive être augmentée, il faut d'abord retirer les levres, ou tourner la Flute en dehors, afin que le ton reste d'accord avec les autres instrumens, & en donnant après plus de force au ton, il faut avancer les levres ou tourner la Flute en dedans; sans quoi le ton seroit d'abord trop bas, & à la fin trop haut. Si l'on veut aussi de nouveau que ce même ton finisse foible; il faut retirer de nouveau les levres en leur juste proportion ou tourner la Flute en dehors.

## §. 23.

La Flute a le défaut naturel que quelques tons marqués par le dièse, ne sont pas bien nets, & qu'entr'eux quelques uns sont un peu trop bas, quelques uns un peu trop hauts. Car en accordant la Flute, il faut sur tout prendre garde aux tons naturels, qu'ils soient bien accordés selon leur proportion. Pour ce qui est des défectueux, il faut tacher autant qu'il sera possible de les entonner net par le moien de l'embouchure & de l'oreille. On en a déjà fait quelque mention au Chapitre précédent; mais pour savoir sur lesquels il faut avoir le plus d'attention; je les nommerai ici.

L'E à une & celui à deux lignes haussés par le dièse (*mi dièse premier & second de la Flute*), le Fis extraordinaire à une & celui à deux lignes (*fa dièse premier & second de la Flute*), comme aussi Gis & As à deux lignes (*sol dièse & la dièse seconds*) sont trop hauts. Il faut donc moderer le vent & tourner la Flute en dedans.

Le Fis ordinaire à une & celui à deux lignes (*fa dièse premier & second*) est trop bas. Il faut donc qu'on le hausse en tournant la Flute en dehors, & en donnant plus de vent.

Le D & le C à deux lignes (*re second & ut premier de la Flute*) marqués par le b mol, sont trop bas, & pour les bien entonner, il faut tourner la Flute considérablement en dehors.

Si l'on joue dans une même pièce tantôt fort tantôt doucement; il faut au premier cas tourner la Flute autant en dehors, & au second

cas autant en dedans, que les tons sont baissés ou haussés par l'intonation douce ou forte.

## §. 24.

En prenant bien garde à toutes ces remarques, on ne jouera jamais ni trop haut ni trop bas, & la Flute sera toujours nette; ce qui ne peut se faire sans cela. Et pourvu que l'oreille fasse bien attention aux Tierces majeures, qui doivent être un peu hautes, on pourra se mettre au fait de tous ces avantages.

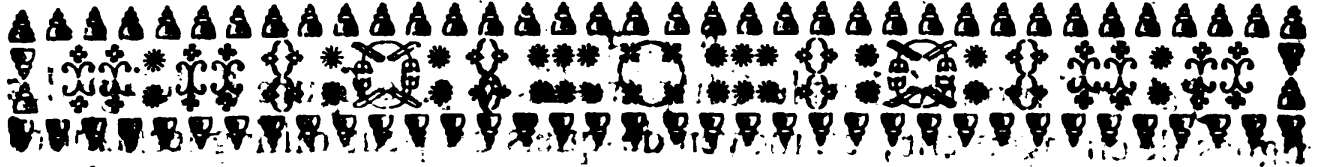
## §. 25.

Le mouvement de la poitrine contribue aussi beaucoup à la bonne intonation sur la Flute; mais il faut que ce mouvement se fasse avec tranquillité & non pas avec violence, en tremblant. Car en faisant ceci, le ton en devient trop bruyant. Une ouverture proportionnée des dents & de la bouche, & un tel élargissement du gosier, effectuent un ton epais, rond & mâle; & on fait en avançant & en retirant les levres, le ton en même tems juste & agréable. On se gardera de mettre dans la seconde Octave la levre de dessus plus avant que celle de dessous.

## §. 26.

Enfin il y a encore à remarquer, que pour moderer le ton de la Flute & jouer plus doucement, comme cela doit se faire dans l'Adagio, il faut couvrir l'embouchure un peu plus de la levre qu'on n'a enseigné ci-dessus. Mais comme la Flute devient par là un peu plus basse, il est nécessaire, qu'il y ait une vis au bouchon qui est dans la tête, moyen par laquelle on puisse presser le bouchon hors de sa situation ordinaire, la largeur d'un bon dos de couteau plus bas dans la Flute, voy. Chap. I. §. 10. 11. 12. Par là la Flute devient d'autant plus courte, & par conséquent plus haute, & l'on peut de cette maniere rester toujours d'accord avec les autres instrumens. Ce déplacement du bouchon est aussi nécessaire, quand on a une Flute avec plusieurs corps de rechange; & il faut que le bouchon change de place à chaque corps, soit que celui-ci soit long ou court. Aux corps de rechange longs il doit être pressé plus bas ou en dedans, & aux courts il sera tiré plus haut en dehors. Mais pour savoir s'il est à sa place, il faut essayer l'Octave du D à deux lignes jusqu'à celui à trois lignes (du second ou le troisième). Si le dernier est trop haut contre le premier, il faut retirer le bouchon jusqu'à ce que l'Octave soit bien d'accord; mais s'il est trop bas, il faut le pousser plus bas en dedans, autant qu'il est nécessaire.





# CHAPITRE V.

## Des Notes, de leur Valeur, de la Mesure, des Pauses, & des autres Signes usités dans la Musique.

J'ai déjà fait voir dans le troisième Chapitre §. 2. de quelle manière l'on écrit les notes sur cinq lignes tirées horizontalement l'une au dessus de l'autre. De même j'ai montré, de quelle clef on se sert pour l'usage de la Flute. Je remarquerai simplement encore ici, qu'il y a neuf sortes de clefs dans la Musique. On partage ces clefs en trois classes, savoir la clef de G (*clef de sol*), la clef de C (*clef d'ut*), & la clef de F (*clef de fa*). La première classe fait, que la ligne, sur laquelle se trouve la clef, marque toujours le ton G à une ligne (*sol premier*). La clef de C (*clef d'ut*) fait, que la ligne sur laquelle elle se trouve, indique toujours le ton C à une ligne (*ut qui est au dessous du premier re de la Flute*); & la clef de F (*clef de fa*) fait toujours, que la ligne est appelée F sans ligne (*fa qui est six tons au dessous du premier son de la Flute*). Pour l'usage de la Flute il ne faut connoître que la classe des clefs de G (*sol*). Elle est de deux sortes, la Française & l'Italienne, dont nous avons parlé plus haut. La dernière se nomme aussi la clef ordinaire du Violon. La première, c'est à dire la Française, se met sur la première ligne d'en bas; & on ne s'en sert pour la Flute qu'en France.

Ceux qui voudront connoître plus particulièrement les quatre sortes de clefs de C (*d'ut*), & les trois espèces de clefs de F (*de fa*), lesquelles sont employées en parties pour les notes des voix & en parties pour les autres instrumens, & qui ne sont pas tout à fait inutiles à un joueur de Flute, à cause de la transposition, pourront facilement l'apprendre par les leçons d'un maître ou par les livres, qui traitent des principes de la Musique.

§. 3.

J'ai aussi montré dans le Chapitre III. §. 3. la figure & l'usage des signes de changement, au moyen desquels on peut distinguer d'abord les divers Modes, parce qu'ils sont mis au commencement du système des cinq lignes.

§. 4.

Nous avons, comme on fait, deux sortes de Modes, qu'on nomme en Allemand vulgairement *Dur & Moll*, mais en François comme en Latin on les appelle avec plus de précision, les Modes majeurs & mineurs. Les Modes majeurs ont la Tierce majeure, & les Modes mineurs la Tierce mineure dans leur accord.

§. 5.

Chaque Mode majeur est dans l'échelle de la Musique égal au Mode mineur, qui se trouve une Tierce mineure au dessous de lui, par rapport aux tons qui se trouvent dans la Gamme; & par conséquent aussi par rapport aux signes de changement. Par exemple C (*ut*) Tierce majeure est égal à A (*la*) Tierce mineure, F (*fa*) Tierce majeure à D (*re*) Tierce mineure, & ainsi du reste. On trouvera dans la Tab II. Fig. 4. les signes de changement, dont on se sert dans ces Modes-là; les tons fondamentaux de ces Modes égaux entr'eux s'y trouvent toujours les uns au dessus des autres. La note de dessus est la note fondamentale du Mode majeur, & celle de dessous est la note fondamentale du Mode mineur.

§. 6.

Chaque Mode de Tierce majeure a dans la Gamme, à compter d'en bas de la note fondamentale par en haut, la Seconde majeure, la Tierce majeure, la Quarte ordinaire, la Quinte pure, la Sixte majeure, & la Septième majeure. Chaque Mode de Tierce mineure a dans la Gamme, à compter de même d'en bas de la note fondamentale, la Seconde majeure, la Tierce mineure, la Quarte ordinaire, la Quinte juste, la Sixte mineure, & la Septième mineure. Dans les Modes C (*ut*) Tierce majeure & A (*la*) Tierce mineure, tous ces tons sont dans l'échelle diatonique; mais dans les autres Modes ils n'y sont pas. C'est pourquoi il faut à chaque Mode mettre au commencement des cinq lignes autant de dièses & des b-mols, qu'il est nécessaire pour former leurs Gammes. En allant depuis C (*ut*) Tierce majeure & A (*la*) Tierce mineure jusqu'à Ges (*sol b mol*) Tierce

Tierce majeure & Es (*mi b mol*) Tierce mineure, on ajoute toujours un *b mol* en signant chaque Mode de ceux, qui sont une Quarte plus hauts que ceux qu'on vient de nommer, & qui ont également avec les Modes d'une Quarte plus bas la Tierce majeure ou mineure; & depuis G (*sol*) Tierce majeure & E (*mi*) Tierce mineure jusqu'à Fis (*fa dièse*) Tierce majeure & Dis (*re dièse*), chaque Mode une Quinte plus haut, reçoit une dièse de plus que les précédens. . . Qu'on en verra la description Tab. II, Fig. 4.

Autrefois, lorsque les Gammes des Modes n'étoient composées que de tons diatoniques, & que par conséquent il falloit, que dans certains Modes la Sixte fut majeure, dans d'autres au contraire la Seconde mineure, comme p. e. au Mode Dorien & Phrygien, D (*re*) & E (*mi*) Tierce mineure; & comme on transposoit ces Modes d'un ou de plusieurs tons, gardant pourtant leurs Gammes; il falloit nécessairement, qu'on mit tantot un dièse & tantot un *b mol* moins qu'on ne le fait aujourd'hui; & qu'à l'exception des Modes Ionien & Eolien, C (*ut*) Tierce majeure, & A (*la*) Tierce mineure, soit qu'ils fussent transposés, ou qu'ils restassent dans leur état ordinaire, il n'y a aucun qui s'accordat avec nos Gammes d'apresent. Si l'on prétendoit imiter, comme l'ont encore fait il n'y a pas fort longtems quelques Compositeurs, cette vieille façon de mettre les signes de changement dans les modulations faites suivant le nouveau gout, on se causeroit en écrivant bien des peines inutiles; puisqu'il faudroit mettre dans la suite les *b mols* & les dièses devant chaque note, qui devoit être changée.

§. 8.

Si l'on veut se bien imprimer la Valeur des notes représentées dans la Tab. II, Fig. 6, l'on n'a qu'à s'imaginer la note ronde, qui vaut une Mesure entiere dans la mesure à quatre tems, comme un Tout, v. Fig. 6. (a); la note blanche avec un trait, & dont il en faut deux pour une Mesure, comme la moitié de ce Tout, v. (b); & une Noire sans croche, que l'on nomme un Quart en Allemand, & dont il en faut quatre pour une Mesure, comme le quart de ce Tout v. (c). Pour les Croches, Double croches, Triple croches, qu'on appelle en Allemand Huitièmes, Seizièmes, Trente-deuxièmes, ces noms allemands font déjà connoître, quelles parties

ties elles sont de ce Tout. On voit aussi que de manière que ces notes suivent l'une après l'autre, chacune n'importe toujours que la moitié de celle qui précède, & est par conséquent selon sa valeur toujours encore une fois plus petite. On les appelle à cause des croches, dont elles sont pourvues, Croches, Double croches, Triple croches. Chaque croche augmente dans une mesure le nombre des notes du double, & en fait leur durée une fois plus courte. Les notes encore plus brèves sont à quatre & à cinq croches: mais elles ne se rencontrent pas en grand nombre. Lorsqu'on doit écrire plusieurs de ces notes à croches; on les joint ensemble, à deux, à quatre ou à huit: & c'est ce qui forme ce qu'on appelle une Figure, v. Tab. II. Fig. 6. (d) (e) (f).

§. 9.

Lorsqu'il y a un Point après une note, il vaut la moitié de cette note, ou autant que celle qui la suit. v. Tab. II. Fig. 6.

§. 10.

Les Pausés qui sont à la place des notes, signifient qu'il faut y observer le silence, autant que selon le mouvement la Valeur de chaque Pause l'exige. Or voici leur Valeur. Un gros trait qui touche l'espace de trois lignes, & qu'on appelle un *Baton*, vaut quatre mesures, comme le font voir les notes qui sont au dessous, v. Tab. II. Fig. 9 (a). Un gros trait fait entre deux lignes, & qu'on appelle un *Demi-baton*, vaut deux mesures, v. (b). Un gros trait sous une ligne, étant par une signification spéciale appelé en François une *Pause*, vaut une mesure entière, v. (c). Celui qui se fait sur une ligne, appelé une *Demie-Pause*, vaut une demie mesure, v. (d). Les autres Pausés, v. (e) valent autant que les notes qui sont au dessous; savoir, le *Soupir* une Noire, le *Demi-soupir* une Croché, le *Quart de soupir* une Double croche, & le *Demi quart de soupir* une Triple croche. On met aussi des points après ces derniers sortes de Pausés, lesquels valent comme auprès des notes, la moitié de ce que valent les Pausés qui précèdent, v. (f). Mais la plupart du tems, cela ne se fait que par commodité, pour ne pas mettre deux Pausés. On appelle *Pause générale* ou *Fermate* ou *Signe de repos*, un arc qui se met dessus une Pause, & sous lequel on fait un point. Ici se taisent toutes les parties, autant qu'on juge à propos, sans regarder

der aux règles de la mesure, v. (g). On peut consulter la-dessus le Chapitre XVII, Sect. 7. §. 43.

La juste mesure & l'égal partage des notes lentes ou vites est ce qu'on nomme la *Mesure*; & on appelle *Mouvement* les loix qu'on observe pour faire aller vite ou lentement la mesure.

§. 12.

La *Mesure* est en général de deux sortes: *égale* ou *inégal*. Dans la *Mesure égale*, tout se partage de nouveau en parties égales; mais dans l'*inégal*, le partage est inégal. La *Mesure inégale* s'appelle communément le *Triple*. Quand une mesure est finie, on a coutume de faire une *Barre*; & toutes les notes qui se trouvent entre deux Barres, forment la mesure, de quelque sorte qu'elle soit, suivant la marque de la *Mesure*, qui se met après les signes de changement, v. Tab. II. Fig. 6.

§. 13.

La *Mesure égale* se divise encore en deux sortes; savoir en la *Mesure à quatre tems*, & en celle de quatre pour huit. La *Mesure à quatre tems* qu'on appelle aussi la *Mesure simple & plaine*, se marque par un C au commencement de la pièce; mais la *Mesure de quatre pour huit* est marqué par  $\frac{4}{8}$ . Dans la *Mesure à quatre tems* il faut bien observer, que lorsque le C est barré, comme Tab. II. Fig. 10, cette *Barre* signifie, qu'alors les notes reçoivent, pour ainsi dire, une autre valeur, & doivent être exprimées encore une fois plus vite que lorsque le C n'est point barré. On appelle cette sorte de mesure: *Allo breve*, ou *allo Capella*, ou la *Mesure à deux tems*. Comme au sujet de cette sorte de mesure plusieurs sont tombés en faute par ignorance; je conseillerai d'en bien apprendre la nature. Car aujourd'hui on s'en sert beaucoup plus qu'autrefois dans le stile galant.

§. 14.

Le *Triple* est de différentes sortes, ainsi qu'on le voit par les chiffres suivants:  $\frac{1}{2}$ ,  $\frac{2}{3}$ ,  $\frac{1}{3}$ ,  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{1}{4}$ ,  $\frac{2}{5}$ ,  $\frac{3}{7}$ ,  $\frac{1}{2}^2$ , &c.

§. 15.

Il y a une Figure, où trois notes sont liées ensemble, qui semblent être de la mesure de trois tems; mais qu'on rencontre aussi bien dans la *Mesure égale* que dans l'*inégal*. On l'appelle *Trioles*. Trois Croches ne font qu'une Noire, v. Tab. II. Fig. 7. (c), trois Double

croches une Croche, v. (m); trois Triple croches une Double croche, v. (n); comme le font voir les notes marquées au dessus. Souvent on met aussi le chiffre 3 dessus, comme on le voit (1).

¶ 16. Après avoir marqué la valeur des notes & des pauses, de même que toutes les diverses sortes de mesures, il sera nécessaire de montrer, comment se partage chaque note & pause dans la mesure, & de faire connoître la methode la plus facile pour l'apprendre. La plupart de gens regardent ceci comme une chose fort aisée, & pensent que peu à peu on peut l'acquérir par l'exercice; mais il y a beaucoup de personnes, qui manquent encore à cet égard, quoi qu'il y ait longtems qu'elles s'y soient appliquées. L'on peut donc en conclure, que ce n'est pas ce qu'il y a de plus aisé dans la Musique. Cette connoissance contribue beaucoup à exprimer les pièces d'une manière agréable; & quiconque ne l'a pas acquise à tems par des principes justes, restera dans une ignorance perpétuelle, & se trouvera embarrassé dans des choses qui ne se rencontrent pas tous les jours, quoique ce ne soient souvent que des minuties. On ne peut nier, que les instructions qu'on donne de vive voix, si elles sont bien fondées, ne soient à cet égard de beaucoup préférables à celles qu'on donne par écrit. Mais comme on voit un grand nombre de personnes qui doivent enseigner les autres, manquer de methode à cet égard, & quoique maitres, n'être pas en état de donner de bons principes; je vais montrer de quelle façon on peut s'y prendre.

¶ 17. Premièrement on s'accoutumera à frapper de la pointe du pié contre terre à tems égaux; & pour cet effet on pourra se régler aux battemens du poux. Ensuite on partagera la mesure à quatre tems en huit tems, selon le battement du poux. Au premier coup on entonnera la Ronde (v. Tab. 2. Fig. 6. a), & on fera durer le ton jusqu'à ce que Von ait compté en soi-même, suivant les battemens du pié, 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. De cette manière la mesure aura le tems qu'il lui falloit. En continuant ainsi à frapper avec le pié, on comptera de même à la première Blanche 1. 2. 3. 4. (v. b.) & à la seconde aussi 1. 2. 3. 4. Aux Noires (v. c.) chaque note doit avoir deux coups. Les Croches (v. d.) doivent avoir un coup pour chaque note. Aux Double croches (v. e.) on compte deux notes pour un coup,

&

& si l'on compte le lever & le frapper du pié, on aura le juste partage des Double croches; & pour les Triple croches (v. f.), on en compte deux au lever, & deux au frapper du pié.

§. 18.

On peut se servir de cette partition en huit coups dans toutes les pièces de mesure égale; dans les lentes à proportion de leur mouvement, & dans les vites en partageant la mesure à quatre tems en autant de coups, où les lever & les frapper du pié ensemble feront les huit. Pour une mesure à trois tems dans le mouvement vite on la partagera en trois parts.

§. 19.

Dans l'Allabreve, il faut pour les Blanches & pour les Croches autant de tems, qu'il en faut respectivement pour les Noires & pour les Double croches dans la mesure ordinaire à quatre tems: par conséquent on marque seulement les Blanches avec le pié.

§. 20.

La Ronde pointée (v. Tab. II. Fig. 7. a) aura six coups de pié, & la Noire qui la suit, en aura deux; la Noire pointée (v. b.) en reçoit trois, & la suivante n'en a qu'un.

§. 21.

Aux Croches, Double croches & Triple croches avec des points, v. (c) (d) (e) on s'éloigne de la règle générale, à cause de la vivacité, qu'elles doivent exprimer. Il faut y remarquer sur-tout, que la note qui suit le point, à l'exemple sous (c) & sous (d), doit être jouée aussi vite que celle qui est sous (e); soit dans le mouvement lent ou vif. D'où il s'ensuit, que les notes pointées sous (c) demandent presque tout le tems d'une Noire, & celles sous (d) celui d'une Croche; l'on ne peut déterminer exactement le tems de la petite note qui suit le point. Pour en avoir une idée plus distincte, on n'a qu'à jouer lentement les notes en bas aux exemples sous (f) & sous (g), quoique chaque exemple selon la mesure, c'est à dire celui sous (d) une fois plus vite que celui sous (c), & celui sous (e) une fois plus vite que celui sous (d), s'imaginant en même tems les notes en haut avec les points. Ensuite en faisant le contraire, on jouera les notes en haut, & on en fera durer les pointées jusqu'à ce que le tems des notes en bas avec les points soit écoulé. Les notes pointées ne dureront qu'autant de tems qu'exigent les notes en bas à

## 60 Des Notes, de leur valeur, de la Flûte, des Pauses,

quatre Croches. De cette manière on verra, que les notes pointées en haut (f) doivent avoir le tems de trois Double croches, & d'une Triple croche pointée, & celles sous (g) le tems d'une Double croche & d'une Triple croche pointée; mais que celles sous (h) n'auront que le tems d'une Triple croche avec un point & demi; parce que les notes en bas ont deux points, & celles qui suivent encore une Croche.

### §. 22.

Cette règle doit aussi être observée, lorsque l'une des parties a des Triolets, auxquels l'autre partie oppose des notes pointées, v. (i). Il ne faut alors entonner la petite note qui suit le point, qu'après la troisième note du Triplet, & non pas au même tems avec elle. Sans cela on pourroit les confondre avec la mesure de  $\frac{2}{3}$  ou de  $\frac{1}{3}$ , v. (k), ces deux sortes de notes devant être traitées bien différemment l'une de l'autre. Car un Triplet composé de simples Croches vaut une Noire; une de Double croches vaut une Croche, & une de Triple croches vaut une Double croche; comme le font voir les notes simples en haut sous (l) (m) (n): & de l'autre côté dans la mesure de  $\frac{2}{3}$  & de  $\frac{1}{3}$ , trois notes à une croche ne valent qu'une Noire & une Croche, v. (k). Si l'on veut donc jouer les notes pointées qui se trouvent sous les Triolets, selon leur valeur ordinaire, l'expression n'en feroit, au lieu d'être brillante, que louche & fade.

### §. 23.

Les notes à la Fig. 8. où le point se trouve après la deuxième note, ont de la ressemblance avec les notes pointées, dont on a parlé ci-dessus, par rapport à la durée du point & de la première note; l'ordre n'en est que renversé. Les notes D (re) & C (ut), v. (a) ne doivent pas durer plus longtems que celles sous (c), soit dans le mouvement lent ou vite. On en use de la même manière avec les deux petites notes sous (b) & (d); ici les deux ne prennent plus de tems, que la l'une. On doit de même jouer les notes après les points sous (e) & sous (f) aussi vite & avec autant de précipitation, que celles qui sont devant les points sous (b) & sous (d). Plus on rend breves les premières notes (a) (b) (c) (d): plus l'expression en est vive & hardie; & au contraire plus on fait durer les points après des notes sous (e) & sous (f): plus l'expression est flatteuse & agréable.

### §. 24.



§. 24.

A l'égard des Pausés, nous avons déjà dit, que là où elles se trouvent, il faut observer un silence égal au tems que leur valeur exige. Il ne sera pas nécessaire de donner ici un éclaircissement sur les mesures entières, puisqu'on n'a qu'à battre la mesure pour pouvoir se régler, v. Fig. 9. (a) (b) (c); mais si l'on doit se taire une demi mesure, on peut compter suivant le battement du pié, comme à une Blanche 1. 2. 3. 4, & au cinquième coup on entonnera la note suivante, v. (h). A un Soupir on compte 1. 2, & au troisième coup on entonnera la note suivante, v. (i). A un Demi soupir, on dira 1, & au second coup on jouera la note, v. (k). A un Quart de soupir on dira aussi 1, & en levant le pié il faut commencer, v. (l). A un Demi quart de soupir on dira de même 1; mais parce qu'ici il faut deux notes en abaissant & deux en élevant le pié, on doit entonner la note, même en baissant encore le pié, v. (m).

§. 25.

Après s'être suffisamment exercé de cette manière dans les mouvemens lents, on continuera à jouer ces exemples toujours un peu plus vite, jusqu'à ce qu'on ait acquis assez de capacité pour entreprendre quelque chose de plus; & à la fin le partage des notes selon leur juste valeur deviendra si facile, que l'on n'aura plus besoin de battre la mesure avec le pié.

§. 26.

J'ai tâché de déterminer toutes sortes de mouvemens dans le Chapitre XVII. depuis le §. 44. 59. Sec. VII.

§. 27.

On a plusieurs sortes de marques pour la Reprise. Lorsqu'il y a deux Barres sans aucun point, v. Fig. 5. (b); elles signifient que la pièce a à la vérité deux parties, & que la première doit être répétée; mais qu'il ne faut reprendre la première, qu'après avoir joué toute la pièce d'un bout à l'autre. Pour lors on reprend la première partie jusqu'aux deux barres; ou ce qui revient au même, jusqu'à la note qui la précède, & sur laquelle se trouve un arc avec un point, v. (a). Dans de semblables pièces on écrit ordinairement à la fin de la seconde partie: *Da Capo*. Lorsqu'il y a quatre points après la barre, v. (c); ils signifient qu'il faut jouer deux fois les notes qui la suivent, jusqu'à une autre Barre qui a les mêmes points devant elle. Souvent

on écrit aussi sur les notes qui doivent être reprises, le mot de *Bis*. Lorsque auprès de deux barres on trouve de chaque côté deux points; cela indique que la pièce a deux parties, & que chaque partie doit être jouée deux fois. Mais lorsqu'à la fin il y a un ou deux arcs avec deux points, v. (e); cela signifie, que la pièce finit en cet endroit. La marque sur l'E (*mi*), v. (f), s'appelle le *Guidon*, & sert à marquer l'endroit, où se trouve la première note du système suivant.



## CHAPITRE VI.

### De l'usage de la Langue, en jouant de la Flute.

#### §. 1.

C'est la Langue qui fait que sur la Flute les tons peuvent être vivement exprimés. Elle est indispensablement nécessaire pour l'expression musicale; & fait ce que les coups d'archet font sur le Violon. C'est par là qu'on distingue les Joueurs de Flute, de manière que, si quelques uns jouent tour à tour la même pièce, il arrive souvent qu'on ne la reconnoit presque plus, à cause de la différente expression qu'ils lui donnent. Cette différence ne parvient de la plupart que du bon ou du mauvais usage de la Langue. Il est vrai que les doigts y contribuent aussi, étant non seulement nécessaires pour effectuer la différence qu'il y a entre les tons hauts & les tons bas, & pour distinguer les intervalles; mais aussi pour donner à chaque note la durée nécessaire. Cependant la vivacité de l'expression n'en dépend pas tant que de la Langue. Car c'est d'elle seule, que dans toutes les pièces l'expression des passions, quelle qu'elle puisse être, brillante ou triste, gaie ou agréable, doit être animée.

#### §. 2.

Pour bien exprimer les tons sur la Flute, avec le secours de la langue & du vent qu'elle fait sortir, il faut en soufflant quasi pronon-  
cer

cer certaines syllabes. Ces syllabes sont de trois sortes; la première est *ti* ou *di*; la seconde *tiri*, & la troisième *di'll*. On a coutume de nommer la dernière sorte la *Double langue*, ainsi que la première la *Simple langue*. Nous traiterons de chaque sorte dans des Sections particulières; de même que de la manière, dont on doit les apprendre & s'en servir. Et parce que l'usage de la langue sur le Hautbois & sur le Basson a beaucoup de rapport avec celui qu'on en fait sur la Flute, j'indiquerai dans un Supplement pour l'usage de ceux qui jouent de ces instrumens, de quelle manière on y doit se servir de la langue, & je ferai voir ce qu'il y a encore particulièrement à observer.



## SECTION I.

### De l'usage de la langue pour la Syllabe:

*ti* ou *di*.

§. 1.

Comme il faut entonner quelques notes avec rudesse & d'autres avec douceur; il faut remarquer, que pour les notes brèves, égales, vives & vites, on doit employer le *ti*. Au contraire on se sert de *di*, quand le chant est lent, & même quand il est gai, pourvu qu'il soit agréable & soutenu. Dans l'Adagio on employe toujours le *di*; excepté aux notes pointées, pour lesquelles il faut le *ti*. Les Allemands qui sont accoutumés au dialecte de la Haute Saxe, doivent être ici sur leurs gardes, pour ne pas confondre le *t* avec le *d*.

§. 2.

On nomme *ti* spécialement un coup de langue. Pour le donner, il faut presser la langue des deux cotés contre le palais, & en recourbant la pointe en haut l'appuyer en avant contre les dents; afin que le vent soit retenu ou tendu. Lors donc qu'on doit entonner, on ne retire du palais que la pointe de la langue, & la partie de derrière de la langue  
reste

reste au palais; & c'est en la retirant qu'il se fait le coup, moyennant le vent retenu; mais non pas moyennant la langue même, comme plusieurs se l'imaginent sans fondement.

## §. 3.

D'autres sont accoutumés de poser la langue entre les levres, & de former le coup en la retirant. C'est ce que je crois un usage vieu. Car de cette façon-là on ne fauroit donner le ton plein, rond & mâle, sur tous les tons en bas. Il faut que la langue fasse un trop grand mouvement en s'avancant & se retirant; & cela empêche de jouer vite.

## §. 4.

Pour donner à chaque ton, depuis le plus bas jusqu'au plus haut, l'expression convenable, il faut se servir du coup de langue, comme des levres & du menton: c'est à dire, depuis le plus bas ton jusqu'au plus haut, l'un après l'autre, il faut au plus bas recourber la langue contre le palais, & la mettre en arrière, loin des dents de la largeur d'un pouce; élargir beaucoup la bouche, & pousser avec la langue à chaque ton plus haut toujours un peu plus en avant contre le palais, en retrecissant en même tems la bouche de plus en plus. On doit continuer ainsi, jusqu'au plus haut H (*h*), où la langue se trouve tout près des dents. Mais dès le plus haut C (*c*), il ne faut plus courber la langue; il faut la tenir droite, & la pousser tellement entre les dents contre les levres. Si l'on en fait le contraire, & qu'au plus haut ton on retire beaucoup la langue; ou qu'au plus bas ton on la pousse entre les dents: on trouvera, que les hauts tons deviennent siffants, & qu'on a de la peine à les donner; & que les tons bas sont foibles & minces.

## §. 5.

Pour rendre les notes d'une manière bien brieve, il faut se servir de *si*; où la langue se retirant vite contre le palais peut étendre de nouveau le vent. On pourra remarquer parfaitement ce que je dis ici, si sans jouer on prononce vite plusieurs fois: *ti ti ti ti*, de suite.

## §. 6.

Pour les notes lentes & nourrissantes le coup de langue ne doit pas être rude, & il faut alors employer le *di*, au lieu du *si*. Il faut remarquer, que comme pour le *si* la pointe de la langue se retire d'abord  
contre

contre le palais; il faut au contraire que pour le *di* elle reste libre au milieu de la bouche, pour ne pas empêcher le vent de nourrir le ton.

§. 7.

Lorsqu'il y a des Croches sautantes dans l'Allegro, il faut se servir de *ti*. Mais si d'autres notes les suivent, lesquelles montent ou descendent par degré, alors on se sert de *di*, qu'elles soient composées de Croches, de Noires, ou de Blanches, v. Tab. III. Fig. 1. S'il y a des traits sur les Noires, le *ti* reste, v. Tab. III. Fig. 2. S'il se trouve un port de voix près d'une note, on l'entonne avec la même sorte de langue que les notes précédentes quelles qu'elles soient, rudes ou douces, v. Tab. III. Fig. 3 & 4.

§. 8.

C'est une règle générale, qu'on doit faire une petite séparation entre le port de voix & la note qui le précède, sur tout si les deux notes sont d'un même ton; afin que l'on puisse entendre distinctement le port de voix. Il faut donc que la langue se retire contre le palais aussitôt qu'elle aura entonné la note précédente. Par là le vent se trouve retenu, la note devient plus brève, & cela fait le port de voix plus distinct.

§. 9.

Dans les passages vites la simple langue n'est pas de bon effet, parce que les notes deviennent toutes égales, lesquelles doivent pourtant selon le bon gout être un peu inégales, v. Chap. XI. §. 11. On y peut se servir des deux autres sortes de langue, savoir du *ti* pour les notes pointées, & pour les passages d'une médiocre vitesse; & du *di* pour les passages fort vites.

§. 10.

Il n'est pas besoin d'entonner toutes les notes par des coups de langue; mais lorsqu'il y a un Coulé au dessus de deux ou de plusieurs notes, il faut les faire toutes du même coup. On n'entonne par le coup de langue que la première note où le Coulé commence; les autres notes qui se trouvent au dessous le Coulé, passent du même coup, la langue n'y a plus rien à faire. Dailleurs on ne se sert pas pour de telles notes de *ti*, mais de *di*, v. Tab. III. Fig. 5. Si au contraire il y a une note qui précède le Coulé, il faut prendre le *ti* aussi bien pour celle-ci que pour les suivantes, v. Fig. 6. Si le Coulé commence à la se-

conde note, & que celle du frapper soit liée à celle du lever; il faut les jouer, comme on peut voir Fig. 7. Cependant si cela arrive dans un mouvement vite, on prend *ti* pour *di*.

## §. 11.

Si l'on trouve un coulé au dessus de quelques notes d'un même ton, v. Fig. 8. il faut les exprimer par des souflemens qui ne viennent que du mouvement de la poitrine sans y employer la langue. Mais si au dessus de ces notes il y a aussi des points, v. Fig. 9. il faut les exprimer avec plus de force, & pour ainsi dire, par des coups de poitrine.

## §. 12.

Il n'est pas bien possible par le simple discours, & sans l'usage & la pratique, de faire sentir avec précision la différence qu'il y a entre les syllabes *ti* & *di*, quoique l'expression des passions en dépende en grande partie, ni de faire connoître toutes les sortes des coups de langue. Néanmoins chacun, en réfléchissant, pourra se convaincre, que de même qu'il y a plusieurs diverses couleurs qui tiennent le milieu entre le noir & le blanc, de même aussi on doit trouver entre les coups de langue rudes & mols, plusieurs coups modérés, & que par conséquent on peut exprimer le *ti* & le *di* de plus d'une manière. Le tout dépend d'une grande application à rendre la langue assez souple pour entonner les notes, tantôt plus fortement, tantôt plus mollement, selon que leur nature le demande, ce qui se peut effectuer par la facilité à retirer la langue du palais, avec plus ou moins de vitesse, & à pousser le vent avec plus ou moins de force.

## §. 13.

Dans un appartement entendu où l'air resonance beaucoup, & où les auditeurs se trouvent fort éloignés, on doit en général marquer les notes plus distinctement & avec plus de force que dans un petit endroit; surtout s'il y a plusieurs notes d'un même ton: sans cela il sembleroit, qu'elles n'étoient poussées que de la poitrine.

## SECTION II.

De l'usage de la Langue, pour les Syllabes *tiri*.

## §. 1.

Cette espèce de langue a son utilité dans les passages d'une médiocre vitesse: sur-tout, parce qu'alors les notes les plus vites doivent toujours être jouées avec quelque inégalité, v. Chap. XI. §. 11.

## §. 2.

J'ai fait voir dans la Section précédente, de quelle manière la syllabe *ti* s'exprime, à laquelle se joint ici la syllabe *ri*. Il faut s'appliquer à prononcer très fortement & distinctement la lettre *r*. Cela fait à l'oreille le même effet que lors qu'on se sert de *di*, en jouant de la simple langue: quoique il ne paroisse pas ainsi à celui qui joue.

## §. 3.

Pour les notes avec des points, ce *tiri* est indispensablement nécessaire; car il exprime les notes pointées avec beaucoup plus de force & de vivacité, qu'on ne sauroit faire en se servant de la langue de toutes autres façons.

## §. 4.

Dans ce mot de *tiri* l'accent se trouve sur la dernière syllabe; le *ti* est court & le *ri* long. Le *ri* s'emploie donc toujours à la note qui fait le tems bon ou principal, & le *ti* à la note qui fait le tems faux, mauvais ou moins principal. Ainsi de quatre Double croches le *ri* appartient toujours à la première & à la troisième, & le *ti* à la seconde & à la quatrième note.

## §. 5.

Mais comme on ne peut jamais commencer par *ri*, il faut entonner les deux premières notes par *ti*. Pour les autres notes de cette sorte on continue toujours avec *tiri*, jusqu'à ce qu'on remarque quelque changement dans les notes, ou qu'on rencontre une Pause. Les exemples montreront, comment on doit exprimer avec la lan-

que ces sortes de notes, v. Tab III. Fig. 10. 11. & 12. Si à la place de la première note, on trouve une Paule, comme on peut voir par le dernier exemple, on continue le *diri*. Mais comme les points cessent ici à la deuxième Noire, & que les deux Triple croches E (*mi*), F (*fa*), appartiennent au lever: chaque note aura *ri*. Le suivant ton G (*sol*) qui est au frapper, a *ri*; & parce qu'il n'a point de point auprès de lui, & est par conséquent égal au ton suivant F (*fa*), la note qui suit avec le point, aura *ri* au lieu de *ri*.

§. 6.

Il en est de même dans le Triple, v. Tab. III, Fig. 13 & 14. Si dans les mesures de  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{3}{8}$ ,  $\frac{6}{8}$ ,  $\frac{9}{8}$ ,  $\frac{12}{8}$ , la première note d'une figure de trois notes est suivie d'un point, comme cela se trouve dans les Giques, les deux premières notes auront *ri*; & la dernière *ri*, v. Tab. III Fig. 15. 16. 17 & 18.

§. 7.

A l'égard des notes non pointées, on peut se servir de *di* au lieu de *ri*. On a cette liberté dans les passages, ne pouvant à cause de la vitesse exprimer le *ri*, qui d'ailleurs seroit désagréable à l'oreille, & les notes en deviendroient trop inégales. Cependant la première note garde toujours *ri* & les autres *diri*. Lorsqu'après des Double croches on trouve des Croches sautantes, on se servira de *ri*; & *di* sera pour celles, qui vont par degré, v. Fig. 19 & 20.

§. 8.

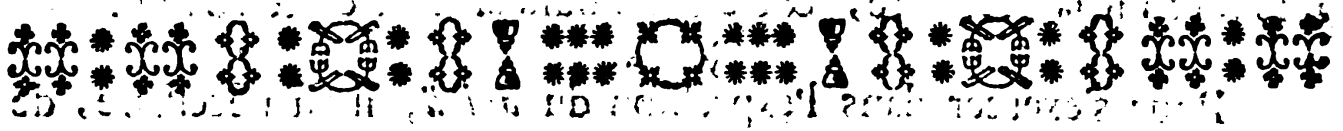
Que s'il falloit si vite jouer les passages qu'on ne pût exprimer le *diri*, il faudroit alors passer d'un même coup les deux premières ou les deux dernières notes, v. Fig. 21 & 22. La dernière sorte, où la première & la quatrième note reçoit *ri* & la troisième *ri*, est telle qu'on doit recommander le plus; parce qu'on peut s'en servir pour différentes sortes de passages, & pour les notes sautantes aussi bien que pour celles qui marchent par degré. En liant la seconde des deux notes, la langue se repose, & peut travailler d'autant plus longtemps sans se fatiguer: au contraire en continuant toujours par le *diri*, elle se fatigue, & ne peut plus aller assez vite: voyez à cet égard les exemples dans la Table III. Fig. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29.

§. 9.

La première sorte, Fig. 29 est la plus commode pour la vitesse dans le Triple. Cependant en général on doit se régler aux notes sautan-



faucantes. Lors qu'une note est suivie de deux autres, qui sont plus vites, on peut exprimer les deux premières par *di* & la troisième par *ri*. Il en est de même de trois Croches égales ou de Triolets, v. Tab. III. Fig. 30. 31. 32. 33 & 34.



## SECTION III.

### De l'usage de la Langue pour le mot:

#### *did'U*, ou la Double langue.

**L**a Double langue n'est que pour les notes qui demandent la plus grande vitesse. Plus il est aisé de l'enseigner par les discours, lorsqu'on peut y ajouter le secours de la pratique, & la faire comprendre par l'ouïe, plus est il difficile de l'apprendre simplement par écrit. Le mot *did'U*, qu'il faut prononcer en servant de la Double langue, devrait être composé de deux syllabes. Mais dans la seconde il n'y a point de voyelle: c'est pourquoi on ne peut prononcer ni *didel*, ni *dili*; mais *did'U*, mangeant la voyelle qui devrait être dans la seconde syllabe. Mais ce *d'U* ne peut être exprimé avec la pointe de la langue, comme le *di*.

J'ai montré dans la première Section de ce Chapitre, de quelle manière on doit faire le *di*. Je m'y rapporte donc ici. Si l'on veut prononcer le *did'U*, il faut auparavant dire *di*: & dans le tems qu'on donnera du bout de la langue en devant contre le palais, il faut aussitôt retirer le milieu de la langue des deux côtés, un peu en dessous du palais; afin que le vent puisse sortir de deux côtés en travers entre les dents. C'est donc en la retirant, quoiqu'on ne sauroit pourtant jamais prononcer seule, sans avoir fait précéder celle de *di*. On prononcera plusieurs fois de suite avec vitesse ce *did'U*; & l'on comprendra

dra plus facilement par l'ouïe, quel doit en être le son, que je ne pourrois l'exprimer par écrit.

§. 3.  
Pour l'usage, le *did' U* est précisément l'opposite du *siri*. Car comme dans *siri* l'accent se trouve sur la seconde syllabe; dans *did' U* il se met sur la première, & c'est toujours la note du tems bon.

§. 4.  
Pour s'exercer dans l'expression du *did' U*, il est nécessaire, de jouer au commencement plusieurs notes dans un même ton, sans aucun mouvement des doigts, & cela au milieu de l'échelle de la Flute; car cette sorte de langue paroît au commencement être un peu contraire au ton & à l'embouchure. D'abord on peut se servir de pareilles notes & prononcer le *did' U*, comme on voit Tab. IV. Fig. 1. On doit exercer cet exemple jusqu'à ce qu'on puisse le faire distinctement par tous les tons. Ensuite on pourra y ajouter quelques autres notes, v. Tab. IV. Fig. 2. Et après s'y être suffisamment appliqué, on prendra plusieurs notes par degré, v. Fig. 3. 4. 5 & 6.

§. 5.  
Il faut ici avoir soin d'éviter un inconvénient, qui se trouve pour l'ordinaire au commencement. C'est de ne pas mouvoir la langue plus vite que les doigts. Il faut plutôt s'appliquer à s'arrêter toujours un peu sur la note avec le *di*, & se dépecher sur la seconde avec le *d' U*. Car en retirant vite la langue, on donne plus de force au *d' U*.

§. 6.  
Je ne doute pas, que les exemples que je viens de rapporter ne fussent pour apprendre cette langue. Nous allons montrer dans les exemples suivans, comment on peut s'en servir pour toutes sortes de passages.

§. 7.  
Lorsque les passages sont composés des notes de même valeur, & qu'ils ne contiennent pas de grands sauts; la première note garde toujours *di* au frapper, & la seconde *d' U*, & ainsi du reste, comme on le voit par Fig. 7.

§. 8.  
Si à la place de la première note il y a une Pause, il faut donner *di* aux deux premières notes qui la suivent. Les autres reçoivent *di*, v. F. 8.

§. 9.

§. 9.

Si les deux premières notes sont sur une même place, on entonne les trois premières par *si*; mais si ce sont les deux dernières, la troisième reçoit *di*, & la quatrième *si*, v. Fig. 9 & 10.

§. 10.

Lorsque la dernière note fait un saut en haut, on peut la donner par *si*, v. Fig. 11.

§. 11.

Lorsque la première des notes vites est liée à une autre note longue qui la précède, ou si à sa place il y a un point; on doit l'exprimer en la poussant de la poitrine & dire *hi*, au lieu de *di*, v. Fig. 12 & 13. Cependant on peut aussi entonner les deux notes après le point par *si*, v. Fig. 14.

§. 12.

Dans les exemples suivans, je tâcherai de rapporter ce qui est le plus nécessaire pour les passages, qui demandent du changement dans les langues. Mais comme il est impossible de mettre ici tous les passages qui peuvent se rencontrer, je laisse à chacun le soin de faire par lui-même des réflexions à l'égard des autres passages.

§. 13.

On verra par les exemples rapportés Tab. IV. Fig. 15-25. & T. V. Fig. 1-11. qu'il faut changer de langue à l'occasion de grands sauts soit en haut ou en bas, des pauses, & lorsque deux notes se trouvent sur un même ton, où il faut repeter le *si*.

§. 14.

Il faut remarquer, que lorsque il y a trois notes égales, soit qu'elles soient des Triolets, ou que l'on joue dans la mesure de six huit, ou dans quelqu'une des mesures qui lui ressemblent, on doit donner aux deux premières notes le *did' U*, & à la troisième le *di*, quelques que puissent être les intervalles, v. Tab. V. Fig. 12 & 13. Mais si la seconde note fait un grand saut en bas, la première reçoit *di*, & les deux dernières *did' U*, v. Fig. 14. Lorsqu'à la place de la première note, on trouve une Pause, les deux notes suivantes reçoivent *did' U*, v. Fig. 15.

§. 15.

Il faut toujours appuyer un peu sur la première note de chaque Figure, soit qu'elle soit composée de trois, de quatre, ou de six notes

tes, pour tenir la langue dans un égal mouvement avec les doigts, à fin que chaque note reçoive le tems qui lui convient.

§. 16.

Les notes vites dont quatre ou plus sont d'un même ton, doivent servir de preuve, pour voir si l'on est bien exercé dans la double langue, c. à d. si l'on entonne la seconde note avec la même force que la première. Si l'on y manque encore, on ne pourra aussi pas exprimer les passages roulants avec tout le brillant & toute la vivacité nécessaire.

## SUPPLEMENT

### AU CHAPITRE XL

## Quelques remarques pour l'usage du Hautbois & du Basson.

§. 1.

Comme le Hautbois & le Basson ont à certains égards plusieurs qualités communes avec la Flute Traversière, si l'on en excepte l'ordre des doigts & de l'embouchure, ceux qui s'appliquent à l'un de ces instrumens, peuvent profiter non seulement des instructions qu'on a données pour l'usage des deux sortes de coups de langue par *si* & *siri*; mais aussi en général de toutes celles qu'on donne pour la Flute, dès qu'elles n'ont pas pour but l'ordre des doigts ou l'embouchure.

§. 2.

Il faut seulement remarquer à l'égard du coup de langue par *si*, qu'au lieu de courber la pointe de la langue, & de la presser en haut au palais, comme cela se fait à la Flute, il faut étendre toute droite la langue, parce que l'on prend l'anche entre les lèvres. On ferme l'ouverture de l'anche avec la pointe de la langue, pour retenir ou tendre le vent; mais le coup de langue se fait de même que sur la Flute, en retirant la langue.

§. 3.

Le Basson a encore cet avantage sur le Hautbois, qu'il peut se servir, aussi bien que les joueurs de Flute, de la Double langue *did' A*. Il faut seulement remarquer qu'on ne peut couler sur le Basson, comme sur la Flute, d'un même coup de langue des sauts fort éloignés de bas en haut; excepté ceux qui ne sont pas au dessous du C sans ligne, (*ut de la seconde Octave du Clavecin*). Il faut au contraire pousser par un coup de langue, chaque ton qui saute de l'Octave la plus basse en haut. Dans la seconde Octave, c'est à dire, depuis le D sans ligne (*re second du Clavecin*), on peut à la vérité couler quelques notes qui sautent; mais il ne faut pas qu'elles soient au dessus de l'A sans ligne (*la second du Clavecin*); bien qu'à la vérité cela se puisse faire à l'aide d'une excellente anche, & d'une embouchure très ferme.

A l'égard du son sur ces deux instrumens, beaucoup dépend de la bonté de l'anche, savoir, que le bois en soit bon & mûr; qu'elle ait toute la concavité nécessaire; qu'elle ne soit ni trop large, ni trop étroite, ni trop longue, ni trop courte; & qu'en la raclant elle n'ait été trop amincie, ni laissée trop épaisse. Si l'anche est par devant trop large ou trop longue, les hauts tons deviennent trop bas, à proportion des bas tons; & si elle est trop étroite ou trop courte, les tons en seront trop hauts. Mais quoiqu'on ait bien observé tout cela, les lèvres & la façon de mettre l'anche entr'elles, sont encore toujours de plus grande importance. Il ne faut mordre les lèvres ni trop ni trop peu; au premier cas, le ton en devient obscur, & au second il est trop bruyant & n'a aucune douceur.

§. 6.

Plusieurs Musiciens, sur tout entre les joueurs de Basson, ont la manière de tenir l'anche de travers entre les lèvres, pour exprimer plus facilement les hauts tons. Cela fait que non seulement le ton devient mauvais & sifflant, mais aussi qu'on entend souvent de loin le sifflement désagréable du vent qui passe à côté de l'anche. Il vaut mieux tenir l'anche tout droit entre les lèvres, pour faire sortir de l'instrument un ton soutenu & agréable.

§. 6.

Pour ce qui regarde la manière de tenir ces deux instrumens, il faut avoir soin de tenir le corps dans une attitude convenable & naturelle.

turelle. Les bras doivent être éloignés du corps & un peu étendus par devant, afin de n'être pas obligés de baisser la tête, ce qui ferreroit le gosier, & empêcheroit de prendre haleine. Dans un Orchestre le Hautbois doit tenir son instrument aussi élevé qu'il lui est possible; en le soutenant sous le pupitre, les tons perdent de leur force.



## CHAPITRE VII.

Où l'on fait voir, dans quel endroit il faut reprendre haleine, en jouant de la Flute.

§. I.

Savoir prendre haleine à tems, est une chose très nécessaire pour les instrumens à vent, de même que pour le chant. Toutefois on remarque chez un grand nombre de personnes qu'elles y manquent, & c'est par-là que souvent les mélodies les plus suivies se trouvent interrompues; que la composition devient defectueuse; & qu'enfin l'oreille se trouve privée d'une partie de son plaisir. Lorsqu'on sépare quelques notes qui appartiennent ensemble, c'est comme si dans la lecture l'on vouloit reprendre haleine avant que le sens soit fini, ou même au milieu d'un mot de deux ou trois syllabes. Ceci n'arrive pas facilement dans la lecture; mais la faute dont je viens de parler, se commet d'autant plus souvent par les joueurs d'instrumens.

§. 2.

Mais comme il n'est pas toujours possible, de jouer d'une haleine tout ce qui appartient ensemble, soit parce que la composition n'est pas toujours faite avec la prudence qu'il faut observer à cet égard, soit parce que celui qui joue, n'a pas assez de capacité pour ménager son haleine; je rapporterai ici quelques exemples, par lesquels on pourra voir à quels endroits il est le plus convenable de reprendre haleine. On en pourra tirer dans la suite des règles générales.

§. 3.

§. 3.

Les notes fort vites, quoique d'une même valeur, doivent être jouées avec quelque inégalité, comme on le montre plus au long dans le Chapitre XI. §. 17. auquel on pourra recourir. De là découle la règle, qu'il faut prendre haleine entre une note longue & une courte. Jamais cela ne doit se faire après une petite note, & encore moins après la dernière note de la mesure. Car on aura beau l'entonner avec toute la brièveté possible, elle deviendra toujours longue en y reprenant haleine. Cependant on doit faire une exception pour les Triolets, lorsqu'ils montent ou descendent par degré, & qu'il faut les jouer fort vite. Il y est souvent de la nécessité, de reprendre haleine après la dernière note de la mesure. Mais pourvu qu'il s'y trouve seulement un intervalle d'une Tierce, &c. on pourra le faire entre ces intervalles.

§. 4.

Lorsqu'une pièce commence au lever de la mesure, soit que la première note soit la seule dans cette mesure, ou qu'elle se trouve encore précédée d'une pause au frapper, lorsqu'il y a eu une cadence, ou qu'il y a toute une nouvelle pensée: il faut alors reprendre haleine, à la reprise du sujet, ou au commencement de la nouvelle pensée; pour que la fin de ce qui précède, & le commencement de ce qui suit, soit bien séparé & distinguée l'un de l'autre.

§. 5.

Lorsqu'on a à soutenir une note d'une ou de plusieurs mesures, on peut prendre haleine avant cette note, quand même elle seroit précédée d'une note courte. Si elle se trouve liée à une Croche, & qu'ensuite viennent deux Double croches, & derechef une note liée, v. Tab. V. Fig. 16. on peut faire de la première Croche deux Double croches, bien entendu pourtant sur le même ton, v. Tab. V. Fig. 17. & prendre haleine entr'elles. On en peut user de même en cas de besoin, à l'égard de toutes les notes liées (liaisons), qu'elles soient Noires, Croches ou Doubles croches. Mais si après cette liaison avec la demi note, il n'en suit plus aucune autre, v. Fig. 18. on pourra reprendre haleine après la note qui est liée à la longue note, sans avoir besoin de la partager en deux notes.

K 2

§. 6.

## §. 6.

Pour jouer de longs passages, il est nécessaire, que l'on se pourvoye peu à peu d'une bonne portion d'haleine. Pour cet effet il faut bien dilater la gorge & la poitrine, hauffer les épaules, & tâcher de retenir autant qu'il est possible l'haleine dans la poitrine, & souffler alors avec beaucoup de ménagement. Cependant si l'on se trouve en nécessité de reprendre haleine entre des notes vites, il faut faire fort courte la note, après laquelle cela doit arriver, & ne retirer vite ment l'haleine que jusqu'au gosier, & précipiter un peu les deux ou trois notes suivantes, afin que la mesure n'en souffre point, & qu'on ne perde aucune note. Si l'on prévoit n'être pas en état de jouer un passage d'une seule haleine, on fait bien de ne pas attendre l'extrémité; il faut alors prendre haleine à tems & avec tranquillité. Car plus on prend haleine avec vitesse, plus cela est incommode & devient inutile.

## §. 7.

On pourra facilement voir par les exemples suivans, depuis la Fig. 19. jusqu'à la fin de la Tab. V. auxquelles notes on peut le plus convenablement prendre haleine. Ce sont toujours celles, sur lesquelles se trouve un trait. Il s'entend pourtant de soi-même, qu'il ne faut pas absolument prendre haleine toutes les fois qu'on rencontre de telles notes, mais seulement lorsque la nécessité le veut.

## §. 8.

Quoique donc cela puisse se faire à la première, seconde, troisième & dernière Noire de chaque mesure; il vaut pourtant mieux le faire à la première Noire, & surtout après la première note; à moins que les quatre premières notes ne formassent des degrés, & les autres des fauts. Car on ne peut jamais le faire plus convenablement qu'aux grands intervalles.

## §. 9.

En exerçant bien les exemples depuis la Fig. 16. Tab. V. on apprendra à reprendre l'haleine aux endroits convenables, & on se trouvera avec le tems capable, de se tirer d'affaire à tous les passages que l'on pourra rencontrer.

## §. 10.

Si la place le permettoit, cette matière qui regarde la respiration, méritoit bien d'être éclaircie encore par plus d'exemples, d'autant



d'autant plus que les Chanteurs & les Joueurs d'instrumens à vent commettent à cet égard des fautes en très grand nombre. Mais qui pourroit déterminer tous les cas, où l'on ne peut pas soutenir d'une même haleine, tout ce qui devoit l'être? Les causes en sont si différentes, que le plus souvent on ne sauroit bien dire, si c'est le Compositeur, ou le Joueur, ou l'endroit où l'on joue & chante; ou si c'est la crainte qu'on a de manquer, qui cause naturellement des oppressions de la poitrine, qui font qu'on ne prend pas toujours l'haleine convenablement. Ce qu'il y a de sûr, c'est que lorsqu'on chante ou joue quelque chose tout seul, on peut faire d'une même haleine deux fois ou du moins une fois autant, que lorsqu'on chante ou joue en présence de beaucoup d'auditeurs, où il faut par conséquent se prévaloir de tous les avantages, qu'offre la connoissance de l'art de l'exécution. Il faut s'appliquer à bien pénétrer & comprendre ce qui fait un sens musical, & ce qu'il faut joindre ensemble. Il faut éviter avec le même soin de séparer ce qui appartient ensemble, qu'il en faut avoir pour ne pas enchaîner ce qui fait plus d'un sens, & qui par conséquent doit être séparé. Car c'est de-là que dépend une partie de la vraie expression. Les Chanteurs & les Joueurs d'instrumens à vent, qui ne sont pas capables de pénétrer le sens du Compositeur, (& le nombre en est assez grand), sont à cet égard toujours en danger de commettre des fautes, & de découvrir leur peu d'habileté. Les Joueurs d'instrumens à cordes sont à cet égard en grand avantage. Il leur suffit, d'acquérir la connoissance dont nous avons parlé ci-haut, & de ne pas se laisser corrompre par les mauvais exemples de ceux qui lient tout ensemble sans distinction & d'une manière, qui rend leur expression égale à celle d'une vielle.



## CHAPITRE VIII.

### Des Ports de voix, & des autres petits Agrémens essentiels.

#### §. 1.

**L**es Ports de voix (en Italien Appoggiature), sont non seulement des ornemens, mais aussi une chose très nécessaire. Sans eux le Chant seroit souvent fort sec & fort simple. Pour qu'une mélodie ait un air galant, il faut qu'elle ait toujours plus de Consonnances que de Dissonnances. Cependant quand il y a plusieurs Consonnances qui se suivent, & qu'après quelques notes vites il en vient un longue Consonnance, l'oreille peut facilement en être fatiguée. Les Dissonnances doivent donc quelquefois l'exciter & la reveiller. C'est à quoi les Ports de voix peuvent beaucoup contribuer; parce qu'ils se changent en Quartes & Septièmes, lorsqu'ils sont devant la Tierce ou la Sixte à compter du ton principal, & sont sauvés par la note suivante.

#### §. 2.

On les marque par de petites notes postiches, pour ne les pas confondre avec les notes ordinaires, & ils reçoivent leur valeur des notes devant lesquelles ils se trouvent. Il n'importe pas beaucoup, qu'ils ayent plus d'une croche, ou qu'ils n'en ayent aucune. Cependant pour l'ordinaire on ne leur donne qu'une croche. Et on ne se sert de ceux à deux croches que devant les notes, auxquelles on ne peut rien oter de leur valeur; p. e. devant deux ou plusieurs notes longues, soit qu'elles soient des Noires ou des Blanches, si elles sont d'un même ton, v. Tab. VI. Fig. 25. On exprime fort brièvement ces petites notes à Double croche, de toute façon qu'il faille les prendre, d'en bas ou d'en haut; & on les entonne au frapper à la place des notes principales, &c.

§. 3.

Les Ports de voix sont un retardement de la note précédente. On peut donc les prendre d'en haut ou d'en bas, suivant la note qui précède; v. Tab. VI. Fig. 1 & 2. Lorsque la note qui précède, est tin ou deux degrés plus haut que la suivante, devant laquelle se trouve le port de voix: on doit prendre celui-ci d'en haut, v. Tab. VI. Fig. 3. Mais si celle qui précède est plus basse que la suivante; on doit le prendre d'en bas, v. Fig. 4. & il est le plus souvent la Neuvième qui se sauve en la Tierce, ou la Quarte qui se sauve en la Quinte par en haut.

§. 4.

La langue doit mollement entonner les Ports de voix, les faire enfler si le tems le permet, & y couler un peu plus foiblement la note suivante. Cette sorte d'agrément se nomme *Accents* & vient des Italiens.

§. 5.

Il y a deux sortes de ports de voix. Les uns doivent être entonnés, comme des notes bonnes, ou au frapper; les autres comme des notes mauvaises, ou au lever de la mesure. On pourroit nommer les premiers *frappans*, & les autres des Ports de voix *passagers*.

§. 6.

Les Ports de voix passagers se trouvent, lorsque plusieurs notes de même valeur descendent par des sauts de Tierce, v. Tab. IV. F. 5. On les exprime dans l'exécution comme on peut voir Fig. 6. Il faut soutenir les points, & donner un coup de langue sur les notes où commence l'arc, c. a. d. sur la seconde, la quatrième & la sixième note. Il ne faut pas confondre cette sorte avec les notes, où il y a un point après la seconde, & qui expriment presque la même mélodie, v. Fig. 7. Dans cette figure la seconde, la quatrième, & les suivantes courtes notes viennent au frapper de la mesure, comme des Dissonances contre la Basse; aussi les exprime-t-on avec hardiesse & vivacité. Au contraire les Ports de voix dont il s'agit ici, demandent une expression flatteuse. Si l'on vouloit donc allonger la petite note Fig. 5. & qu'on voulut la donner par un coup de langue dans le tems de la note principale qui suit, cela changeroit tout à fait le chant, & étant tel qu'il est exprimé Fig. 8. cela seroit tout opposé à la manière Françoisé de jouer d'où viennent ces Ports de voix, & contrai-

contraire à la pensée de leurs inventeurs, qui ont à cet égard obtenus un applaudissement général. Souvent il y a deux ports de voix devant une note, dont le premier est marqué par une petite note, & le second par une note qui se compte avec dans la mesure, comme cela se rencontre aux Pauses, v. Fig. 9. Alors on exprime par un petit coup de langue la petite note, on la compte dans le tems & de la note précédente au lever. Il faut jouer les notes de la Fig. 9. comme elles sont exprimées à la Fig. 10.

§. 7. Les Ports de voix frappants, ou tels qu'ils viennent en frappant la mesure, se rencontrent devant une note longue au frapper, laquelle suit une courte au lever, v. Tab. VI. Fig. 11. Il y faut soutenir le Port de voix la moitié de la suivante note principale, & on joue comme on voit Fig. 12.

§. 8. Si le Port de voix doit faire l'ornement d'une note pointée, celle-ci se partage en trois parties, dont le port de voix reçoit deux, & la note même n'en reçoit qu'une, savoir, autant que vaut le point. Ainsi les notes Fig. 13. doivent être jouées comme il est marqué Fig. 14. Ces règles, de même que celles du §. précédent sont générales; de quelque sorte que soient les notes, & que les ports de voix soient plus haut ou plus bas que les notes qui les suivent.

§. 9. Lorsque dans la Mesure de Six-quatre ou de Six-huit, deux notes se trouvent liées ensemble, & que la première ait après elle un point, comme cela arrive dans les Giques: on doit soutenir les ports de voix, autant que vaut la première note avec le point, v. Tab. 15 & 17. On les joue comme Fig. 16 & 18. & s'éloigne par conséquent de la règle précédente. Il faut regarder ces sortes de Mesure par rapport à ces ports de voix, comme des Mesures égales, & non comme des Mesures inégales.

§. 10. Lorsqu'il y a des tremblemens sur des notes, qui à l'égard du ton principal forment des dissonances, que ce soit la Quarte superflue, ou la fausse Quinte, ou la Septième, ou la Seconde, v. Fig. 19. 20. 21. 22. on doit faire fort court tous ces ports de voix devant les tremblemens, pour ne pas changer les dissonances en consonances. p. c.

Si

Si l'on faisoit durer le port de voix de la Fig. 21. la moitié aussi long-tems que le Gis (*sol diese*) qui suit avec le tremblement; on entendroit au lieu de la Septième F (*fa*) contre Gis (*sol diese*), la Sixte F (*fa*) contre A (*la*), & par conséquent on n'entendrait plus aucune dissonnance; ce qu'il faut éviter autant qu'il est possible, pour ne pas gâter la beauté & l'agrément de l'harmonie.

§. 11.

Lorsque devant une note il y a un port de voix, & après elle une pause; on donne, à moins qu'il ne faille absolument prendre haleine, au port de voix le tems de la note, & à la note le tems de la pause. Les trois sortes de notes de la Fig. 23. se jouent, comme il est exprimé Fig. 24.

§. 12.

Ce n'est pas assez de savoir jouer les ports de voix selon leur nature & différence, lorsqu'ils sont marqués; il faut aussi savoir les mettre convenablement, lorsqu'ils ne sont pas écrits. Voici une règle, dont on peut se servir pour l'apprendre. Lorsqu'après une ou plusieurs courtes notes au frapper ou au lever de la mesure, vient une longue note, & qu'elle reste dans l'harmonie consonnante; il faut mettre un port de voix devant la longue note, pour entretenir toujours le chant agréable; la note précédente montrera, s'il faut prendre le port de voix d'en haut ou d'en bas.

§. 13.

Le petit exemple, Fig. 26. comprend la plupart des ports de voix. Pour se convaincre de leur nécessité & de l'excellent effet qu'ils produisent, il n'y a qu'à jouer cet exemple avec les ports de voix qui s'y trouvent, & à les omettre ensuite; alors on verra distinctement la différence du goût. On pourra aussi voir par cet exemple, que les ports de voix se mettent le plus souvent devant les notes qui sont ou suivies ou précédées de notes plus vites, & qu'il faut aussi des ports de voix à la plupart des tremblemens.

§. 14.

Des ports de voix viennent encore quelques autres petits agrémens, qui sont le *Demi tremblement*, v. Tab. VI. Fig. 27 & 28. le *Pincé*, v. Fig. 29 & 30. & le *Double*, v. Fig. 31, dont les François se servent pour donner du brillant à une pièce. Les *Demi tremblemens*

sont de deux sortes, v. Fig. 27 & 28: & peuvent être ajoutés aux ports de voix d'en haut, à la place des accents simples. Les Pincés sont pareillement de deux sortes; ils peuvent, aussi bien que les Doublés, être joints aux ports de voix par en bas.

## §. 15.

Pour donner de la vivacité & du brillant aux notes, on peut aussi employer les Battemens, v. Fig. 32 & 33. savoir aux notes après un faut, lorsqu'on ne peut se servir des ports de voix. La première sorte de Battemens se fait sur la Flute par un coup de doigt & de la langue en même tems, & on peut s'en servir pour les notes vites, de même que pour les lentes. Mais la dernière espèce convient mieux pour les notes un peu lentes, que pour les vites. Il faut pourtant que les Triple croches soient jouées dans la dernière vitesse, & que pour cette raison les doigts ne se levent pas fort haut.

## §. 16.

Les agrémens dont nous venons de parler dans les §. 14 & 15. sont propres, selon la qualité de la pièce, pour exciter la joye & la gayeté; mais les simples ports de voix sont pour la tendresse & la tristesse. Or comme la fin de la Musique est, de tantôt exciter les passions & tantôt les appaiser, on reconnoit par là l'utilité & la nécessité de ces agrémens dans le chant simple & naturel.

## §. 17.

Si l'on veut mêler les agrémens du §. 14 & 15. avec les ports de voix, & s'en servir après eux dans l'exemple de la Table VI. Fig. 26. on peut le faire aux notes, au dessus desquelles il y a une lettre, de la manière que nous allons l'enseigner. L'agrément de la Fig. 27. peut être employé aux notes qui se trouvent dessous (c) (d) (f) (i) & (n). Celui de la Fig. 28. convient à la note dessous (k); celui de la Fig. 29. aux notes dessous (g) & (m); Celui de la Fig. 30. doit être appliqué à la note dessous (e); mais celui de la Fig. 31. à la note dessous (b). Celui de la Fig. 32. peut être joint aux notes dessous (a) & (l); & celui de la Fig. 33. à la note dessous (h). Il ne sera pas nécessaire de dire ici, qu'à chaque endroit les agrémens doivent être faits sur les tons, que les ports de voix indiquent.

## §. 18.

Ce mélange des simples ports de voix avec les petits agrémens ou propretés Françaises, sera connoître que moyennant les dernières  
le

le chant devient beaucoup plus vif & plus brillant, que si on les négligeoit. Cependant il faut en user avec jugement, & c'est de là que dépend une considérable partie de la bonne expression.

§. 19.

Il y en a beaucoup, qui font un très mauvais usage aussi bien de tous les agrémens arbitraires, que des ports de voix & autres agrémens essentiels. Pourvu que le tems & leurs doigts le permettent, ils ne laissent échapper aucune note, sans y ajouter quelque chose. Ils affoiblissent le chant par de trop fréquens ports de voix & accents, ou ils le rendent trop bigarré par une surabondance de toute sorte de tremblemens, de mordans, doublés, battemens, &c. Souvent ils s'en servent pour des notes, où une oreille qui n'est faite qu'à demi à la Musique, comprend d'abord, qu'ils n'y conviennent point. S'il arrive qu'un Chanteur célèbre fait les ports de voix d'une manière qui surpasse le commun en agrément: aussitôt la moitié des Chanteurs de sa nation commencent à gémir, & à oter par leurs désagréables plaintes tout le feu jusqu'aux pièces les plus vives, croyant par-là égaler ou même surpasser en mérite ce grand Chanteur. Il est vrai que les ornemens dont nous avons parlé, sont essentiellement nécessaires à une bonne expression. Toutefois il faut s'en servir avec modération, ne devant jamais faire des excès en ce qui est bon. Les mets les plus exquis & les plus délicats excitent le dégoût, lorsqu'il faut les prendre trop souvent. Il en est de même des agrémens dans la Musique, quand on s'en sert avec profusion, & qu'on cherche d'en accabler l'oreille. Un chant majestueux & vif devient bas & simple par un mauvais usage des ports de voix; & une mélodie triste & tendre devient gaie & brusque par de trop fréquens tremblemens & par une surabondance d'autres agrémens; les pensées du Compositeur en sont dans l'un & l'autre cas gâtées. De même que les agrémens rendent une pièce meilleure, quand on les employe à propos, ils peuvent aussi la rendre mauvaise, quand on s'en sert mal à propos. Ceux qui souhaitent fort d'acquiescer le bon gout, & ne le possèdent pas encore, tombent le plus facilement dans cette méprise. Faute de sentiment délicat, ils ne savent pas traiter comme il faut la simple mélodie; ils s'ennuyent, pour ainsi dire, de la noble simplicité. Voulant donc éviter de pareilles fautes, il faut s'appliquer de bonne heure, à ne chanter ou jouer d'une manière ni

trop simple ni trop bigarrée, & à mêler toujours le simple avec le brillant. Il faut se servir des petits ornemens, comme on se sert des épices dans les mets, & prendre pour règle le sentiment qui domine à chaque endroit : alors on en fera nulle part ni trop ni trop peu, & on ne changera jamais une passion en une autre.



## CHAPITRE IX.

### DES TREMBLEMENS.

§. 1.

Les Tremblemens relevent infiniment l'exécution de la Musique, lui donnent un grand éclat, & y sont ainsi que les ports de voix indispensablement nécessaires. Fut-il qu'un joueur d'instrument ou un chanteur eut toute la capacité qu'exige le bon goût pour exprimer une pièce; s'il ne fait faire de bons tremblemens, il ne sera jamais qu'imparfait dans son art. La nature donne ici à l'un, ce que l'autre ne sauroit acquérir que par beaucoup d'application. L'un pourra faire les tremblemens avec tous les doigts; un autre ne le pourra qu'avec quelques uns; & à un troisième les tremblemens seront toute sa vie une pierre d'achoppement. Il est à croire, que cela vient plutôt de la construction des nerfs que de notre volonté. On peut pourtant se corriger beaucoup par l'application; pourvu qu'on n'attende pas que le tremblement vienne de soi-même; & que l'on commence de bonne heure, se donnant les peines nécessaires pour atteindre la perfection dans ce point, lorsque les doigts sont encore dans leur eru.

§. 2.

On n'a pas besoin de faire tous les tremblemens avec la même vitesse. Il faut se régler non seulement au lieu où l'on joue, mais aussi à la pièce même que l'on doit jouer. Si le lieu où l'on joue, est grand, & qu'il retentisse; un tremblement un peu lent fera un meilleur effet qu'un tremblement vite. Car un mouvement des tons trop vite,



vite devient confus par le retentissement, & les tremblemens deviennent alors indistincts. Si au contraire c'est un petit endroit ou une chambre tapissée, où les auditeurs sont fort près; le tremblement vite vaudra mieux que le lent. Outre cela il faut savoir distinguer, quelle sorte de pièces on joue, afin de ne pas confondre une chose avec l'autre, comme cela arrive à bien de gens. Dans les pièces tristes les tremblemens se font lentement; mais dans les pièces gaies ils doivent se faire plus vite.

## §. 3.

A l'égard de la lenteur & de la vitesse, il ne faut donner dans aucun excès. Le tremblement tout à fait lent, qui n'est en usage que dans le chant François, vaut aussi peu que le tremblement tout à fait vite, que les François appellent *chevroté*. Quand même quelques uns des plus grands & de plus renommés chanteurs le feroient de la plus séduisante manière, il ne faut pas se laisser imposer par-là. Et quoiqu'il y en ait, qui regardent ce tremblement chevroté comme un mérite particulier; ils ne considèrent pas, qu'un tremblement modéré & égal est bien plus difficile à apprendre, que celui qui se fait avec tant d'indistincte vitesse, lequel doit par conséquent être plutôt censé pour un défaut.

## §. 4.

Le tremblement de la Tierce, lorsqu'on entonne la Tierce au lieu du ton qui suit immédiatement après la note principale, a été en usage autrefois, & il se trouve encore aujourd'hui des joueurs de Violon & de Hautbois Italiens qui s'en servent; mais il ne faut pas l'employer ni pour le chant ni pour les instrumens, (si ce n'est pour la Mufette). Un tremblement ne doit occuper que la place d'un ton ou d'un demi ton, selon que le demande le mode & la note dont le tremblement tire sa source.

## §. 5.

Pour que les tremblemens soient parfaitement beaux, il faut les faire égaux, c'est à dire, d'une vitesse égale & modérée en même tems; c'est pourquoi il faut sur les instrumens qu'on ne leve pas les doigts pour donner un coup plus haut que pour donner l'autre.

## §. 6.

Il seroit un peu difficile, de marquer précisément la juste vitesse d'un bon tremblement. J'imagine pourtant, que le mouvement d'un

tremblement *long* qui prépare la fin d'une pièce, ne seroit ni trop vite ni trop lent, si pendant l'espace d'un battement de poux, le doigt ne fait guères plus de quatre mouvemens, & par conséquent huit de ces notes qui se trouvent dans la Tab. VII. Fig. 1. Dans les pièces vites & gaies les tremblemens courts se peuvent faire un peu plus vite, & on peut alors, pendant le tems d'un battement de poux, lever le doigt encore une ou deux fois de plus; bien entendu pourtant, que cela ne trouve lieu qu'à des notes courtes, & lorsqu'il y en a plusieurs qui se suivent.

On pourroit encore remarquer en général, par rapport à la vitesse des tremblemens, qu'elle doit être différente selon que les tons sont haut ou bas. Je prendrai pour règle les quatre Octaves du Clavecin, & je crois que lorsque dans l'Octave à une ligne on fera les tremblemens dans la vitesse dont nous avons parlé, on peut les faire un peu plus vites dans l'Octave à deux lignes, & d'autant plus lents dans celle sans ligne, & encore plus lents dans la première Octave. Je conclus de là, qu'à l'égard de la voix de l'homme, le Dessus peut faire le tremblement plus vite que la Haute-Contre; & la Taille & la Basse dans la même proportion plus lentement que le Dessus & la Haute-Contre. Les tremblemens sur le Violon, la Haute-Contre de Viole, le Violoncello & le grand Violon pourroient être égaux à ceux des quatre voix. Sur la Flûte & le Hautbois on pourroit faire les tremblemens aussi vite que le Dessus les fait, & la vitesse des tremblemens sur le Basson pourroit égaler celle des tremblemens de la Taille. Il sera libre à chacun d'adopter ou de rejeter cette opinion; & quoique ces sortes de subtilités pussent être censées inutiles par un nombre de mes lecteurs, je sai que ceux qui ont le gout délicat, le jugement mur, & beaucoup d'expérience ne me seront pas tous fait contraires.

## §. 7.

Chaque tremblement commence par le port de voix, qui est devant la note & qui se prend ou d'en haut ou d'en bas, comme nous l'avons dit dans le Chapitre précédent. La fin de chaque tremblement consiste en deux petites notes, qui suivent la note du tremblement & qui sont jointes dans la même vitesse, v. Tab. VII. Fig. 2. On leur donne en Allemand un nom qui veut dire le coup d'après. Quelquefois ces deux petites notes sont écrites, v. Fig. 3. mais lorsqu'il n'y a que la simple note, v. Fig. 4. on doit sousentendre & le port de voix & le coup d'après; parce que sans cela le tremblement ne seroit ni parfait ni assez brillant.

## §. 8.

Le port de voix du tremblement est souvent aussi vite, que les autres notes qui forment le tremblement; p. e. lorsqu'après une pause il vient une nouvelle pensée avec un tremblement. D'ailleurs ce port de voix, qu'il soit long ou court, doit toujours être entonné par un coup de langue; mais le tremblement & le coup d'après doivent être coulés.

## §. 9.

Les notes qui précèdent ou les ports de voix du tremblement sont de deux sortes, & peuvent être ou des tons entiers ou des demitons. Or en levant le doigt sur la Flute, cela fait la plupart entendre un ton entier. Il est donc nécessaire qu'on ménage l'haleine aux tremblemens qui ne consistent que des demitons; qu'on ne leve pas le doigt fort haut, & qu'on frappe vite; afin qu'il paroisse à l'oreille de n'entendre qu'un demiton. Il faut donc bien retenir dans la mémoire le ton des ports de voix, & l'entonner avec beaucoup de vent; & dès qu'on veut battre du doigt, il faut moderer le vent & faire en sorte que le doigt ne quitte presque pas le bois.

## §. 10.

Pour donner plus de clarté à ce que je viens de dire, je rapposerai les principales notes avec leurs ports de voix de demitons. Le port de voix F (*fa*) devant E (*mi*), v. Fig. 5. se changeroit en Fis (*fa diese*); si on élevoit trop haut le doigt 5; Dis (*mi b mol*) changeroit en E (*mi*), v. Fig. 6. C (*ut*) en Cis (*ut diese*), v. Fig. 7. B (*fa b mol*) en H (*fa*), v. Fig. 8. As (*la b mol*) en A (*la*), v. Fig. 9. A (*la*) en H (*fa*), v. Fig. 10. soit en haut ou en bas. De cette manière tous les tremblemens qui consistent en demitons seroient faux; mais en suivant la règle du §. précédent on pourra les faire avec netteté & avec justesse. Cette remarque paroitra peut-être nouvelle à bien des joueurs de Flute. Cependant je la regarde comme très nécessaire. Sans la netteté des tons l'oreille ne peut être satisfaite; & la négligence de la juste proportion des intervalles est le défaut, par lequel les joueurs de Flute ont fait perdre à cet instrument sa réputation chez beaucoup de Musiciens, qui n'en connoissant pas les qualités & les difficultés, s'imaginent qu'on n'en puisse jouer avec plus de netteté qu'ils l'ont entendu pour la plupart jusqu'à présent. C'est pour l'instruction de ceux qui s'appliquent à une execution nette  
sur

sur cet instrument, que j'ai voulu faire ces remarques, & en s'exerçant eux mêmes ils acquerront encore plus de lumières à cet égard.

## §. 11.

On pourra voir par les Fig. 22. 23 & 24. de la Tab. VII. avec quel doigt on doit faire sur la Flute chaque tremblement par toute la Gamme. Les chiffres qui se trouvent au dessous des notes, servent à marquer le doigt qu'il faut employer pour frapper. Je suppose ici qu'avant de passer aux tremblemens, on sache déjà avec quels doigts il faut prendre chaque ton, suivant la Tab. I.

Pour faire le tremblement D à deux lignes (*re second*), il faut donner un peu d'air avec le doigt 1. Le tremblement en fera plus clair & plus brillant.

## §. 12.

Il y a de certains tremblemens qui ne peuvent être expliqués assez clairement par des chiffres. Ainsi je montrerai ici en particulier de quelle manière on doit les faire. Pour le tremblement sur le C à deux lignes (*ut premier*) Fig. 11. on doit d'abord commencer par le port de voix D (*re*), laisser les doigts 2. 3. 5. 6. sur leurs trous, & faire les tremblemens avec le doigt 4.

Pour le coup d'après on levera tous les doigts ensemble, & fera entendre avec la même vitesse du tremblement les petits notes H & C (*si & ut*), l'une après l'autre. S'il y a devant la petite note un b mot, v. Fig. 12. il faut au port de voix tourner la Flute en dehors, & la retourner pendant le tremblement en dedans, en modérant l'haleine, afin de ne pas faire du demiton un ton entier.

Pour le coup d'après B & C (*si b mot & ut*), il faut lever la main droite & le doigt 2; le doigt 3. restera en ouvrant & fermant le trou; ensuite on fermera 2. & on entendra à la fin C (*ut*) tout seul.

Pour le tremblement du C à trois lignes (*ut second*); v. Fig. 13. il faut fermer à moitié le trou 1. mais tout à fait le trou 2 & 3; le trou 7. reste ouvert; on bat en même tems avec 4 & 5; & 6. fait le coup d'après.

On peut faire ce tremblement encore d'une autre façon: savoir, après le port de voix D (*re*) on ferme 4. 5. 6; on bat avec 4 & 5. ensemble, & 1. forme le coup d'après.

Pour le D à trois lignes (*re troisième*) sans port de voix, v. Fig. 14. on ferme 1. à moitié, 2 & 3. tout à fait; la petite clef reste ouverte; on bat avec 3. le laissant sur le trou à la fin; & 4 & 5. forment le coup

coup d'après. On ne peut se servir de ce tremblement & de celui sur l'E à trois lignes (*mi troisième*) que dans le cas de nécessité; parce que sur la Flute l'un & l'autre ne consiste qu'en demitons.

Pour le *Des* à deux lignes (*re b mol second*), v. Fig. 15. on prend premièrement *Es* (*mi b mol*), & la main droite reste; 1. est à moitié ouvert, & 2 & 3. doivent battre en même tems; à la fin on lève tous les doigts, & 1. forme le coup d'après. On en use de même pour le tremblement de *Cis* à deux lignes (*ut diese premier*), v. Fig. 16; excepté qu'au lieu de prendre la petite clef, on prend la grande.

En général ces deux tremblemens ne se trouvent que rarement; parce qu'ils sont fort durs, surtout le premier. Mais lorsque pendant qu'on fait le tremblement, on élève un peu le petit doigt, afin que la clef approche un peu plus du trou; le tremblement en devient assez facile.

Pour le *His* à une ligne (*si diese premier*), v. Fig. 17, on ferme après le port de voix 2. 3. 4. 5. 6. & l'on bat avec 4; à la fin on lève tous ces doigts, & l'on fait avec 1. le coup d'après. Pendant le tremblement on doit moderer l'haleine, afin de ne pas faire entendre *D* (*re*) au lieu de *Cis* (*ut diese*). Pour le *Fis* à une ligne (*fa diese premier*), v. Fig. 18. on fait le tremblement avec le doigt 5. à cause du port de voix de *Gis* (*sol diese*). On en use de même pour l'Octave plus haute.

Mais à l'égard de la Fig. 19. on doit prendre *Fis* à deux lignes (*fa diese second*) avec 1. 2. 3. 5. 6. 8. à cause que la note suivante *E* (*mi*) a un diese, & 3. doit battre. Dans l'Octave plus basse on fait de même, à l'exception de la clef. Cependant on ne s'en fert que dans l'Adagio; & alors on doit non seulement tourner pour le *Fis* (*fa diese*) la Flute en dedans; mais aussi moderer le vent. Dans l'Allegro on fait ce tremblement, comme il est exprimé Fig. 18.

Lorsque le tremblement sur *E* à une & sur celui à deux lignes (*mi premier & second*) se tire du *Fis* (*fa diese*), on ne doit pas le faire avec 5; mais avec 4. Comme pourtant ce tremblement, ainsi que celui de *Fis* (*fa diese*), Fig. 18. va presque jusque dans la Tierce; il faut le faire fort vite, & pas élever fort haut les doigts.

Pour le *Cis* à deux lignes (*ut diese premier*), v. Fig. 20. on doit commencer par le port de voix; 4. 5. 6. restent; & 2 & 3. battent ensemble. Ensuite on lève tous les doigts, & 1. forme le coup d'après.

Pour le His à deux lignes (*si dieſe ſecond*), v. Fig. 21. il faut faire le port de voix Cis (*ut dieſe*) par 2. 3. 4. 7; pour le tremblement on fermara encore 5 & 6. & on peut frapper ou avec 5. ou ce qui revient au même, avec 4 & 5. en même tems; 1. forme le coup d'après; mais alors tous les autres doigts restent.

§. 13.

Lorsqu'après un tremblement il ſuit une Cadence, ſoit au milieu ou à la fin de la pièce: on ne peut, après le tremblement avec ſon coup d'après, plus faire de port de voix devant la note finale; ſurtout lorsque la note du tremblement ſe trouve un degré plus haut que la note finale; p. e. ſi l'on faiſoit un tremblement au D à deux lignes (*re ſecond*) pour finir en C (*ut*), & qu'avant cette note finale on fit le port de voix D; cela ſeroit fade, & une telle expreſſion ſeroit fort baſſe. Cette faute n'eſt jamais commiſe par quelqu'un qui a le gout fin dans la Muſique.



## CHAPITRE X

Ce qu'un Commençant doit observer, lorsqu'il s'exerce en ſon particulier.

§. 1.

Je l'ai déjà dit, & je le repète encore, qu'un Commençant qui ſe propoſe d'apprendre à jouer de la Flute Traverſière à fond, ne doit pas ſe contenter des inſtructions que je lui donne ici. Il eſt néceſſaire, qu'il les appuie des leçons qu'un bon maître lui pourra donner de bouche. Les règles qu'on donne par écrit, nous montrent bien quelle eſt la voye la plus ſûre pour apprendre une choſe; mais elles ne corrigent pas les fautes qu'on fait ſouvent dans l'exécution, ſurtout au commencement. L'Ecolier même ne s'en apperçoit pas, & ſi le Maître n'eſt pas exact à les remarquer continuellement, elles ſe tournent chez le Diſciple en coutume, & deviennent  
enfin

enfin une seconde nature. Alors il coute dans la suite bien plus de peine & d'attention pour se defaire du mauvais, qu'il n'en coute pour s'accoutumer au bon. Mais lorsque l'Ecolier se trouve embarrassé dans son exercice particulier; qu'il n'a pas bien compris ce que son Maître lui a enseigné, ou même qu'il l'a oublié; & qu'enfin il a le malheur que les principes de son Maître ne sont pas justes: alors il pourra se tirer de l'erreur par ces instructions, & retrouver le juste chemin. Dailleurs dans tous les arts qui ne s'apprennent pas par le seul entendement, & où les sens extérieurs & les membres sont aussi mis en œuvre, il faut absolument de l'adresse & de la pratique.

§. 2.

Je repeterai donc ici succinctement les principes de tout ce dont j'ai traité plus amplement dans les Chapitres précédens, pour que le lecteur les ait d'autant plus présents à l'esprit; & il lui sera en même tems commode, de les trouver ensemble en abrégé.

§. 3.

On se souviendra de tenir ferme la Flute avec le pouce de la main gauche, & de la presser fort contre la bouche. On se gardera de laisser le petit doigt sur la clef aux E & F à une & à deux lignes (*mi & fa premiers & seconds*), ni laisser par négligence l'un ou l'autre doigt de la main droite sur les trous, aux tons qui ne doivent être touchés que par la main gauche.

Les doigts ne doivent être élevés ni inégalement ni trop haut. Pour savoir si l'on suit cette règle, il n'y a qu'à se mettre devant un miroir, lorsqu'on exerce des passages où les deux mains sont occupées tour à tour. Toutefois il ne faut pas non plus tenir les doigts trop près des trous; car les tons en deviendroient trop bas & faux, & le son en seroit sifflant.

Il ne faut pas tourner la Flute tantot en dehors, tantot en dedans: car alors les tons seroient ou plus bas ou plus hauts qu'ils ne doivent l'être.

Il ne faut pas en jouant pancher la tête par devant; car le trou de l'embouchure seroit alors trop couvert, & le vent ne pourroit pas bien monter.

Les bras doivent être un peu éloignés du corps, & élevés en haut.

Il faut prendre garde de ne pas faire avec la tête, le corps ou les bras, aucun geste inutile ou embarrassé; car quoique cela ne soit pas une chose essentielle, elle ne laisse pas de produire un mauvais effet, & d'être désagréable aux yeux de ceux qui voyent ces grimaces.

Les tons doivent être produits nettement, tant par rapport à l'application que par rapport à l'expression.

Il faut être fort attentif au mouvement du menton & des levres, pour les notes qui montent & descendent.

Il faut entonner les tons qui sont hauts, foiblement, selon leur proportion; & ceux qui sont bas avec plus de force, surtout dans des passages sautants.

A l'égard de la force du ton, il faut en général se donner de garde, de ne jamais jouer une pièce ni avec trop de force ni avec trop de foiblesse; afin de se réserver toujours l'avantage de pouvoir exprimer, lorsqu'il le faut, après le *forte* un *fortissime*, & après le *piano* un *pianissimo*. Cela ne peut être effectué que par un redoublement ou par une moderation du vent. Car d'exécuter toute une pièce d'une manière uniforme & d'un chant toujours égal; enfin de garder, pour ainsi dire, toujours la même couleur: cela devient ennuyeux.

Il faut accoutumer la poitrine & les poumons, d'être toujours dans un mouvement actif, & d'entretenir la vivacité du vent; c'est le moyen de donner, surtout dans l'Allegro, de la grace au chant par la différence de la force du vent.

A l'égard de l'haleine, il ne faut jamais attendre pour la reprendre à l'extrémité; il ne faut pas aussi la prendre dans certains endroits, où il ne convient pas. Autrement on romproit la suite de la mélodie, & on la rendroit inintelligible.

Il faut qu'un Ecolier marque toujours la mesure du piè, c. a. d. dans les pièces lentes les Croches, & dans les vites les Noires.

La langue doit toujours s'accorder avec les doigts, & ne pas s'accoutumer à être lourde & pesante. Car c'est de là que dépend la vivacité & la netteté de l'expression. C'est pourquoi il faut beaucoup exercer la langue par les

Dans les passages il ne faut pas seulement prendre garde aux notes; mais principalement aussi aux doigts, qui servent à leur exécution; afin



afin de ne pas lever les doigts, lorsqu'il faut couvrir les trous. C'est une faute que l'on commet facilement, quand on n'est pas encore assez ferme dans la lecture des notes & dans la mesure.

Il ne faut pas commencer une pièce plus vite qu'on n'est en état de la finir; l'on doit au contraire s'appliquer à exprimer nettement les notes, & repeter souvent ce que les doigts ne peuvent pas d'abord faire.

§. 4.

Le maitre doit aussi être fort attentif pendant les leçons, à tout ce que nous venons de rapporter, & ne rien passer à son disciple, pour qu'il ne s'accoutume pas à ces défauts; & pour les pouvoir remarquer d'autant plus facilement, il faut que le Maitre se mette à la droite du disciple, lorsqu'il joue.

§. 5.

Une personne qui commence, doit choisir des pièces courtes & aisées, pour pouvoir exercer l'embouchure, la langue & les doigts; afin de ne pas occuper la memoire plus que la langue & les doigts. De telles pièces peuvent être composées dans les modes aisés, comme G (*sol*) tierce majeure, C (*ut*) tierce majeure, A (*la*) tierce mineure, F (*fa*) tierce majeure, H (*fi*) tierce mineure, D (*re*) tierce majeure, & E (*mi*) tierce mineure. Quand on aura acquis assez d'habitude pour l'embouchure, la langue & les doigts; alors on peut aussi entreprendre de jouer des pièces composées dans des modes plus difficiles, comme A (*la*) tierce majeure, E (*mi*) tierce majeure, H (*fi*) tierce majeure, Cis (*ut diese*) tierce mineure, B (*si b mol*) tierce majeure, G (*sol*) tierce mineure, C (*ut*) tierce mineure, Dis (*mi b mol*) tierce majeure, F (*fa*) tierce mineure, B (*si b mol*) tierce mineure, & As (*la b mol*) tierce majeure. Il est vrai, que ces modes paroîtront un peu difficiles à celui qui commence; mais il n'aura pas tant de peine à les exécuter, puisque tout lui est encore difficile, qu'il en auroit, s'il vouloit attendre jusqu'à qu'il ait déjà acquis quelque habileté de jouer. Car alors ces modes lui paroîtroient des difficultés toutes nouvelles; & n'étant plus accoutumé d'en surmonter, ils lui porteroient obstacle pour longtems.

§. 6.

Pour accoutumer la simple langue à des coups égaux, les pièces les plus aisées sont celles qui ne consistent qu'en une sorte de notes sautantes, soit qu'elles soient des Croches ou des Double croches,

dans la Mesure ordinaire, ou dans celle de Six huit ou de Douze huit, comme on en rencontre dans les Giques.

## §. 7.

Mais pour la langue *tiri*, les notes pointées sont plus convenables que celles qui sont de même valeur; comme on le voit par les exemples à la Section II. du Chapitre VI. Il faut donc exercer des pièces de mesure égale & inégale, comme sont les Giques & les Canaries.

## §. 8.

Après qu'un Ecolier sera assez ferme par rapport aux doigts & à la lecture des notes; il faudra ensuite qu'il s'exerce avec assiduité dans la Double langue *did'II*, & il s'y perfectionnera, en jouant des passages plus difficiles & plus longs selon les règles que nous avons données plus haut. Pour y réussir, il faut qu'il tire des Solo & des Concerts des passages aisés qui vont plus par degré que par sauts, & il doit les jouer d'abord lentement, & ensuite toujours un peu plus vite, pour accorder ensemble la langue & les doigts.

## §. 9.

Afin que d'éviter que la langue ne devance les doigts, ce qui arrive fort aisément, il faut appuyer un peu sur la note que la Double langue exprime par *di*, & la distinguer des autres, v. Chap. VI. Section III. §. 5 & 15. On marquera donc dans la mesure ordinaire la première de quatre Double croches; dans des Triolets la première des trois; dans des Triple croches la première des huit; dans l'*Allabreve* la première de quatre Croches; dans le Triple, quelles que soient les notes, Croches ou Double croches, la première en frappant la mesure. C'est le moyen non seulement de tenir la langue en ordre, mais aussi de s'accoutumer à ne pas se presser trop. Ce défaut fait très souvent, que les notes principales du chant ne rencontrent pas, comme elles le doivent, le tems des notes fondamentales; ce qui fait un fort mauvais effet.

## §. 10.

Pour donner à la langue & aux doigts une égale promptitude, il faut que l'Ecolier ne joue pendant un assez longtems, que des pièces qui consistent en des passages difficiles, roulans & sautans, dans les modes de la Tierce majeure & mineure. Il faut aussi tous les jours exercer

exercer les tremblemens dans tous les tons, pour les rendre familiers à tous les doigts. S'il néglige ces deux points, il ne sera jamais en état de jouer un Adagio nettement & proprement ; car les petits agrémens exigent bien plus de vitesse que les passages mêmes.

## §. 11.

Je ne voudrois pas conseiller à un Ecolier, d'entreprendre avant le tems d'exécuter des pièces galantes, & encore moins l'Adagio. C'est ce que la moindre partie des amateurs de la Musique comprennent, & la plupart veulent commencer par où ils doivent finir ; c. a. d. par des Concerts & des Solo, où l'on brode beaucoup l'Adagio par des agrémens qu'ils ne sont pourtant pas encore capables d'exécuter. Ils regardent comme le meilleur maître celui qui est le plus prodigue de ces agrémens. Mais au lieu d'avancer, ils reculent plutôt ; & après s'être tourmentés plusieurs années, ils sont le plus souvent obligés de recommencer de nouveau, c'est à dire, d'apprendre les premiers principes. S'ils eussent eu la patience nécessaire, ils auroient plus profités dans deux ans qu'ils n'ont fait dans dix.

## §. 12.

Un Apprentif ne doit pas se faire entendre publiquement, avant que d'avoir toute la fermeté nécessaire dans la mesure & dans la lecture des notes. Car par la crainte que fait naître cette incertitude, il s'accoutumera à beaucoup de défauts, dont il aura ensuite bien de la peine à se défaire.

## §. 13.

Après donc qu'un Apprentif aura consumé un tems considérable à s'exercer dans l'usage de la langue, des doigts & de la mesure, de la manière dont nous venons de l'enseigner ; alors il pourra prendre des pièces, où il y ait plus de chant que dans celles dont nous avons parlé, & où il puisse employer des ports de voix & des tremblemens ; afin qu'il apprenne à jouer une pièce d'une manière chantante & nourrissante, c'est à dire avec un chant soutenu. Pour cet effet les pièces Françoises, ou celles qui sont composées dans ce gout, sont plus avantageuses que les Italiennes. Car les pièces dans le gout François sont la plupart des pièces caractérisées & composées avec les ports de voix & tremblemens, de sorte qu'à ce que le Compositeur a écrit, on ne peut presque plus rien ajouter ; au lieu que  
dans

dans la Musique composée dans le gout Italien, on laisse beaucoup à la volonté & à la capacité de celui qui joue. A cet égard l'exécution de la Musique Françoisé, telle qu'on l'écrit dans son simple chant avec les agrémens à l'exception des passages, est plus servile & plus difficile que celle de la Musique Italienne, comme on l'écrit aujourd'hui. Cependant parce que pour l'exécution de la Musique Françoisé, on n'a pas besoin de savoir la Basse continue, ni d'entendre l'art de la Composition; qu'au contraire ces connoissances sont essentielles pour la Musique Italienne; & cela à cause des certains passages qu'on écrit d'une manière fort simple & seche, pour laisser au joueur la liberté de les varier plus d'une fois, selon sa capacité & son jugement, afin de surprendre toujours ses auditeurs par de nouvelles inventions; on doit par ces raisons conseiller à un Écolier, de ne point s'engager à jouer des Solo dans le gout Italien avant le tems, & avant que d'avoir acquis certaines connoissances de l'harmonie; car en ne suivant pas cette règle, on met soi-même un obstacle à son avancement.

## §. 14.

C'est donc de cette manière dont nous venons de parler au § précédent, qu'il doit prendre pour s'exercer des Duo & des Trio bien travaillés, composés par de bons maitres, & qui contiennent des Fugues; & il doit s'y arrêter un tems assez considérable. Car il en tirera un grand avantage par rapport à la lecture des notes, à la mesure & aux pauses. En fait de Trio, je recommande préférentiellement ceux de Telemann, qui en a composé plusieurs dans le gout François il y a plus de trente ans; quoiqu'il soit assez difficile de les avoir, parce qu'ils n'ont pas été gravés. Au reste la Musique travaillée, & surtout les Fugues, paroissent moins goûtées qu'elles ne l'étoient autrefois, & passent actuellement pour une pédanterie chez la plupart des Musiciens, & chez les amateurs; apparemment c'est à cause qu'on n'en connoit ni le mérite ni l'utilité. Mais celui qui veut bien apprendre, ne doit pas se laisser imposer par ce préjugé; il doit plutot être persuadé qu'il retirera un grand profit des peines qu'il prendra pour cet effet. Car aucun Musicien raisonnable ne disconvient que cette Musique travaillée est un des moyens principaux, qui nous ouvre la carrière pour acquerir la connoissance de l'Harmonie, & la science de bien exprimer un chant naturel & simple, & de l'embellir comme il faut. Par là on apprend aussi à se former un excellent

cellent coup d'œil, & comme l'on dit, à jouer à livre ouvert. On n'y parviendra pas si tôt, en ne jouant que des pièces mélodieuses & composées pour une seule partie, que la mémoire peut facilement retenir; & l'on sera longtems obligé d'apprendre tout par cœur, avant de savoir exécuter des choses tellement difficiles. Les joueurs de Flute ont surtout, encore moins d'occasion de jouer à livre ouvert que les autres joueurs d'instrument: car on employe la Flute plus souvent pour des Solo & pour des parties concertantes, que pour servir aux parties qui ne font que remplir. C'est pourquoi un Ecolier doit rechercher l'occasion de jouer dans des Concerts des parties de remplissages.

## §. 15.

En jouant des Duo, Trio, &c. il sera très utile à un Commentant, de jouer tour à tour tantôt la première tantôt la seconde partie. Jouant la seconde partie il apprendra à cause des imitations, non seulement à bien suivre l'expression de son maître; mais aussi il ne s'accoutumera pas à apprendre tout par cœur, ce qui est nuisible pour la lecture des notes. Il faut qu'il se règle continuellement à ceux qui jouent avec lui, & surtout à la partie fondamentale; par là il apprendra plus facilement l'harmonie, la mesure, & à jouer les tons avec netteté. Si au contraire il est négligent à cet usage, la manière de jouer sera toujours defectueuse.

## §. 16.

C'est encore un grand avantage pour un Ecolier, lorsqu'il cherche à connoître dans les passages les différentes sortes de transpositions, en lesquelles une mesure a de la ressemblance avec l'autre. Car par ce moyen on peut souvent savoir d'avance la continuation de plusieurs mesures, sans avoir besoin de regarder à chaque note en particulier, ce qui n'est pas toujours possible, lorsqu'il faut une grande vitesse.

## §. 17.

Après donc qu'un Ecolier se sera occupé assez longtems à des passages & à des pièces travaillées; que la langue & les doigts seront souples, & qu'il se sera rendu propre & familier tout ce que nous avons dit jusqu'à présent; alors il pourra prendre quelques Solo & quelques Concerts composés dans le gout Italien. Cependant il doit choisir d'abord ceux où l'Adagio ne va pas trop lentement, & où il y a dans l'Allè-

gro des passages courts & faciles. Il tachera de broder le simple chant dans l'Adagio par des ports de voix, des tremblemens, & des petits agrémens, comme nous l'avons enseigné dans les deux Chapitres précédens. Il continuera de même jusqu'à ce qu'il se soit rendu la pratique aisée, & qu'il soit en état de jouer proprement & agréablement un chant simple, sans l'orner de beaucoup de variations arbitraires. Mais si cette sorte d'agrémens ne lui paroît pas suffisante pour des certains Adagio, dont la composition est platte & sèche; je le renvoye aux Chapitres XIII & XIV. où l'on traite des variations arbitraires, & de la manière dont il faut jouer l'Adagio; il pourra y puiser de quoi s'instruire plus amplement.

## §. 18.

En apprenant à jouer de la Flûte, on parviendra à une plus grande perfection, si l'on veut s'appliquer en même tems, si non à la Composition, du moins à la science de la Basse continue. Si un Ecolier trouve occasion à apprendre à chanter, avant de jouer de la Flûte, ou du moins en même tems, je lui conseille particulièrement d'en profiter. Il acquerra par là d'autant plus facilement un bonne expression sur la Flûte; & il tirera surtout de grands avantages de la connoissance de l'art de chanter, pour broder raisonnablement un bon Adagio. Il ne restera pas alors un simple joueur de Flûte; il se prépare le chemin, pour devenir un véritable Musicien.

## §. 19.

Afin qu'un Ecolier acquiere aussi une idée générale de la différence du goût de la Musique, il faut qu'il connoisse les pièces caractérisées des différentes nations & provinces, & qu'il les apprenne à jouer chacune dans son genre. Cela lui procurera avec le tems plus d'utilité qu'il n'en appercéva dès le commencement. La diversité des pièces caractérisées est plus fréquente dans la Musique François & Allemande, que dans l'Italienne & dans celle des autres nations. La Musique Italienne est moins bornée que toute autre; mais la François l'est presque trop, d'où vient peut-être que dans la Musique François le nouveau semble toujours avoir de la ressemblance avec le vieux. Toutefois il ne faut point mépriser la méthode de jouer des François, on doit plutôt recommander à un Apprentif de mêler la propreté & la clarté des François avec l'obscurité des joueurs d'instrumens Italiens;

Il s'y agit principalement du coup d'archet & de l'usage des agrémens; auquel dernier les joueurs d'instrument Italiens font trop, & les François en général trop peu. Son gout en deviendra plus général; car le bon gout général ne se trouve pas chez une seule nation, quoique chacune d'elles s'en flatte; il faut le chercher & le prendre des différentes Nations, en faisant un mélange heurteux d'excellentes pensées & de bonnes méthodes de jouer. Chaque nation a dans ses pensées de Musique quelque chose d'agréable qui plaît, aussi bien que quelque chose de mauvais qui rebute. Quiconque fait donc choisir le meilleur, ne se laissera pas entrainer par ce qu'il y a de commun, de bas & de vicieux. Je m'étendrai davantage sur ce sujet dans le Chap. XVIII.

§. 20.

L'on voit par ce que je viens de dire, qu'un Ecolier doit chercher, autant qu'il lui sera possible, à entendre de la Musique qui soit bonne & qui obtienne un applaudissement général. Cela lui facilitera beaucoup le chemin pour parvenir au bon gout dans la Musique. Il doit tacher de profiter non seulement des bons joueurs d'instrumens; mais aussi des bons Chanteurs. Pour cet effet il s'appliquera premièrement à bien distinguer d'abord les tons; & lorsque p. e. il entendra quelqu'un jouer de la Flute, il remarquera le ton principal de la pièce, pour pouvoir plus facilement juger des autres. Pour savoir s'il a deviné juste, il pourra quelquefois jeter les yeux sur les doigts de celui qui joue. Il acquerra encore plus de facilité à deviner les modes, s'il engage son maître à lui jouer de tems en tems des passages petits & courts, pour les imiter, sans observer les doigts de son Maître. Il continuera cet exercice jusqu'à ce qu'il se trouve en état de jouer d'abord tout ce qu'il ouira. De cette façon il imitera le bon qu'il entendra de l'un ou de l'autre, & il pourra le mettre à profit. Cela lui sera encore plus facile, s'il a quelque connoissance du Violon & du Clavecin: parce qu'on se sert de ces instrumens dans presque toutes les Musiques.

§. 21.

Un Ecolier doit faire une collection de toutes les bonnes pièces de Musique qu'il peut avoir, & les exercer tous les jours. Par-là il formera peu à peu son gout, & apprendra à distinguer le bon du mauvais. Dans le Chap. XVIII. de cet ouvrage, on donnera les éclair-

cissemens nécessaires par rapport aux qualités requises de chaque pièce, pour qu'elle puisse être considérée comme véritablement bonne. Il fera aussi fort bien, s'il ne choisit pour son exercice que des pièces qui conviennent à l'instrument, & qui ont été composées par des Maîtres, dont le mérite est généralement reconnu. Il n'a pas besoin d'avoir égard à leur nouveauté ou à leur vieillesse; il lui suffira qu'elles soient bonnes. Car tout ce qui est nouveau, n'est pas pour cela toujours beau. Il se gardera surtout des pièces de ces Compositeurs qui n'ont que du génie, & qui n'ont appris l'art de la Musique, ni par les instructions verbales d'un bon Maître, ni par écrit. Dans de pareilles pièces il ne peut se trouver ni liaison dans le chant, ni justesse dans l'harmonie. La plupart ne sont qu'un mélange des pensées empruntées, rapiécées & recousues. Un grand nombre de ces Compositeurs ne composent que la première partie; faisant faire les autres par quelque autre Musicien. De là on peut facilement inferer qu'il n'y a d'observé ni une régulière connexion des pensées; ni une juste modulation; & que par conséquent en beaucoup d'endroits les autres parties sont inserées avec gêne. C'est à cet égard que l'on ne peut guère se fier sur les pièces des nouveaux Compositeurs. Cependant si quelqu'un a appris méthodiquement l'art de la Composition d'une personne capable d'enseigner cette science, & qu'il puisse composer avec netteté des pièces à quatre parties, on peut avoir de la confiance en ses ouvrages.

## §. 22.

Un apprentif doit surtout s'appliquer à jouer distinctement & rondement tout ce qu'il veut jouer, soit des passages vites dans l'Allegro, soit des agrémens dans l'Adagio, soit enfin toutes autres notes. Il faut éviter avec le plus grand soin de passer à la hâte par dessus les notes, d'élever ou baisser deux ou trois doigts à la fois au lieu d'un seul, & de manger, pour ainsi dire, plusieurs notes; il faut au contraire dans toute la pièce, jouer chaque note selon sa véritable valeur & selon la juste mesure. Enfin on doit s'appliquer à parvenir à une bonne expression, dont nous allons traiter dans le Chapitre suivant. C'est cette bonne expression qui est le plus nécessaire, mais aussi le plus difficile dans la Musique. Si cela manque encore, quelque artificielle & quelque admirable que paroisse la méthode dont on joue, elle sera toujours détectueuse; & le joueur d'instrument n'ob-

tiendra



obtiendra jamais l'applaudissement des connoisseurs. C'est pourquoi il faut qu'un apprentif observe avec une attention continuelle, s'il entend chaque note aussi bien qu'il la voit des yeux, & comme l'exige sa valeur & son expression. Ce chant de l'ame & ce sentiment intérieur est d'un grand avantage; aussi un Ecolier doit-il chercher à exciter peu à peu en soi ce sentiment. Car s'il ne se sent pas lui-même touché par ce qu'il joue, non seulement il ne doit pas s'attendre à profiter de ses soins & peines; mais aussi il ne touchera jamais personne en jouant, ce qui est pourtant le vrai but de la Musique. Il est vrai qu'on ne peut pas prétendre cela d'un apprentif dans un degré de perfection, parce qu'il a encore trop à penser aux doigts, à la langue & à l'embouchure, & qu'il faut pour cela plus de deux années de travail. Toutefois un Ecolier doit toujours avoir ce but en vuë, pour que son application ne se relache point. Il faut qu'en exerçant il s'imagine toujours d'avoir devant lui des auditeurs qui peuvent faire son bonheur.

§. 23.

On ne peut pas déterminer exactement le tems, qu'un apprentif doit employer journellement pour son exercice. L'un comprend une chose plus facilement qu'un autre. Un chacun doit à cet égard se régler selon sa capacité & son génie. Il faut pourtant observer qu'on peut tomber dans deux excès opposés. Si quelqu'un vouloit jouer toute la journée pour parvenir plutôt à la perfection; cela pourroit non seulement être nuisible à sa santé; mais il affoiblirait aussi trop tôt les nerfs & les sens. Si au contraire il se contentoit d'une seule heure par jour, le succès n'en viendroit que fort tard. Pour moi je pense que ce ne seroit ni trop ni trop peu, si l'on faisoit étudier un Ecolier deux heures le matin, & deux autres heures l'après diné; & que pendant cet exercice il se repose de tems en tems. Mais lorsqu'enfin on sera parvenu à pouvoir exprimer sans peine nettement & distinctement tous les passages qu'on rencontre, une seule heure du jour suffira pour tenir en ordre l'embouchure, la langue & les doigts. Car en jouant trop, sur tout lorsqu'on a déjà atteint un certain age, on affoiblit le corps, on émousse les sens, & on perd le plaisir & l'envie qu'on a d'exécuter une chose avec un véritable passion. En faisant trop longtems des tremblemens, on roidit les nerfs des doigts, de même qu'on ébrecche la lame d'un couteau, lorsqu'on l'aiguise continuel-

entuellement, sans s'en servir quelquefois. Qui qu'onque fait prendre un sage milieu, jouira de l'avantage de jouer de la Flute quelques années de plus, qu'il ne l'auroit fait sans cela.

## CHAPITRE XI.

### De la bonne Expression en général, lorsqu'on chante ou qu'on joue,

#### §. 1.

L'Expression dans la Musique peut être comparée à celle d'un Orateur. L'Orateur & le Musicien ont tous deux le même dessein, aussi bien par rapport à la composition de leurs productions qu'à l'expression même. Ils veulent s'emparer des cœurs, exciter ou appaiser les mouvemens de l'ame, & faire passer l'auditeur d'une passion à l'autre. Il leur est avantageux, lorsque l'un a quelques notions des connoissances de l'autre.

#### §. 2.

On fait assez, quels sont les effets que produit sur les esprits des auditeurs un discours bien prononcé: de l'autre côté on n'ignore pas, quel tort peut faire à un discours, quelque bien écrit qu'il soit, une mauvaise déclamation. On fait encore, que si le même discours devoit être prononcé par diverses personnes, on préféreroit toujours à l'entendre prononcer par l'un que par l'autre. Il en est de même de l'expression dans la Musique: de sorte que si une pièce est chantée ou jouée par différentes personnes, elle produit toujours des effets differens.

#### §. 3.

L'on demande d'un Orateur, qu'il ait la voix forte, claire & nette; la prononciation distincte & parfaitement bonne; qu'il ne confonde pas les lettres ensemble, & qu'il ne les mange pas; qu'il s'applique à une agréable diversité dans les tons de la voix & des paroles; qu'il évite l'uniformité dans la déclamation; qu'il fasse entendre le  
ton

ton des syllabes & des mots, tantot avec force, tantot avec douceur, tantot vitement, tantot lentement; qu'il éleve la voix à des certains mots qui exigent de la force, & qu'il sache la moderer à d'autres; qu'il exprime chaque passion avec le ton de voix qui lui est propre; qu'il se régle en général à l'étendue de l'endroit où il parle; enfin qu'il se conforme à toutes les règles qui font réussir les talens de l'éloquence. Il faut par conséquent qu'il observe soigneusement les préceptes que son art a établi pour faire sentir la difference qu'il y a entre une Oraison funébre, un Panégirique, un Discours badin & un Discours sérieux &c. Enfin à toutes ces qualités il faut joindre celle d'avoir un extérieur agréable.

§. 4.

Après m'être encore un peu étendu sur la nécessité d'une bonne expression, & sur les défauts que l'on fait à cet égard; je tacherai de faire connoître, que tout ce dont on vient de parler, doit aussi se trouver dans la bonne expression de la Musique.

§. 5.

Le bon effet de la Musique dépend presque autant des Joueurs, que des Compositeurs. La meilleure composition peut être gâtée par une mauvaise expression, & une composition médiocre se rend meilleure par une bonne expression. On entend quelquefois chanter ou jouer des pièces, dont la composition n'est pas à mépriser, où les agrémens dans l'Adagio ne sont pas contraires aux règles de l'harmonie, & où les passages dans l'Allegro s'exécutent avec toute la vitesse convenable; & malgré cela ces pièces ne plaisent pas à beaucoup de personnes. Mais si un autre que celui qui les joue, entreprendoit de les exécuter sur le même instrument, avec les mêmes agrémens, & avec la même vitesse, l'expression de celui-ci pourroit trouver plus d'applaudissement que celle de l'autre. Il n'y a donc que les différentes manières d'expression qui en peuvent être la cause.

§. 6.

Beaucoup de personnes s'imaginent, que de savoir charger l'Adagio de beaucoup d'agrémens, & le masquer de telle sorte, que souvent entre dix notes il y en a à peine une qui ait de l'harmonie avec la voix fondamentale, & qu'on n'entend presque plus rien du chant principal de la pièce, ce seroit l'exprimer doctement. Mais ils se trompent fort, & donnent à connoître par là, qu'ils n'ont point le véri-

véritable bon gout. Ils ne pensent pas aux règles de la composition, lesquelles veulent que chaque dissonance soit non seulement bien préparée, mais aussi sauvée convenablement; & qu'elle ne tire que de là tout son agrément, étant autrement fort désagréable à l'oreille. Ils ignorent enfin, qu'il y a plus d'art à dire beaucoup en peu de mots, que de dire peu en beaucoup de paroles. Lors donc que de pareils Adagio ne plaisent point, il ne faut en attribuer la faute qu'à l'expression.

## §. 7.

La raison nous apprend, que lorsqu'en parlant on demande quelque chose à quelqu'un, il faut se servir des expressions qu'il comprend facilement. Or la Musique n'est qu'un langage artificiel, moyennant lequel on donne à connoître les pensées *musicales* à l'auditeur. Si on vouloit donc les exprimer d'une manière obscure & bizarre, qui seroit incompréhensible à l'auditeur & qui ne lui procureroit aucun sentiment; que serviroient toutes les peines qu'on pourroit s'être donné pendant longtems, pour passer pour savant. On seroit dans un grande erreur, si l'on prétendoit que les auditeurs fussent tous de connoisseurs & des savans en Musique; leur nombre ne seroit pas fort grand, à moins qu'on ne voulut les aller chercher parmi les Musiciens de profession; & encore en trouveroit-on bien parmi ceux-là qui ne le feroient que médiocrement. Ce qu'il y auroit de plus mauvais, c'est qu'on n'en pourroit espérer que peu de profit. Car tout au plus ils ne pourroient que faire connoître aux amateurs la capacité du joueur par leur applaudissement. Mais cela arriveroit très rarement, puisque les passions & la jalousie surtout, se sont tellement emparé de la plus grande partie des Musiciens, qu'ils ne sont que rarement disposés à s'appercevoir du mérite de ceux qui font le même métier, encore moins à le faire connoître aux autres. Mais si d'un autre côté, les amateurs favoient autant qu'un Musicien doit savoir, l'avantage cesseroit également, puisqu'alors on pourroit se passer des Musiciens de profession. Il est donc très nécessaire qu'un Musicien tache d'exprimer chaque pièce distinctement, de façon qu'elle devienne intelligible & aux savans dans la Musique & à ceux qui n'en savent rien; & que par conséquent elle puisse plaire également aux uns & aux autres.

## §. 8.

La bonne expression est indispensable, non seulement pour ceux qui jouent les parties principales ou concertantes; mais aussi pour ceux qui ne veulent être que des *Ripienistes*, & qui se contentent d'accompagner les autres. Chacun a dans son genre à observer, outre les règles générales, encore d'autres règles particulières. Il y en a beaucoup qui pensent, qu'étant en état de jouer un Solo qu'ils ont étudié, & d'exécuter à livre ouvert une partie de *ripieno* qu'on leur présente, sans faire de grandes fautes, on ne leur doit plus rien demander. Mais je tiens qu'il est plus aisé de jouer arbitrairement un Solo, que de bien exécuter un partie de *ripieno*, où l'on a moins de liberté, & où il faut s'accorder avec plusieurs autres, pour exprimer la pièce selon l'intention du Compositeur. Quiconque n'a donc pas des principes justes de l'expression, ne pourra jamais suffire à cet égard. Il seroit pour cet effet fort nécessaire, que chaque habile Maître de Musique, & surtout un joueur du Violon, fut attentif à ne pas faire jouer à ses écoliers des Solo, avant qu'ils ne soient déjà de bons *Ripienistes*. Car c'est la bonne exécution des simples parties de *ripieno* qui conduit à celle des *Solo*; & bien des *Solo* seroient joués plus distinctement & seroient plus de plaisir aux auditeurs, si le joueur avoit suivi l'exemple des peintres; qui font apprendre à faire un juste dessin du tableau avant que de penser aux ornemens. Mais la plupart des Etudians ne se donnent pas la peine d'attendre; & le tems leur paroît toujours trop long; en sorte que pour être bientôt mis au rang des *Virtuosos*, ils commencent souvent à rebours, c'est à dire par les *Solo*; ils se tourmentent à chercher des ornemens artificieux & des difficultés, dont ils ne sont pas encore capables; ce qui rend leur expression plutôt confuse que véritablement bonne. Les Maîtres en sont souvent eux-mêmes la cause, lorsqu'ils se piquent de rendre leurs écoliers en peu de tems capables de jouer des *Solo*; ce qui pourtant ne leur fait pas toujours honneur, quand il s'agit de les employer aux parties de *ripieno*. On trouvera dans le Chapitre XVII. de cet ouvrage un plus grand détail de ce que les *Ripienistes* ont particulièrement à observer.

## §. 9.

Presque chaque Musicien a une expression différente de celle des autres. Ce ne sont pas toujours les instructions différentes qu'ils ont

reçus qui causent cette variété; la différence du génie & du caractère y contribuent aussi. Je pose le cas que plusieurs ayent appris la Musique chez un même maître, dans le même tems & suivant les mêmes principes, & qu'ils aient joué dans les premières trois ou quatre années de la même méthode. Toutefois on verra que dans la suite & après avoir cessé d'entendre leur maître, chacun a pris une expression particulière, convenable à son naturel; à moins qu'ils n'aient voulu se borner à être des simples copies de leur maître. L'un aura toujours une meilleure expression que l'autre.

## §. 10.

Nous allons à présent voir en général les principales qualités de la bonne expression. Il faut d'abord qu'une bonne expression soit nette & distincte. On doit non seulement faire entendre chaque note, mais on doit encore entonner chacune selon sa juste intonation; afin que toutes deviennent intelligibles à l'auditeur. Il ne faut omettre aucune, & il faut proferer chaque son aussi beau qu'il est possible de le rendre. Il faut surtout être fort attentif à ne pas toucher à faux. Combien l'embouchure & le coup de langue sur la Flute sont nécessaires à cet égard, c'est ce que nous avons enseigné ci-dessus. On doit éviter de ne pas couler les notes qui doivent être poussées, & de ne pas pousser celles qui doivent être coulées. Il ne faut pas que les notes semblent être collées ensemble. Il faut employer le coup de langue pour les instrumens à vent, & le coup d'archet pour les instrumens à corde, toujours selon le but du Compositeur, & de la façon qu'il l'indique moyennant les traits & les coulés; car c'est de là que les notes reçoivent toute leur vivacité. Par là on se distingue de la Cornemuse qui se joue sans coup de langue. Quelqu'ordre & quelque vivacité qu'observent les doigts dans leurs mouvemens, ils ne pourront jamais effectuer seuls la prononciation musicale, il faut que la langue ou l'archet y contribuent aussi de leur part; ce sont les derniers qui font le plus à ce par où une pièce est bien exprimée. Il ne faut pas séparer les pensées qui appartiennent ensemble, comme au contraire il faut séparer celles, où le sens musical se trouve fini, & une nouvelle pensée commence, sans qu'il y ait une pause; & c'est ce qui doit se faire principalement, lorsque la note finale de la pensée précédente & la première note de la suivante sont d'un même ton.

## §. 11.

## §. II.

De plus une bonne expression doit être ronde & complete. Chaque note doit s'exprimer selon sa juste valeur, & selon la véritable mesure. Si cela étoit toujours observé, on entendroit les notes comme le Compositeur les a pensées, parce que celui-ci ne doit rien mettre sans raison. Beaucoup de ceux qui jouent ne sont pas toujours attentif à cet égard. Ils donnent souvent par ignorance, ou par un gout depravé, à la note suivante une partie du tems qui appartient à la précédente. Les notes soutenues & flottantes ne doivent être liées ensemble, ni les notes gaies & sautantes séparées & détachées l'une de l'autre. Les tremblemens & les petits agrémens doivent tous se finir avec netteté & vivacité.

## §. 12.

Il faut ici faire une remarque très nécessaire, par rapport au tems que l'on doit donner à chaque note. Il faut dans l'exécution savoir faire une différence entre les notes capitales, que l'on nomme aussi notes frappantes, ou selon les Italiens *notes bonnes*, & entre celles qui passent, & que quelques étrangers appellent *notes mauvaises*. Les notes capitales doivent toujours, s'il est possible, être plus relevés que celles qui ne font que passer. Suivant cette règle il faut que dans les pièces d'un mouvement temperé ou même dans l'Adagio, les notes les plus vites soient jouées avec quelqu'inégalité, bien qu'à la vuë elles paroissent être de même valeur; de manière qu'il faut à chaque figure appuyer sur les notes frappantes, savoir la première, troisième, cinquième & septième, plus que sur celles qui passent, savoir la seconde, quatrième, sixième & huitième, quoiqu'il ne faille pourtant pas les soutenir aussi longtems que si elles étoient pointées. Par ces notes fort vites j'entens les Noires dans le Triple de Blanches, les Croches dans le Triple de Noires, les Double croches dans celui des Croches, les Croches dans l'Allabreve, les Double croches ou les Triple croches dans la Mesure de quatre pour huit ou dans celle à quatre tems. Cela n'a pourtant pas plus lieu d'abord que ces notes se trouvent mêlées avec des figures des notes encore plus vites ou une fois plus courtes de la même mesure; car alors il faudra jouer les dernières de la manière que nous venons d'enseigner. Si par exemple on vouloit jouer les Double croches de la première Figure Tab. IX, sous les lettres (k) (m) (n), jentement dans la même valeur; cette ex-

pression ne seroit point si agréable qu'elle l'est, si on appuye un peu sur la première & la troisième des quatre notes, & que l'on donne leur ton un peu plus fort que celui de la seconde & de la quatrième note. Mais on excepte de cette règle premièrement les passages vites, dans un mouvement très vite, où le tems ne permet pas de les jouer inégalement, & où l'on ne peut appuyer & employer de la force que sur la première note des quatre. De plus on en excepte tous les passages que les chanteurs doivent exécuter avec vitesse, à moins qu'ils ne doivent pas être coulés; car comme chaque note de cette sorte de passages pour la voix doit être rendue distincte & marquée par un petit coup de poitrine, l'inégalité n'y trouve pas lieu. Enfin on en doit excepter les notes sur lesquelles il y a des traits ou des points. Il faut aussi faire la même exception, lorsque plusieurs notes se suivent sur un même ton, ou quand il y a un arc sur des notes dont le nombre excède celui de deux, savoir quatre, six ou huit; & enfin par rapport aux Croches dans les Giges. Toutes ces notes doivent être exprimées également l'une pas plus longtems que l'autre.

## §. 13.

L'expression doit aussi être aisée & coulante. Quelque difficiles que soient les notes qu'on a à jouer, il faut que le joueur n'en fasse pas paroître la difficulté. En chantant & en jouant, il faut avoir grand soin d'éviter tout ce qu'il peut y avoir de rude & de gênant. Il faut être attentif à ne faire aucune grimace & à montrer de la tranquillité auant qu'il est possible.

## §. 14.

Une bonne expression ne doit pas moins être diversifiée. Il faut y entretenir continuellement le clair & l'obscur. Car on ne touchera en vérité pas, si l'on exprime tous les tons de la même force ou de la même foiblesse; si l'on joue, pour ainsi dire, toujours dans une même couleur, & que l'on ne sache pas relever & moderer le son à tems. Il faut donc observer un changement continuel du Forte & du Piano; de quelle manière on doit s'en acquitter pour chaque note, c'est ce que je ferai voir à la fin du Chapitre XIV. par des exemples, puisque c'est une chose essentiellement nécessaire.

## §. 15.

La bonne expression doit enfin être expressive & convenable à chaque passion qui se rencontre. Il doit régner de la vivacité dans l'Allé-



**L'Allegro, & dans toutes les pièces gaies qui y appartiennent; mais dans l'Adagio & dans toutes les pièces qui y ont rapport, il faut qu'il y ait de la tendresse, & que les tons soient traités & portés d'une manière agréable. Le Joueur d'une pièce doit chercher à exciter en soi-même aussi bien la passion principale que les autres qui se rencontrent. Et comme dans la plupart des pièces il y a un perpétuel changement des passions; le joueur doit savoir juger quelle est la passion qu'il y a dans chaque pensée, & y régler ensuite son expression. C'est de cette manière là qu'il satisfera au dessein du Compositeur & aux idées que celui-ci a eues en composant la pièce. Il y a même plusieurs degrés de vivacité & de tristesse, p. e. à un sentiment furieux il faut une expression qui ait beaucoup plus de feu que dans une pièce badine; quoique dans l'un & dans l'autre elle doit être vive. C'est aussi ce qu'il faut observer à l'égard des agrémens qu'on ajoute, & par lesquels on tâche de brider & de relever un chant ou une mélodie simple. Ces broderies qu'elles soient nécessaires ou arbitraires ne doivent jamais être contraires à la passion qui domine dans la mélodie principale, & il faut par conséquent ne pas confondre le nourissant & l'entreteuu, avec ce qui doit être badin, enjoué, gai ou vif; ni le hardi avec ce qui flatte, & ainsi du reste. Les ports de voix lient les parties du chant ensemble, & augmentent l'harmonie. Les tremblemens & les autres petits agrémens, les demi tremblemens, mordants, doublés & battemens donnent de la vivacité à l'expression. Le changement du Piano & du Forte relève tantot quelques notes, tantot il excite à la tendresse. Pour qu'un passage de l'Adagio flatte, il faut que les coups de langue & de l'archet ne soient pas trop rudes; & dans l'Allegro les passages gaies & distingués ne doivent être ni traînés, ni coulés, ni joués avec trop de mollesse.**

§. 16. De la manière de chanter & de jouer.

Je m'en vais communiquer quelques caractères, qui tous pris ensemble, pourront faire connoître, du moins la plupart du tems, quelle est la passion dominante dans une pièce, & quelle en doit être par conséquent l'expression; s'il faut qu'elle soit flatteuse, triste, tendre, gaie, hardie, sérieuse, & ainsi du reste. On peut le connoître 1.) par les Modes, s'ils sont de Tierce majeure ou mineure. Les Modes de la première espèce servent ordinairement à exprimer le gai, le hardi, le sérieux & le sublime; & ceux de la seconde sorte sont em-

ployés

ployés à exprimer ce qui flatte, le triste & le tendre, v. Chap. XIV. §. 6. Cette règle a pourtant ses exceptions; c'est pourquoi il y faut joindre les caractères suivants.

1) On peut 2) connoître les passions par les intervalles dont une pièce est composée, & il faut regarder, s'ils sont proches ou éloignés l'un de l'autre, & si les notes doivent être coulées ou poussées. Par les intervalles coulés & qui se trouvent l'un près de l'autre, on exprime ce qui flatte, le triste & le tendre; & par les notes qu'il faut pousser court, & qui forment des sauts éloignés, de même que par les fortes de figures où les points sont toujours derrière la seconde note, on exprime le gai & le hardi. Les notes pointées & soutenues expriment le sérieux & le pathétique; & le mélange des notes d'une longue durée, comme les Blanches & les Rondes avec les vives, cela exprime le grand & le sublime.

3) On reconnoît les passions par les Dissonances. L'effet que celles-ci font, au lieu d'être toujours le même, est bien différent; selon la diversité des Dissonances. Je me suis étendu là dessus dans la Section VI. du Chap. XVII. je l'ai éclairci par des exemples; & comme cette connoissance est tout à fait indispensable, non seulement aux Accompagnateurs, mais aussi à tous les Musiciens; j'en parle exprès plus amplement au §. 13. & les suivants jusqu'au 17. de la Section mentionnée.

Enfin la quatrième marque de la passion dominante dans une pièce, est le mot qui se trouve au commencement de chaque pièce, comme Allegro, Allegro non tanto, Allegro assai, Di molto, Moderato, Presto, Allegretto, Andante, Andantino, Arioso, Cantabile, Spiritoso, Affettuoso, Grave, Adagio, Adagio assai, Lento, Mesto, &c. Tous ces mots, à moins qu'ils ne soient mis sans raison, demandent chacun, qu'on employe une expression particulière, & outre cela, comme nous l'avons déjà dit, chaque pièce des caractères ci-dessus mentionnés pouvant renfermer un mélange des pensées pathétiques, flatteuses, gaies, sublimes & badines; il faut par conséquent qu'à chaque mesure, pour ainsi dire, on adopte une autre passion, pour être tantôt triste, tantôt gai, tantôt sérieux &c. lequel changement est absolument nécessaire dans la Musique. Quiconque pourta bien acquérir cette habileté, ne manquera pas d'obtenir l'applaudissement des auditeurs, & son expression sera toujours touchante. Mais qu'on

ne pense pas que cette fine distinction puisse s'acquérir en peu de tems. On ne doit pas même s'attendre de la trouver dans les jeunes gens, qui sont ordinairement trop vifs & trop impatients pour cela; elle ne vient qu'à mesure que le sentiment & le jugement se forment & augmentent.

## §. 17.

Il faut encore qu'à cet égard chacun se conforme à son génie, & qu'il sache s'y régler convenablement. Un homme vif & plein de feu, qui est né principalement pour le grand, le sérieux & la vitesse excessive, doit dans l'Adagio chercher à moderer son feu, autant qu'il lui sera possible. Au contraire une personne triste & abbatue ne fera pas mal, pour jouer un Allegro avec vivacité, si elle tache de gagner un peu du feu excessif du premier. Quand une personne gaie & sanguine fait se procurer un mélange judicieux des génies des deux premiers, & qu'elle ne se laisse pas par son amour propre & la commodité naturelle, détourner du travail nécessaire; elle pourra faire les plus grands progrès dans la bonne expression, & en général dans la Musique. Mais lorsque naturellement il se trouve dans une personne un assez heureux tempérement, pour avoir réunis en soi les qualités de ces trois personnes; elle aura tous les avantages qu'on peut souhaiter pour la Musique; car ce qui nous appartient en propre, est toujours meilleur & de plus longue durée, que ce que nous pouvons emprunter.

## §. 18.

J'ai dit ci-dessus, qu'il faut chercher à enrichir & à relever le chant par les agrémens qu'on y ajoute. Mais il faut prendre garde, de ne pas surcharger ou accabler par là le chant. La trop grande bigarrure, ainsi que la trop grande simplicité dans l'expression peuvent à la fin l'une & l'autre occasionner du dégoût. C'est pourquoi il ne faut point être prodigue dans l'usage des agrémens arbitraires, & ménager même les agrémens essentiels. Il faut surtout observer d'être réservé & retenu dans les agrémens; lorsqu'il se trouve des passages fort vites, ou que d'ailleurs le tems ne permet pas d'ajouter beaucoup; afin de ne pas les rendre inintelligibles & désagréables. Il y a des Chanteurs, qui tombent souvent dans la faute d'être immodérés par rapport aux tremblemens, puisqu'il ne leur est pas difficile d'en faire, quand même ils ne seroient pas de meilleurs.

§. 19.

Chaque joueur d'instrument doit tâcher d'exprimer le *Comabile* ainsi qu'un bon Chanteur l'exprime; & un bon Chanteur de son côté doit chercher d'acquiescer le feu des bons joueurs d'instrument par rapport à la vivacité, autant que la voix en est capable.

§. 20.

Voilà les règles générales de la bonne expression pour les Chanteurs & pour les joueurs d'instrument. Je vais à présent en faire l'application aux principales sortes de pièces. C'est en quoi consisteront les trois Chapitres suivans, qui traitent de l'Allegro, des changemens arbitraires, & de l'Adagio. C'est aussi ici que se rapportera principalement le Chap. XVII. des devoirs des Accompagnateurs. J'expliquerai tout par des exemples, & je les éclaircirai autant qu'il sera possible.

§. 21.

La mauvaise expression est le contraire de ce que l'on demande pour la bonne. J'en ressemblerai ici en abrégé les caractères principaux, afin qu'on puisse les réunir tous sous un même point de vue & être plus attentif à les éviter. L'expression est donc mauvaise, lorsque l'intonation n'est pas nette, & que les sons sont outrés; lorsque sans articuler chaque ton on ne les exprime qu'indistinctement, obscurément, inintelligiblement, faiblement, grossièrement & sechement; lorsqu'on les traîne par paresse, & qu'on pousse ou coule toutes les notes sans distinction; lorsqu'on n'observe point la mesure, & qu'on ne donne pas aux notes leur juste valeur; lorsque dans l'Adagio les agrémens sont trop embarrassés, & qu'ils ne s'accordent pas avec l'harmonie; lorsqu'on finit mal, ou qu'on précipite les agrémens; lorsque les dissonances ne sont ni bien préparées ni bien sauvées; lorsqu'on ne joue pas les passages rondement & distinctement, & qu'on les fait avec peine ou avec précipitation, en les traînant, les rendant chancelans, & les accompagnant de toutes sortes de grimaces; lorsqu'on chante ou qu'on joue tout avec froideur, sans aucun mélange du Piano & du Forte, lorsqu'on agit contre les passions qu'il faut exprimer; & en général lorsqu'on exécute tout sans sentiment, sans mouvement & sans être touché soi-même. Alors l'exécution est mauvaise, & ceux qui entendent jouer ou chanter des pièces aussi mal rendues, loin d'y trouver quelque plaisir, attendent avec impatience qu'elles soient finies.

CHA-

## CHAPITRE XII.

### De la manière dont il faut jouer l'Allegro.

#### §. 1.

Il faut d'abord remarquer, que dans les differens noms que l'on a donnés aux pièces de Musique, le mot d'*Allegro* a un sens très étendu en opposition du mot d'*Adagio*, & l'on comprend sous le terme d'*Allegro* plusieurs sortes de pièces dont le mouvement est vite. p. c. *Allegro*, *Allegro assai*, *Allegro non presto*, *Allegro ma non tanto*, *Allegro moderato*, *Vivace*, *Allegretto*, *Presto*, *Prestissimo*, &c. Nous employons ici le mot d'*Allegro* dans cette signification étendue, & nous signifions par-là toutes sortes de pièces vives & vites, ne faisant pas attention à la signification particulière, lorsque ce mot caractérise une singulière espèce de mouvement vite.

#### §. 2.

Comme beaucoup de Compositeurs mettent les mots ci-dessus rapportés, plus par coutume que pour bien caractériser le véritable mouvement des pièces, & pour faciliter la connoissance de leur juste mesure à ceux qui les exécutent; il se trouvent bien des cas où l'on ne peut s'en servir de guide, & où il faut deviner l'intention du Compositeur plus par le contenu de la pièce même que par le mot qui se trouve à sa tête pour en désigner le mouvement.

#### §. 3.

Le caractère principal de l'*Allegro* est la gaieté & la vivacité: comme au contraire celui de l'*Adagio* consiste dans la tendresse & dans la tristesse.

§. 4.

Ce sont les passages vives de l'Allegro, qu'il faut surtout jouer rondement, proprement, avec vivacité, avec articulation & distinctement. C'est à quoi contribuent beaucoup la vivacité du coup de langue & les mouvemens de la poitrine & des levres pour les instrumens à vent, & le coup d'archet pour ceux à corde. Quant à la Flute il faut pousser de la langue tantot rudement, tantot mollement, suivant que l'espece des notes le demande; & le coup de langue doit toujours se faire au même tems avec les doigts: afin que dans les roulemens on n'omette pas par ci par là quelques notes. Pour cet effet il ne faut lever les doigts ni inégalement, ni surtout trop haut.

§. 5.

On doit s'appliquer à jouer chaque note selon sa valeur convenable, & éviter avec attention de hater ou de tramer. C'est pourquoi il faut à chaque Noire penser au mouvement, & ne pas croire qu'il suffise d'être d'accord avec les autres parties au commencement & à la fin de la mesure. On presse trop le mouvement quand on leve trop vite les doigts, surtout pour les notes sautantes. Pour éviter ce défaut, il faut appuyer un peu sur la première note des figures vites; v. Chap. X. §. 9. de sorte que les notes capitales doivent toujours être entendues un peu plus longtems que celles qui passent seulement. On peut encore pour cet effet marquer quelquefois par un mouvement de la poitrine, les notes capitales qui forment la base du chant. A l'égard des notes qui doivent être jouées inégalement, on peut voir le §. 12. du Chapitre précédent.

§. 6.

Le défaut de se trop presser vient aussi le plus souvent de ce que l'on n'est pas attentif au coup de langue. Quelques uns s'imaginent, que le coup se fait dans le tems qu'ils mettent la langue contre le palais, c'est pourquoi ils levent les doigts en mouvant la langue; mais ils font mal, parce que par là les doigts préviennent la langue. Il faut que le mouvement des doigts arrive dans le tems qu'on retire la langue, ce qui fait le ton.

§. 7.

Il faut surtout ne pas hater les notes lentes & chantantes, qui se trouvent entrelassés entre les passages.

§. 8.

Il ne faut pas commencer l'Allegro plus vite qu'on n'est en état de jouer les passages qui s'y trouvent. Car étant dans la suite obligé de jouer plus lentement les passages qui sont plus difficiles que les autres; cela fait changer le mouvement d'une manière fort désagréable. C'est pourquoi il faut saisir le mouvement, suivant les passages les plus difficiles de la pièce.

Lorsque dans un Allegro on trouve les passages qui consistent en Double & Triple croches, entremêlés des Triolets qui ont une Croche de moins que les passages; il faut par rapport à la vitesse ne pas se régler aux Triolets; mais aux passages même. Sans cela on presse trop le mouvement; puisque dans une mesure seize notes égales exigent plus de temps que quatre Triolets. Par conséquent les derniers doivent être modérés.

§ 112

Pour les Triolets il faut être fort attentif à les faire bien ronds & égaux, & à ne pas en hâter trop les deux premières notes, lesquelles paroissent autrement avoir une croche de plus qu'elles n'en ont effectivement; & alors ce ne seroit plus de Triolets. On pourra pour cet effet un peu appuyer sur la première note d'un Triolet, parce qu'elle est la note capitale dans l'accord; afin que le mouvement ne soit pas pressé, & que l'expression n'en devienne pas défectueuse.

§ 113

Quelle que vivacité qu'exige l'Allegro, on ne doit jamais sortir d'un mouvement réglé & raisonnable. Car tout ce qui est précipité, parle à l'oreille plus de peine que de satisfaction. Il faut toujours avoir pour but la passion qu'on doit exprimer, & ne pas se proposer seulement de jouer vite. L'art pourroit bien inventer une machine musicale, qui joueroit certaines pièces avec une vitesse & une exactitude si singulière, que personne ne seroit capable d'en faire de même, ni avec les doigts ni avec la langue. On admireroit cela; mais on n'en seroit jamais touché, & après qu'on auroit entendu une pareille chose une ou deux fois, & qu'on sauroit par quel moyen cela s'exécute; on cesseroit de l'admirer. Si l'on veut donc toucher & flatter l'oreille dans l'Allegro, il faut à la vérité jouer chaque pièce avec un feu convenable; mais il

n'en faut jamais précipiter le mouvement, parceque la pièce en perdrait tout son agrément.

## §. 12.

Pour les petites pauses qui se trouvent à la place des notes principales en frappant la mesure, il faut prendre garde de ne pas passer avant le tems aux notes qui les suivent, p. e. quand de quatre Double croches on doit taire la première, il faut attendre encore la moitié plus de ce que vaut la pause, à en juger de la vuë, parce que la note suivante doit être plus courte que la première. On en doit user de même à l'égard des Triple croches.

## §. 13.

Il faut reprendre haleine dans un tems convenable, & la ménager avec soin : afin de ne pas séparer les parties du chant qui appartiennent ensemble, en prenant haleine lorsqu'il ne le faut pas.

## §. 14.

Dans des pensées gaies, les tremblemens doivent être faits gaïement & vitement, & lorsque dans les passages il y a des notes qui descendent par degré, & que d'ailleurs le tems le permet, on peut de tems en tems employer les Demi tremblemens pour la première & la troisième note, & lorsque les notes montent, on peut se servir des Battemens. L'un & l'autre donne aux passages plus de vivacité & de brillant. Cependant il ne faut pas en abuser, pour ne pas donner du dégoût, v. Chap. VIII. §. 19.

## §. 15.

Nous avons déjà enseigné dans la première Section du Chapitre VI. §. 8. de quelle manière on doit distinguer les notes qui précèdent le port de voix.

## §. 16.

Dans les passages, où les notes principales montent, & les autres descendent, il faut un peu appuyer sur les premières, & les entonner avec plus de force que les dernières; parce que ce sont les premières qui forment le chant; les dernières peuvent être coulées doucement.

## §. 17.

Plus les sauts dans les passages ont de l'étendue, plus il faut donner de la force aux notes basses; parce que d'un côté elles deviennent



nent des notes essentielles à l'accord; & que de l'autre côté les tons bas de la Flute ne sont ni si forts ni si perçants que les tons hauts.

§. 18.

Les notes longues doivent être nourries d'une manière distinguée par l'accroissement & la diminution de la force du ton; & il en faut bien séparer par une expression gaie les notes vites qui les suivent.

§. 19.

Lorsqu'après des notes vites il vient inopinément une longue note, qui interrompt le chant, il faut la marquer avec une emphase particulière, & même dans les notes suivantes on peut encore un peu modérer la force du ton.

§. 20.

Mais quand après des notes vites suivent quelques notes lentes & chantantes; il faut aussitôt modérer le feu, & exprimer les notes lentes avec la passion qu'elles demandent, pour que l'auditeur n'en ressente aucun ennui.

§. 21.

Les notes qu'il faut couler, doivent être jouées comme on les trouve égales, parce qu'on cherche souvent par là un tour d'expression singulier. Mais aussi il ne faut pas couler celles, qui doivent être poussées.

§. 22.

Lorsque dans un Allegro assai, les notes les plus vites sont de Double croches; il faut le plus souvent donner un petit coup de langue aux Croches, & soutenir d'une manière chantante les Noires. Mais dans un Allegretto, où il y a des Triple croches, il faut pousser court ces Double croches, & jouer d'une manière chantante les Croches.

Lorsqu'on parle de notes courtes, comme Croches & Double croches, & qu'on dit qu'il faut les pousser: on entend toujours sur la Flute le coup de langue dur par *ti*, comme pour les notes lentes & chantantes le coup de langue par *di*; ce qui soit dit une fois pour tout.

§. 23.

Lorsque dans un Allegro le sujet revient plusieurs fois, il faut toujours dans l'expression le bien distinguer des pensées moins principales. Qu'il soit majestueux ou flatteur, gai ou hardi, il pourra toujours être rendu sensible à l'oreille d'une manière différente, par la

vivacité ou par la modération des mouvemens de la langue; de la poitrine, & des lèvres, comme aussi par le Piano & Forte. Et pour les reprises en général, le changement du Piano & du Forte donne beaucoup de grâce au jeu.

§. 24. Les sentimens changent souvent aussi bien dans l'Allegro que dans l'Adagio. Il faut pour le bien exprimer, tâcher d'exciter en soi-même chacun de ces sentimens, & s'efforcer de les exprimer convenablement. Il faut examiner, si les pensées qui se trouvent dans la pièce qu'on doit jouer, sont toutes des pensées gâyes, ou s'il y en a d'une autre sorte. Au premier cas on doit entretenir la pièce dans une vivacité continuelle; mais au second on observera la règle que je viens de prescrire. On imite & l'on représente le gai par des notes courtes, soit qu'elles soient Croches, ou Double croches, ou Noires dans l'Allabreve, suivant le genre de la mesure; soit qu'elles forment des intervalles & aillent par sauts. Il faut encore remarquer que c'est principalement la vivacité du coup de langue qui exprime le gai. Le majestueux se fait sentir par des notes longues, pendant lesquelles les autres parties font des mouvemens vites, & par des notes pointées. Ces dernières doivent être poussées fort & exprimées avec vivacité. On soutient les points & on expédie brièvement la note suivante, v. Chap. V. §. 21 & 22. Quelquefois on peut aussi se servir de tremblemens aux points. Le hardi se représente par des notes, où la seconde & la troisième sont pointées, & dont les premières sont par conséquent précipitées. Il faut ici éviter de ne pas trop se hâter, de peur que l'expression qu'on donnera, ne ressemble à la Musique d'une danse vulgaire. La partie concertante doit surtout user de jugement & de modération, pour rendre l'expression agréable. Le flatteur s'exprime par des notes coulées, qui montent ou descendent par degré; de même que par des notes syncopées, où l'on peut jouer la première moitié foiblement, & donner plus de force à la seconde, par un mouvement de la poitrine & des lèvres.

§. 25.

Les pensées principales doivent être bien distinguées des pensées entremêlées, & elles sont effectivement la règle principale de l'expression. S'il y a donc dans un Allegro plus de pensées gâyes que des majestueuses & flatteuses; il faut aussi qu'on le joue gayement & vite-

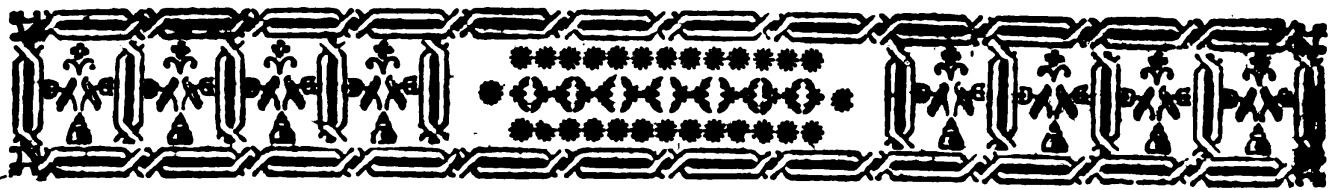
vitement. Mais si le majestueux fait le caractère des pensées principales, il faut qu'en général la pièce soit exécutée avec plus de sérieux. Si ce qui flatte est le sentiment dominant de la pièce, il doit y régner plus de tranquillité.

## §. 26.

Le chant simple doit dans l'Allegro comme dans l'Adagio, être orné & rendu plus agréable par des ports de voix, & d'autres petits agrémens essentiels, selon que le demande la passion qui s'y trouve. Le majestueux n'admet pas qu'on ajoute beaucoup, & ce qui lui convient doit toujours être exprimé d'une manière sublime. Le flatteur veut des ports de voix, des notes coulées, & une expression tendre. Le gay au contraire exige des tremblemens nettement finis, des mordants & une exécution badine.

## §. 27.

L'Allegro ne souffre pas beaucoup de variations arbitraires, parce que le plus souvent il est composé d'un chant & des passages, où les embellissemens ne trouvent pas lieu. Mais si l'on veut pourtant y faire quelques variations, il ne faut le faire qu'à la reprise; ce qui peut se pratiquer le plus convenablement dans un Solo, où l'Allegro à deux reprises. Cependant on doit éviter de varier les belles pensées chantantes, dont on ne se lasse pas facilement, de même que les passages brillantes, qui ont eux-mêmes une mélodie suffisamment agréable. Les variations ne doivent avoir lieu que dans les pensées qui ne font pas une grande impression. Car l'auditeur n'est pas si touché de l'habileté du joueur, que par les beautés du chant même par lui exprimées avec sagesse & adresse. Mais lorsque par une inadvertence du Compositeur, il se trouve de trop fréquentes reprises qui peuvent facilement causer de l'ennui; alors celui qui joue est obligé de les corriger par sa capacité. Je dis corriger; mais non pas défigurer. Il y en a qui s'imaginent que, pourvu qu'ils fassent beaucoup de variations, cela seul suffise; bien que souvent ils gâtent plus par là une pièce qu'ils ne l'embellissent.



## CHAPITRE XIII.

### Des changemens ou des variations arbitraires sur des simples intervalles.

#### §. 1.

J'ai montré la différence qui se trouve entre un chant composé dans le gout Italien, & un autre composé dans le gout François par rapport aux agrémens qu'on lui donne. On aura vû dans le Chap. X. que le chant de ceux qui composent dans le gout Italien, n'est pas écrit avec tous les agrémens, comme l'est celui des Compositeurs François, auquel dernier on ne peut guere ajouter de nouveaux embellissemens, Il y a outre les agrémens essentiels dont nous avons parlé dans le Chap. VIII. & IX. encore d'autres ornemens, qui dépendent de l'habileté & de la volonté de celui qui exécute.

#### §. 2.

Presque toutes les personnes qui s'appliquent à la Musique, surtout hors de la France, en ne se contentent pas de jouer simplement les agrémens essentiels; ils en veulent la plupart aussi faire selon leur gout, & cherchent à exécuter le chant par de différentes variations arbitraires. En soi-même on n'y trouve rien à redire; mais comme cela ne peut se faire avec gout & avec justesse, sans entendre la Composition, ou du moins sans savoir les règles de la Basse continue, & que bien des Musiciens les ignorent; c'est de là qui vient, qu'on voit paroître beaucoup de pensées peu justes & mal digerées; de sorte qu'il vaudroit le plus souvent mieux, jouer la mélodie telle que le Compositeur l'a écrite, que de la gater par de mauvaises variations.

#### §. 3.

Pour subvenir en quelque manière à cet abus, je donnerai à ceux qui manquent des connoissances nécessaires à cet égard, quelques  
instruc-

instructions, comment on peut, sans agir contre l'harmonie de la partie fondamentale, varier en diverses manières la plupart des intervalles généraux sur les notes simples.

§. 4.

Pour cet effet j'ai rassemblé dans une seule table presque toutes les sortes d'intervalles, avec la Basse qui y convient, v. Tab. VIII. & j'y ai ajouté l'harmonie par des chiffres sur la Basse. On pourra voir dans la suite de la Table très distinctement, selon les nombres & les figures qui s'y trouvent, les variations qui en découlent naturellement; & on les pourra ensuite facilement transposer dans tous les Modes, auxquels il faut jouer.

§. 5.

Je ne prétens pourtant pas, avoir épuisé par ce peu d'exemples toutes les variations qu'on puisse trouver dans les intervalles. Je ne donne ceci, que comme une instruction pour ceux qui n'en savent encore rien. Celui qui est parvenu à savoir en faire l'application convenable, ne trouvera aucune difficulté à en inventer davantage.

§. 6.

Mais parce que ces exemples ne sont le plus souvent mis que dans les Modes de Tierce majeure, pour éviter la prolixité, & qu'ils peuvent également être employés pour les Modes de Tierce mineure: il est nécessaire, de bien connoître chaque Mode dans lequel on joue; pour avoir d'abord présent à l'esprit les b mols ou dièzes, qui doivent être marqués selon la qualité du Mode: afin de ne pas prendre dans la transposition, des tons entiers pour des Demi tons, ou des Demi tons pour des tons entiers, & par conséquent ne pas agir contre les proportions des Modes. Il faut aussi être fort attentif à la Basse, si c'est la Tierce majeure ou mineure qui a lieu sur la note fondamentale; & lorsqu'il y a la Sixte contre le Dessus, si c'est la Sixte majeure ou mineure; ce qu'on peut voir plus amplement dans la Tab. XIII. Fig. 13, & dans la Tab. XIV. Fig. 14.

Les exemples, qui se trouvent dans chaque Figure joints ensemble sous un arc, demandent les mêmes variations; parce qu'ils ont la même Basse pour fondement; excepté quand la Basse se trouve montée par un dieze: car alors la voix principale doit en faire de même. Il faut prendre garde, si les mouvemens des notes restent à l'Unisson, ou si les intervalles sont par dessus ou par dessous une Seconde, Tierce, Quarte, Quinte, Sixte, Septième; ce qu'on peut

voir

Q

voir par la première mesure de chaque exemple; de manière que les intervalles donnent matière aux variations.

## §. 7.

En général il faut toujours prendre garde dans les variations, que les notes principales sur lesquelles on fait les variations, ne soient pas obscurcies. Lorsqu'on fait des variations sur des Noires, il faut le plus souvent, que la première note de celles qu'on ajoute, soit la même avec la simple; & on en use de même pour toutes les sortes, quelque soit leur valeur, plus ou moins qu'une Noire. On peut bien aussi choisir une autre note de l'harmonie de la Basse; pourvu qu'on fasse entendre de nouveau aussitôt après, la note principale.

## §. 8.

Il ne faut pas mêler des variations gayeres & hardies dans une mélodie triste & modeste, où il faudroit chercher à les rendre agréables par l'expression; ce qui pour lors ne seroit pas à rejeter.

## §. 9.

On ne doit faire des variations que lorsqu'on a déjà fait entendre le simple chant; car sans cela l'oreille ne peut connoître ni même sentir, si ce sont en effet des variations. Il ne faut pas aussi varier les mélodies qui sont déjà bien écrites, & qui ont déjà assez d'agrément; à moins qu'on ne soit sûr de les rendre encore meilleures. Pour bien faire des variations, il faut que ce qu'on ajoute, rende le chant encore plus agréable, & les passages plus brillants que le Compositeur ne les a écrits; mais pour réussir là dedans, il faut beaucoup de connoissance & d'expérience. On ne pourra jamais y parvenir, sans entendre l'art de la Composition, & qui s'en trouve dépourvu, fait mieux de préférer à ses fantaisies l'invention du Compositeur. Il ne suffit pas de faire entendre une longue suite de notes vites. Elles peuvent bien faire naître de l'admiration; mais elles ne touchent le cœur si facilement que les notes simples; ce qui est pourtant le véritable but dans la Musique, & ce qu'il y a de plus difficile. Toutefois l'on commet les plus grands abus à cet égard; c'est pourquoi je conseillerois, de ne pas s'enfoncer trop dans les variations; & de s'appliquer plutôt, à jouer un chant simple d'une manière noble, propre & nette. Si l'on s'attache trop  
avant

avant qu'il en soit le tems, & avant qu'on ait acquis un certain gout dans la Musique, à cette envie de faire des variations; l'ame s'accoutumera trop à ces notes bigarrées, & à la fin elle ne pourra plus supporter un chant simple. A cet égard il en est de même de l'ame que de la langue. Lorsqu'une fois on a accoutumé celle-ci à des mets fort assaisonnés, elle trouve fade tous les autres mets, d'ailleurs fort sains & simples. Mais si celui qui exécute, n'est pas touché lui-même du chant noble & simple, il n'en pourra aussi guère faire d'impression sur les auditeurs.

§. 10.

Quoique je sois persuadé, que la plupart des exemples que je rapporte dans les tables qui appartiennent ici, ayent la clarté suffisante, pour faire voir en combien de manières les intervalles peuvent être variés: je veux pourtant par surabondance, expliquer brièvement chaque exemple à part, chacun selon sa manière, pour les rendre plus utiles & plus intelligibles à ceux qui apprennent.

§. 11.

On prendra donc les exemples des variations avec la Basse qui y appartient, dans les tables selon leur ordre, pour voir d'abord, comment on peut les comprendre & s'en servir. A chaque séparation les nombres renvoient au chant simple, qui est au commencement de la Table, consistant en Noires & servant pour base aux variations. Les notes qui se trouvent mises l'une sur l'autre sans traits, montrent l'accord de chaque note qui doit être variée, & quels sont les intervalles au dessous & au dessus d'elle, d'où les variations prennent leur source. Les notes avec un trait en haut, & qui se trouvent au milieu des accords, sont les notes capitales du chant simple. Les autres notes au dessus desquelles il y a des lettres, sont proprement les variations sur les Noires au commencement de chaque exemple, comme on peut voir dans la suite.

On doit remarquer ici, que lorsque dans la description des notes capitales de l'accord, j'allègue les intervalles que l'accord contient en lui; je ne le compte pas selon la Basse continue de la note fondamentale; mais je commence à compter, ou en montant ou en descendant, depuis la note qui doit être variée dans la partie principale.

Ceux qui n'entendent ni l'harmonie ni la Basse continue, & qui ne consultent dans les variations qu'ils font que leur oreille, & pour lesquels surtout je me suis un peu étendu sur ce sujet, peuvent s'attacher à connoître les intervalles de la Tab. XVI. Fig. 27. 28. afin de pouvoir du moins les trou-

trouver à la vue. Ils peuvent les connoître par la distance des notes qui se trouvent ou sur la ligne ou dans l'espace; & regarder jusqu'où vont les fauts. D'un espace à l'autre, c'est une Tierce; de l'espace à la seconde ligne, une Quarte; jusqu'au troisième espace une Quinte; de l'espace à la troisième ligne, une Sixte; jusqu'au quatrième espace, une Septième; de l'espace jusqu'à la quatrième ligne, une Octave. Pour s'imprimer ces exemples, on fera bien de les transposer d'un ton plus haut ou plus bas; car alors les notes qui étoient ici dans l'espace, se trouvent sur les lignes; & au contraire celles qui étoient sur les lignes, viennent dans l'espace. De cette manière on peut se rendre familier les intervalles de chaque sorte. Il vaut pourtant mieux, de les apprendre à connoître à l'aide de la Basse continue.

## §. 12.

Tab. IX. Fig. 1. l'Unison ne souffre, comme on voit ici, d'autres variations que celles qui sont dans l'accord, savoir au cas que la Basse reste sur la note fondamentale, ou descend par degré. Mais lorsque la Basse a des notes mélodieuses qui montent ou descendent par fauts ou par degré, moyennant des Croches ou Double croches; on peut se servir d'autres variations que de celles qui se trouvent (a) (h) (s) (t) (u), pour ne pas causer une mauvaise harmonie.

## §. 13.

Fig. 2. de ces trois notes qui partent du ton C (*ut*), par la Seconde D (*re*), en la Tierce E (*mi*), la première a dans son accord au dessus d'elle la Tierce & la Quinte, & au dessous la Quarte & la Sixte; les derniers ne sont qu'une répétition de la Tierce & de la Quinte. Et puisque l'accord consiste en trois tons, savoir la Tierce & la Quinte au dessus de la note fondamentale, la répétition se fait par l'Octave, ou par en haut ou par en bas: ce qui soit dit une fois pour toutes. La seconde note D (*re*) a au dessous d'elle la Tierce & la Quinte, laquelle Quinte est la note fondamentale de la Basse; & au dessus la Quarte & la Sixte. La troisième note E (*mi*), comme la Tierce au dessus de la Basse, a la Tierce & la Sixte, aussi bien au dessus qu'au dessous d'elle; & de cette manière se font les variations, comme on voit par les intervalles de l'accord d'en haut (n), & ceux d'en bas (z).

## §. 14.

Fig. 3. il n'en est pas de même de ces trois notes qui descendent; parce qu'elles commencent dans la Quinte au dessus de la Basse, & descendent par degré dans la Tierce; & la première note D (*re*) a  
au



au dessous d'elle la Tierce & la Quinte (laquelle Quinte est la note fondamentale dans la Basse), & au dessus la Quarte & la Sixte. La seconde note C (*ut*) a au dessous d'elle la Tierce, la Quinte fautive & la Septième (laquelle dernière est la note fondamentale de la Basse) & au dessus la Quarte superflue, & la Sixte. La troisième note A (*fa*) (comme la Tierce au dessus de la Basse) a au dessus & au dessous d'elle la Tierce & la Sixte. Tab. X. (v) on voit les intervalles de l'accord de dessus, & (w) on voit ceux de dessous.

§. 15.

Tab. X. Fig. 4. quoique ces quatre notes paroissent être semblables aux trois de la Fig. 2; cependant leur Basse en fait la différence: parce que celles-ci commencent dans la Tierce, & celles-là par la note fondamentale; le premier intervalle a la Quarte au dessous d'elle, v. (e) Fig. 2, & ici chaque note a la Tierce & au dessous & au dessus d'elle, v. (a) (b). C'est pourquoi les mêmes variations ne peuvent pas avoir lieu. La première note E (*mi*) a donc pour son accord la Tierce & la Sixte au dessous & au dessus d'elle. La seconde note F (*fa*) a au dessous la Tierce & la fautive Quinte, & au dessus la Quarte superflue & la Sixte. La troisième note G (*sol*) a au dessous la Tierce & la Quinte, & au dessus la Quarte & la Sixte. La quatrième note A (*la*) a au dessus & au dessous la Tierce, la Quinte & la Sixte; parce que le chant allant d'A (*la*) en H (*si*) par en bas, fait une Septième, de quoi on dira plus à la Fig. 13.

§. 16.

Fig. 5. ces cinq notes qui descendent ne sont pas plus égales avec les trois notes de la Fig. 3. que les précédentes de la Fig. 4. avec celles de la Fig. 2. Bien que la première A (*la*) au dessus de la note F (*fa*) de la Basse, soit la Tierce; il faut pourtant la regarder comme une Sixte fondamentale C (*ut*): parce que ce passage module dans le ton C (*ut*), & non dans celui F (*fa*), étant d'ailleurs nécessaire de prendre B (*si b mol*), au lieu de la note passagère H (*si*) entre A (*la*) & C (*ut*). La première note A (*la*) a pour son accord au dessous & au dessus d'elle la Tierce & la Sixte. La seconde G (*sol*) a au dessous la Tierce & la Quinte, & au dessus la Quarte & la Sixte. La troisième note F (*fa*) a la Tierce & la fautive Quinte au dessous, & la Quarte superflue & la Sixte au dessus d'elle. La quatrième note E (*mi*) a la Tierce & la Sixte au dessous & au dessus d'elle. La cin-

quatrième note D (re) à la Tierce & la Quinte au dessous; & la Quarte & la Sixte au dessus d'elle. On trouvera d'accord convenable à chaque note exprimé par des Double croches à la lettre (l)

## §. 17.

Tab. XI. Fig. 6. ces trois notes ne doivent pas non plus être confonduës avec celles de la Fig. 4. Bien que les unes & les autres commencent par la Tierce, & montent par degré; la difference consiste pourtant en ce que celles-là modulent dans leur ton naturel, & que celles-ci s'en écartent & passent dans le mode G (sol) par Fis (fa dièse) comme la Quarte superflue. Et puis que la Basse tient ferme sur le même ton, lorsque la partie principale passe de la Tierce à la Quarte; on peut prendre la Sixte, au lieu de la Quarte, aussi bien que la Seconde au dessus de la Basse, soit par en haut ou par en bas; parce qu'elles appartiennent à l'harmonie au dessus de la Basse, v. (h) (ll). La première note dans la Basse peut avoir au dessus d'elle aussi bien l'accord simple que la Quinte & la Sixte dans l'harmonie, sans que cela fasse rien aux variations; & alors la première note E (mi) & au dessous d'elle la Tierce, la Quinte & la Sixte. La seconde note Fis (fa dièse) a au dessous & au dessus d'elle la Tierce & la Sixte. La troisième note G (sol) a au dessous d'elle la Quarte & la Sixte, & au dessus la Tierce & la Quinte. Les deux notes G (sol) & A (la) qui se trouvent dans l'accord de la première note E (mi), font dans la Basse continuë la Quinte & la Sixte, & par conséquent une Dissonnance, que l'on ne sauroit exprimer sur un instrument à vent que par des notes l'une après l'autre, v. (m). La lettre (m) c'est la seconde note G (sol) qui est la Quinte, & la quatrième note A (la) la Sixte; & au contraire à la lettre (q) c'est la troisième note qui est la Sixte, & la quatrième la Quinte, toutes par rapport à de la Basse.

## §. 18.

Comme la Quarte superflue à compter de la Basse, est ordinairement accompagnée de la Seconde avec la Sixte; on peut employer les sortes des variations qu'on trouve sur ce Fis (fa dièse) à tous les cas semblables; pourvu qu'on soit attentif à la Basse, si elle a à faire plus ou moins d'une Noire. C'est à cela qu'il faut se régler pour les variations; afin qu'elles soient jouées, ou plus vite, ou plus lentement, ou que même les notes soient repetées, lorsque cela peut se faire,

faire, à quoi conviennent celles qui se trouvent (c) (f) (g) (l) (t) (u) (v) de cette Figure.

§. 19.

Pour connoître facilement ces trois notes, la Seconde, la Quarte & la Sixte, ceux qui ne font que commencer dans la Musique, pourront se remarquer, que ces notes sont toutes ou toujours sur les lignes ou toujours dans les espaces, parce que ce sont des fauts de Tierce. Ce qui se trouve aussi en haut sur la ligne, cela vient ordinairement dans l'Octave plus basse dans les espaces; comme il se voit distinctement aux notes qu'on trouve dans la table mises l'une au dessous de l'autre. Ces notes forment en elles mêmes sans la Basse, un accord pur; mais avec la Basse elles font une Dissonnance; parce que la Basse se trouve un ton plus bas que l'accord. C'est pourquoi la Basse doit être sauvée par en bas, & la partie principale par en haut.

§. 20.

Fig. 7. De ces deux notes la première E (*mi*) a aussi bien au dessous qu'au dessus d'elle la Tierce & la Sixte. La seconde note D (*re*) a au dessous d'elle la Tierce & la Quinte, & au dessus la Quarte & la Sixte; & la variation de l'accord de la première peut être exprimée par un arpeggement, comme on voit (c) (e). Si l'accord de la note E (*mi*) dure plus de tems, que ne contient une Noire, les variations pourront être faites plus lentement; on pourra aussi les repeter, si on les juge à propos. Dans le premier cas il n'y a qu'à s'imaginer que les notes avoient une croche de moins. Pour la répétition on pourra se servir de ce qui se trouve (a) (b) (c) (f) (g) (h) (i) (k) (l) (ll) (m) (n) (o) (u).

§. 21.

Tab. XII. Fig. 8. Quoique les fauts qui dans cet exemple se trouvent sous un même arc, consistent de trois differens intervalles, comme de la Quinte, de la Septième & de l'Octave; cependant ils ont pour fondement les mêmes notes de la Basse, & par conséquent les mêmes accords; comme le font voir les deux exemples des notes rangées l'une sur l'autre, excepté le faut dans la Septième, laquelle doit à la fin de l'agrément & avant que de la sauver en la Tierce, être entendue séparément, pour la distinguer du faut de l'Octave. A l'exception de ceci on peut employer les mêmes variations qui se trouvent ici, pour un intervalle aussi bien que pour l'autre. Pour plus

plus d'ordre j'ai ajouté à chaque exemple six variations; & pour la faut dans la Quinte appartiennent celles qu'on voit aux lettres (a) (b) (c) (d) (e) (f); pour celui dans la Septième, celles à (g) (h) (i) (k) (l) (ll); pour celui dans l'Octave celles à (m) (n) (o) (p) (q) (r). Quand même dans ces trois exemples, au lieu de la première note G (*sol*), il y eut une Pause, les secondes notes D (*re*), F (*fa*), G (*sol*) gardent toujours le même accord; & alors on peut omettre les variations sur la note, dont la place se trouve occupée par une Pause, & se servir selon la nature des intervalles, des variations qui appartiennent à la seconde Noire, comme celles qui suivent, savoir pour D (*re*) en E (*mi*), de celles qu'on trouve aux marques (s) (t) (u) (v) (w) (x); pour F (*fa*) en E (*mi*) celles auprès (y) (z) (aa) (bb) (cc) (dd); pour G (*sol*) en E (*mi*) celles à (ee) (ff) (gg) (hh) (ii) (kk).

§. 22.

Fig. 9. Les deux premières notes ont le même accord, parce que leur Basse reste ferme sur le même ton, & que la progression de la première partie se fait de la note fondamentale dans la Tierce. La première note a la Quarte & la Sixte au dessous, & la Tierce & la Quinte au dessus d'elle. La seconde note E (*mi*), comme la Tierce de la Basse, a & au dessous & au dessus d'elle la Tierce & la Sixte, & est à l'égard des variations semblable à la Fig. 7.

§. 23.

Tab. XIII, Fig. 10. Ces deux premières notes sont dans le mode F (*fa*), ont la même Basse, & parce que la première est la Quinte au dessus de la Basse, elle a la Tierce & la Quinte au dessous, & la Quarte & Sixte au dessus d'elle. La seconde note a la Quarte & la Sixte au dessous, & la Tierce & la Quinte au dessus d'elle. La troisième comme de la Tierce de C (*ut*), a & au dessous & au dessus d'elle la Tierce & la Sixte.

§. 24.

Fig. 11. Il n'en est pas de même de ces trois notes-ci, parce que le premier intervalle fait une Quinte par en haut, & l'autre une Tierce par en bas; & comme cela provient du ton fondamental, les deux notes ne peuvent pas avoir la même Basse; & la seconde note G (*sol*), qui retrograde par un saut de Tierce en E (*mi*), doit être la Sixte au dessous de la Basse, & la note suivante E (*mi*) doit être

la

la Tierce. Les accords font voir, que la note C (*ut*) a au dessous d'elle la Quarte & la Sixte, & au dessus la Tierce & la Quinte; la note G (*sol*) a la Quarte & la Sixte au dessous, & la Tierce & la Quinte au dessus; & E (*mi*) a la Tierce & la Sixte au dessous & au dessus d'elle. Ces deux dernières notes G (*sol*) & E (*mi*) sont de même nature avec celles du troisième exemple à la Fig. 8. lorsqu'au lieu de la première note il y a une pause, & elles admettent aussi les mêmes variations.

§. 25.

Fig. 12. De ces deux notes, qui forment en descendant un saut de Sixte, la première est la Quinte de la Basse; par conséquent elle a dans son accord au dessous d'elle la Tierce & la Quinte, & au dessus la Quarte & la Sixte. La seconde, comme la Tierce de la Basse, a au dessous & au dessus d'elle la Tierce & la Sixte. Ou la première note se trouve à ces intervalles, soit dans l'espace ou sur la ligne, là se trouveront aussi les notes principales qui y appartiennent, v. (b). Si l'on veut remplir cet intervalle de peu de notes, celles sur les lignes F (*fa*) & D (*re*) ne font que passer, v. (c). Si on veut le remplir avec deux Triplets, on peut prendre pour exemple les deux sortes qui se trouvent (i) (n).

§. 26.

Fig. 23. Pour ces notes A (*la*) H (*fa*) qui descendent par saut dans la Septième, la Basse a ordinairement la Tierce, & elle est le plus souvent marquée par la Quinte & la Sixte, comme on le peut voir dans la Tab. VII. Ces deux notes faisant des Tierces contre les notes fondamentales, la première a dans son accord au dessus d'elle la Tierce, & au dessous la Tierce, la Quinte, la Sixte & l'Octave; & la seconde a la Tierce & la Sixte au dessus & au dessous d'elle. Il faut ici remarquer, que souvent la note de la Basse est haussée par un dieze, c'est à quoi la première partie doit se régler, pour ne pas confondre F (*fa*) avec Fis (*fa dieze*), ce qui causeroit un mauvais effet. Qu'on voye à cet égard les deux variations (m) (n), dont une a F (*fa*), & l'autre Fis (*fa dieze*). Si à cet intervalle les notes se trouvent dans l'espace ou sur la ligne, celles qui appartiennent à l'accord, y viendront aussi également comme à la Fig. 12, v. (a) (c). Pour remplir cet intervalle, il faut six notes de l'échelle, v. (k); ce qui se peut aussi faire par deux Triplets, v. (l); de même que par

huit notes qui vont par degrés, v. (f) (g), ou qui font des sauts de Tierce, v. (i).

## §. 27.

Tab. XIV. Fig. 14. Cet exemple est par rapport à l'intervalle égal à celui de la Fig. 13; excepté que celui-là module en la Tierce majeure, & celui-ci en la Tierce mineure. Et puisque pour les deux premiers intervalles, c'est la même Basse, ils peuvent aussi avoir les mêmes variations. Mais au troisième de ces intervalles, la Basse est haussée d'un dieze, v. (t), & la première partie devient par conséquent la petite Sixte; c'est pourquoi il faut aussi y changer non seulement G (*sol*) en Gis (*sol dieze*); mais aussi B (*si b mol*) en H (*fa*), v. (u). Or pour se rendre en général bien familier cet intervalle, qui se rencontre fort souvent devant les Barres, on prendra pour règle le présent & le précédent exemple. Lorsque donc deux notes, qui forment par en bas un saut de Tierce, se trouvent sur les lignes; les notes bonnes des agrémens doivent de même se trouver sur les lignes; & si elles sont dans l'espace, les notes bonnes s'y trouvent aussi. La première note est ordinairement la Sixte de la Basse. Si c'est la grande Sixte, & que la Basse monte d'un ton entier; la première partie a au dessus d'elle la Tierce mineure, & peut, pour faire un agrément, aller encore plus haut d'une Tierce; qui, à compter de la première note, fait une Quinte. Cette Quinte est la Tierce au dessus de la Basse, & lorsque la Tierce est mineure, la Quinte doit aussi l'être, v. (m); mais si dans l'harmonie on trouve la Sixte mineure, & que la Basse, qui dans cet exemple a été haussée par un dieze, ne monte que d'un demi ton; il faut alors aussi monter la Quinte mineure, & la changer en la Quinte parfaite, v. (n). Ces diverses sortes n'ont lieu que dans des Modes de Tierce mineure. Dans les Modes de Tierce majeure, il faut que la première partie se serve toujours de la Tierce majeure & de la Quinte parfaite pour les agrémens.

## §. 28.

Fig. 15. Dans les liaisons, où la Septième est sauvée ou dans la Sixte ou dans la Tierce; ce qui est la même chose par rapport à la principale partie, celle-ci peut au premier cas, après la note liée, faire un saut de Quarte par en haut; ce qui est la Tierce au dessus de la Basse. Cela peut être réitéré deux fois; mais à la troisième fois, il faut prendre la Sixte au lieu de la Quarte, v. (a). On peut aussi au lieu de la

Quarte

Quarte prendre la Septième ou la Quinte d'en bas, v. (e) (k); & plus on employe alternativement ces intervalles, tantôt en haut, tantôt en bas, plus cela fait d'agrément à l'oreille. On peut aussi remplir les espaces qui se trouvent entre les notes de cette variation. Les autres variations peuvent se faire arbitrairement.

§. 29.

Fig. 16. Ce passage où l'on rencontre la Quinte & la Sixte alternativement, deviendroit à la fin désagréable à l'oreille, si l'on n'y ajoutoit rien. On pourra prendre pour modèle de variations, celles depuis (a) jusqu'à (e). On verra en même tems, qu'à des passages qui se ressemblent l'un à l'autre, les variations ne doivent pas toujours être les mêmes. C'est ce qu'il faut en général observer pour la repetition des mêmes pensées; afin qu'à la seconde fois on y ajoute ou on y retranche quelque chose. Si par exemple il falloit repeter les deux mesures à la lettre (f), & qu'à la seconde fois on les jouoit, comme elles sont écrites; l'auditeur ne seroit pas si satisfait, qu'il seroit, si au lieu du simple chant on choisissoit une des variations sous (g) (h) (i) (k). Car lorsque par la transposition on allonge le sujet principal; il ne faut pas que les variations soient continuées par une seule espece de notes; il faut changer, & tacher de faire dans la suite des variations différentes de celles qui précèdent. Car l'oreille ne se contente pas de ce qu'elle a prévu d'avance; elle veut toujours être surprise.

§. 30.

Tab. XV. Fig. 17. Lorsque dans un mouvement lent plusieurs Croches montent ou descendent par degré, & qu'en des certains occasions elles ne paroissent pas être assez chantantes; on peut ajouter une petite note, après la première & la troisième, pour rendre le chant plus agréable, v. (a) (c); & cette augmentation doit être exprimée, comme on voit sous (b) (d); voyez en les variations à (e) (f). Il en est de même des notes qui descendent. Celles sous (g) (i) doivent être jouées, comme sous (h) (k), & on en voit des variations sous (l) (m).

§. 31.

Fig. 18. Si ces sortes de notes consistent en notes qui descendent ou montent en sauts de Tierce, v. (a) & (i); on peut ajouter à chaque note une autre petite note, un port de voix, v. (b)

& (k). Depuis (c) jusqu'à (h) il y a d'autres variations sur les fauts de Tierce qui descendent, & il y en a depuis (l) jusqu'à (p) sur ceux qui montent. Que ces sortes de notes ayent plus ou moins de Croches, pourvu qu'elles soient chantantes, on y peut toujours se servir de ces variations. Je n'ai en vuë que les intervalles, qui se rencontrent le plus souvent dans des pièces chantantes. Lorsqu'il y en a plusieurs qui se suivent, & qu'on n'y ajoute rien, l'auditeur se lasse bientôt. Les deux notes sous (q) sont semblables aux deux dernières Croches sous (a); par conséquent on peut faire sur elles les mêmes variations, qui se font pendant le tems de la seconde Croche depuis (a) jusqu'à (h). Pour les deux notes (r), il faut les varier de la façon qu'on voit depuis (i) jusqu'à (p).

## §. 32.

Fig. 19. Si dans un mouvement lent plusieurs Triolets montent ou descendent par degré; que la troisième note de l'un & la première de l'autre Triolet se trouve sur le même ton; ou que la première note du suivant Triolet est d'un ton plus haut que la précédente: on peut toujours faire un port de voix avant la première note, v. (a). Mais si beaucoup de Triolets descendent de suite, on peut partout faire sur la première note un demi tremblement détaché (où le doigt ne frappe que deux fois), & les deux notes suivantes peuvent y être coulées, v. (b). Lorsqu'on veut changer les Triolets en notes vites, il n'y a qu'à s'imaginer sous (e), comme si la mesure qui est de quatre pour huit, étoit de six pour huit, & ajouter à chaque Croche une note; comme le font voir les Double croches à (d). On peut agir ainsi pour diverses sortes de Triolets, suivant que le permettent les intervalles.

## §. 33.

Pour les notes qui ne montent ou ne descendent pas continuellement toutes de suite par degré, & dont deux se trouvent sur le même ton, la première de ces deux notes étant une mauvaise note, on peut faire à la seconde qui est une bonne, ou un port de voix, v. (e) (g) ou un tremblement, & y couler la note suivante, v. (f) (h). Mais lorsque plusieurs notes descendent par degré, on peut faire devant chacune d'elles un port de voix, v. (i), ou un tremblement sur les bonnes, v. (k).



§. 34.

Fig. 20. Si dans le mouvement lent la Basse se tait, & que le chant commence par un saut dans la Quarte, laquelle vient en levant la mesure; alors on peut y faire les variations sous (a) (b) (c) (d) (e). Si c'est un Mode de Tierce mineure, on peut se servir des demi-tons, v. (f) (g). Lorsque dans le mouvement lent deux notes montent ou descendent par degré, soit qu'une Pause les précède, ou une note de plus grande valeur; soit aussi que la troisième note ait un point ou non, & qu'elle monte ou descende: on peut toujours mettre entre les deux une petite note, qui, lorsqu'elles descendent, v. (h), vient un degré plus haut, & lorsqu'elles montent deux degrés plus haut, v. (i).

§. 35.

Fig. 21. Lorsque dans le mouvement lent le chant se trouve coupé par une pause, devant laquelle il y a ou une (a) ou deux notes, v. (b), lesquelles dernières font un saut de Tierce par en bas, (soit que cela se fasse ou à la Tierce majeure ou mineure, au frapper ou au lever de la mesure); il faut observer que cette seule note, v. (a) demande outre le port de voix encore un tremblement. On en agit de même au saut dans la Tierce, v. (b). Cependant il ne faut faire qu'un tremblement simple, & y couler seulement la note, qui est entre la Tierce. Une pareille petite note doit presque toujours être supposée à ce saut de Tierce; aussi les Compositeurs d'aujourd'hui ont coutume de s'y insérer la plupart, parce que ce saut dans le mouvement lent n'est en lui-même pas assez chantant.

§. 36.

Si l'y a un arc avec un point au dessus de la Pause, ce qui se nomme une *Fermate*, *Pause générale*, ou *ad libitum*, & peut se trouver aussi bien dans l'Allegro que dans l'Adagio; on peut, si l'on le trouve à propos, s'arrêter un peu sur le tremblement; lequel tremblement doit pourtant être guère fait sans coup d'après: parce que les notes suivantes ne le permettent pas, devant être finie d'une manière flatteuse, v. (c). Mais comme cela est plus difficile dans l'exécution, qu'il ne paroît à la vue, & qu'il y a plusieurs personnes, qui ne savent pas comment l'exécuter proprement selon la règle établie depuis longtems; je veux l'exprimer par des notes, v. (d), & l'éclaircir par quelques remarques. On exécute les deux petites Dou-

ble croches devant la Blanche, sur laquelle est le tremblement, dans la même vitesse avec le *Trillo*; on laisse peu à peu croître & décroître le ton pendant le tremblement, & l'on fait durer le tremblement, le tems de quatre Croches du mouvement lent. Ce tems écoulé, on laisse le doigt qui a fait le tremblement, sur le trou, en affoiblissant le ton; mais aussi pas plus longtems que le demande le tems de la première note à trois Croches, & ce qui fait en suite la seconde des quatre Triple croches. Pour le port de voix devant la troisième note, on fera un petit coup ou souffle de la poitrine, & on finira les autres deux notes avec un Piano, où le ton se perd quasi. Pour les autres passages sous (e) (f) (g) (h), qui ne demandent le plus souvent que des ports de voix ou de tremblemens, on pourra aussi employer comme des variations dans le mouvement lent, les exemples suivans à la Fig. 22. 23. 24 sur les intervalles dans la Tierce, la Quarte & la Quinte par en bas.

## §. 37.

Fig. 22. Quoique ces deux simples notes E (*mi*) C (*ut*) soient des Noires; on peut pourtant aussi employer les variations suivantes, pour le passage sous (e) de la Fig. 21, qui consistent en Croches. Il n'y a qu'à s'imaginer, que les notes de la variation eussent encore une Croche. Pour le passage sous (f) du même exemple, où l'intervalle ne descend que d'un ton, ces variations trouvent pareillement lieu, excepté celles sous (a) (b) (f) (p); & alors on ne fait que changer la simple note C (*ut*) en D (*re*). Au cas qu'on veuille aussi se servir des deux variations sous (f) (o); il faut prendre au lieu de la dernière note D (*re*), la note F (*fa*) qui est au dessus.

## §. 38.

Tab. XVI. Fig. 23: Ces variations peuvent être employées de la même manière au passage sous (g) Fig. 21. parce que la Basse reste pour la plupart dans l'harmonie de la première note F (*fa*).

## §. 39.

Fig. 24. Ces variations sur le haut en la Quinte, peuvent aussi se faire au passage sous (h) Fig. 21. Si les deux premières notes de ces trois exemples, comme: E (*mi*) C (*ut*), F (*fa*) C (*ut*), G (*sol*) C (*ut*), se trouvent l'une après l'autre dans une mélodie; on peut chercher dans chaque exemple les variations qui sont d'une même sorte, & les employer alternativement. Or comme la seconde note C (*ut*) dans ces trois exemples n'a point de variation, on pourra,

s'il

s'il est nécessaire, repeter les notes de la variation, qui a été faite sur le ton précédent, (excepté pourtant la première note), p. e. pour employer la variation sous (e) de la Fig. 22, où les premières notes sont E G E (*mi fa mi*); on fait de la Noire C (*ut*) une Croche, & on repete les deux Double croches G E (*sol mi*). A la variation sous (e) de la Fig. 23, on en peut faire de même; & à celle (d) de la Fig. 24. on repete les trois dernières Double croches après la note C (*ut*), (ce C (*ut*) devenant aussi un Double croche); & par ce moyen le chant varié n'est pas destitué de liaison. On peut de cette manière se servir avantageusement de toutes ces variations; pourvu qu'on prenne garde aux sortes de notes, qui se conviennent les unes aux autres, & que de chaque exemple on choisisse ce que l'on croit être le plus convenable à l'endroit que l'on veut broder. C'est ainsi, qu'à l'imitation des abeilles ou suce le miel de différentes fleurs.

§. 40.

Fig. 25. Des Double croches pointées dans un mouvement fort lent peuvent facilement être désagréables à l'oreille; surtout lorsqu'elles ne consistent que des Consonnances de Tierce, Quinte, Sixte, Octave. Elles appaisent à la vérité les passions; mais elles portent par la longueur au dégoût; à moins qu'on n'y mêle de tems en tems quelques Dissonnances, comme la Seconde, la Quarte, la Septième, la Nove, dont les ports de voix tirent leur origine; lesquels doivent être quelquefois finis par des Demi tremblemens, ou des Mordants. Cet exemple fait voir, de quelle manière on peut jouer agréablement les notes pointées, qui d'ailleurs conviennent plus au majestueux & au sérieux qu'au chantant. Il faut faire croître la force du ton qui est suivie d'un point, & qui par conséquent doit être entendu plus long tems; & moderer l'haleine durant le tems qui appartient au point. La note qui suit le point, doit être toujours fort courte. S'il y a devant elle un port de voix, il faut en user, comme nous venons de le dire de la longue note; parce qu'il doit être traité comme la note devant laquelle il se trouve. La note elle-même reçoit alors le tems du point, & doit par conséquent être jouée plus foiblement que le port de voix, v. (a). Les trois petites notes à la variation (b) font un Mordant; & il faut soutenir la première avec le point aussi long tems, que le tems de la grande note suivante le demande. Les deux autres petites, ainsi que la grande note, viennent alors dans le tems du

du point, & cela se fait, moyennant qu'on leve & abaisse deux fois avec vitesse le doigt. Il faut aussi pendant ce mouvement moderer l'haleine. Les quatre petites notes v. (c), font un Doublé, & la dernière venant dans le tems du point, doit aussi être soutenue aussi longtems. La moderation de l'haleine doit pareillement se faire pendant les petites notes. Il en est de même avec les autres depuis (d) jusqu'à (h), excepté que les petites notes à (e) & (f) font des Demi-tremblemens. Les notes à (m) (n) se trouvent souvent dans les Cadences, où les Doublés conviennent parfaitement bien.

## §. 41.

Fig. 26. Les deux petites notes sous (a) (b) (c) (d) (e) (f) (g), qui consistent en sauts de Tierce, font une espece d'accent, dont les Chanteurs se servent dans les sauts éloignés, pour trouver sûrement le haut ton. Ne voulant faire d'autres agrémens, on peut employer cet accent aux intervalles qui montent, à la Seconde, Tierce, Quarte, Quinte, Sixte, Septième & Octave, devant des notes longues au lever & au frapper de la mesure. Mais il doit être joint fort vite, quoique foiblement à la note. Le ton de la note elle-même doit être un peu plus fort que celui des deux petites notes. A la Seconde, Quarte & Septième, v. (a) (c) (f), l'accent est plus agréable qu'aux autres intervalles; & il faut par conséquent un meilleur effet, si la première petite note ne fait pas un ton entier, mais seulement un demi-ton contre la note capitale qui suit, v. (c) (f). Bien que donc cet accent exprime une passion tendre, soupirante & agréable; je ne conseillerois pourtant pas, de s'en servir avec trop de prodigalité. Il faut l'employer rarement, car ce qui plait fort à l'oreille, devient d'autant plus familier à la mémoire; & le superflu dans une chose, quelque belle qu'elle soit, engendre à la fin un dégoût.

## §. 42.

Fig. 27. Quand des notes longues forment des sauts, & qu'on ne veut y faire aucune autre variation; on peut remplir l'espace par les notes capitales & passagères, qui sont entre ces sauts. Les petites Croches à la variation (a) marquent les notes feintes, & les Noires montrent les notes principales qui appartiennent à l'accord; & les premiers venant dans le tems des notes qui précèdent, doivent y être coulés vite. Depuis (b) jusqu'à (g) on trouve exprimé non seulement les feintes, mais aussi les principales, selon leur valeur, &

de

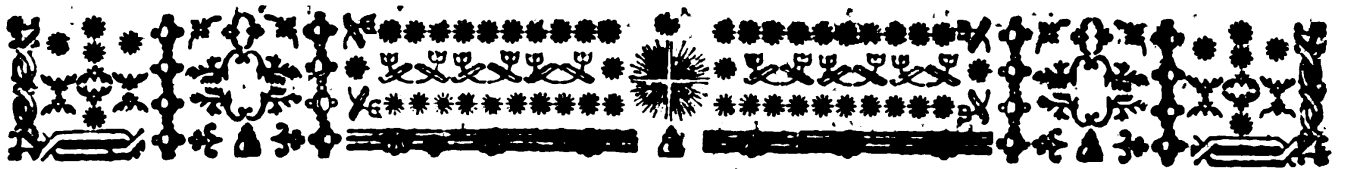
de quelle manière elles doivent être partagées dans la Mesure. Les deux intervalles, la Tierce & la Quarte, n'ont point de notes principales de l'accord entr'eux; il n'y a que de feintes.

§. 43.

Fig. 28. Aux intervalles qui descendent, voici comme il faut agir par rapport aux notes principales & aux feintes. Les petites notes viennent dans le tems de celles qui suivent, & doivent y être coulées. Cependant celles, qui sont entre les sauts de Quarte, entrent non seulement lorsqu'elles les montent, mais aussi lorsqu'elles descendent, dans le tems des précédentes. Dans ces petites notes, où le tremblement ni la suspension ne peuvent avoir lieu, on s'éloigne des règles que contient le Chapitre VIII. Celles-là valent la moitié des notes suivantes; mais celles-ci doivent être expédiées fort court.

§. 44.

Toutes ces règles que nous venons de donner touchant les variations, n'ont eu proprement pour objet que l'Adagio, parce que c'est là qu'on a le plus de tems & d'occasion d'en faire. Cependant on en pourra aussi employer un bon nombre dans l'Allegro. Je laisse cet emploi à la discrétion & au discernement de ceux qui jouent. Mais pour ce qui est de l'usage qu'on doit faire de quelques unes des variations ci-dessus mentionnées dans l'Adagio; c'est ce que je vais montrer par un exemple que j'ai inséré exprès au Chapitre qui traite de l'Adagio. On trouvera aussi à la fin de ce Chapitre, depuis le §. 29. jusqu'au §. 43; quelle sorte d'expression trouve lieu aux variations de chaque Figure; surtout à l'égard de l'augmentation & de la diminution de la force du ton.



## CHAPITRE XIV.

### De la maniere, dont on doit jouer l'Adagio.

§. 1.

**L'**Adagio fait ordinairement le moins de plaisir aux personnes, qui ne sont que de simples amateurs de la Musique. Il se trouve même quelquefois parmi les Musiciens des gens, qui n'ayant pas les sentimens & la pénétration nécessaires, sont aussi charmés de voir arriver la fin de l'Adagio. Cependant un bon Musicien peut se distinguer par la maniere dont il joue l'Adagio, plaire beaucoup aux véritables connoisseurs & aux amateurs qui ont du sentiment & des entrailles, & faire connoître sa science à ceux qui savent la Composition. Mais comme il est toujours un pierre d'achoppement, les Musiciens qui ont de l'esprit, se régleront sans mes conseils à leurs auditeurs & aux amateurs; pour acquérir d'autant plus facilement l'estime que mérite leur science, & pour rendre agréable leur propre personne.

§. 2.

On peut considerer l'Adagio par rapport à la maniere dont il faut le jouer & le broder, de deux façons; la première selon le gout François, la seconde selon celui des Italiens. La première maniere demande une expression nette & soutenüe dans tout le chant, & un gout toujours accompagné des agrémens essentiels, comme sont les ports de voix, les simples & les doubles tremblemens, les mordants, les doublés, les battemens, les flattemens, &c. mais d'ailleurs il n'y faut point de grands roulemens, ni beaucoup d'agrémens arbitraires. En jouant lentement l'exemple de la Tab. VI. Fig. 26. on a un modèle de cette maniere de jouer. Dans la seconde maniere, c'est à dire

dire dans celle du gout Italien, on ne se contente pas de des petits agrémens François; mais on tache de trouver de ces grands agrémens travaillés & raffinés, lesquels doivent pourtant toujours s'accorder avec l'harmonie. On peut ici prendre pour modèle l'exemple de la Tab. XVII. XVIII. XIX. où ces agrémens arbitraires se trouvent tous exprimés par des notes, & sur lesquels nous nous étendrons davantage plus bas. En ne jouant que le chant simple de cet exemple avec les agrémens essentiels, on trouvera encore un modèle de la manière de jouer à la François; mais on remarquera en même tems, qu'elle n'est pas suffisante pour un Adagio composé de cette façon-là.

On peut apprendre la manière François de broder l'Adagio, moyennant de bonnes instructions, sans connoître les règles de l'harmonie; mais la manière de jouer à l'Italienne, en exige absolument la science: où il faudroit, à l'imitation de la plupart des chanteurs à la mode, avoir continuellement auprès de soi un maître, qui apprenne les variations convenables à chaque Adagio; ce qui est le véritable moyen de ne jamais devenir un maître, & de rester toute sa vie un apprentif. Cependant avant que de se mêler de la dernière manière de jouer, il faut savoir la première. Car qui ne sait se servir à propos des petits agrémens, ni les bien exécuter, peut encore moins employer, comme il faut, les grands ornemens. Or c'est de ce bon mélange des petits & des grands ornemens que naît enfin le gout bon & raisonnable & pour les chanteurs & pour les joueurs d'instrumens, lequel est général & plaît à tout le monde.

Nous avons déjà dit, que les Compositeurs François ont la plupart la coutume d'écrire les agrémens avec le chant, & que par conséquent l'exécuteur de la pièce n'a qu'à les bien exprimer. Selon le gout Italien on n'écrivoit autrefois aucun agrément. Tout étoit laissé à la volonté de celui qui exécutoit; & un Adagio étoit à peu près comme le simple chant de l'exemple de la Tab. XVII. XVIII. XIX. Mais depuis quelque tems ceux qui suivent la manière Italienne, ont aussi commencé à écrire avec le chant principal les agrémens les plus nécessaires; parce qu'apparemment on a observé que l'Adagio a été estropié par beaucoup d'ignorans Musiciens; & que cela diminuoit & flétrissoit même quelquefois l'honneur & la réputation des Composi-

teurs. On ne peut pas nier, que pour qu'une pièce fasse tout son effet dans la Musique Italienne, ceux qui l'exécutent y contribuent autant que les Compositeurs; mais dans la Musique Française, le Compositeur y fait beaucoup plus que l'Exécuteur.

Afin donc de bien jouer un Adagio, il faut autant qu'il est possible, mettre l'ame dans une situation tranquille & presque triste; pour l'exécuter avec la même disposition, dans laquelle le Compositeur l'a écrit. Un Adagio peut être comparé à une supplication flatteuse, & nous remarquons à ce sujet que de même que celui, qui prétendrait quelque chose avec des gestes hardis & deshonnêtes à une personne qui mérite un respect singulier, ne parviendrait pas à son but; de même aussi on ne pourra gagner, toucher & attendrir l'auditeur par une manière de jouer hardi & bizarre. Car ce qui ne part pas du cœur, ne peut pas aller au cœur.

On a différentes sortes de pièces lentes. Quelques unes sont fort lentes & tristes; d'autres ont plus de vivacité, plaisent par conséquent davantage, & donnent plus de plaisir. Dans l'une & l'autre sorte de ces pièces, le goût de l'exécution dépend beaucoup du Mode dans lequel la pièce est composée. Les tons A (la) C (si) de Tierce mineure; Dis (mi b mol) de Tierce majeure, & F (fa) de Tierce mineure expriment un sentiment triste beaucoup mieux, que d'autres Modes de Tierce mineure; ce qui fait que le plus souvent les Compositeurs s'en servent à cette fin. On emploie au contraire les autres Modes de Tierce majeure & mineure pour les pièces agréables, chantantes, & pour celles qui n'ont d'autre but que de plaire.

On n'est pas d'accord à l'égard des effets particuliers de certains Modes, soit de Tierce majeure ou mineure. Les Anciens croyoient que chaque Mode avoit ses qualités particulières, & qu'il exprimoit quelques passions singulières. Cette opinion étoit assez fondée, puisque les Gammes de leurs Modes n'étoient pas égales entre elles; par exemple le Dorien & le Phrygien, comme deux Modes de Tierce mineure, étoient si différents, que le premier fermoit la Seconde & la Sixte majeures, & le dernier la Seconde & la Sixte mineures; & que par conséquent presque chaque Mode avoit sa manière particulière de cadencer. Mais présentement que les Gammes de tous les Modes de Tierce majeure & ceux de Tierce mineure sont égales entre elles, il est que-



question, s'il en est encore de même des qualités des Modes? Quelques personnes adoptent encore l'opinion des Anciens; d'autres au contraire la rejettent, & prétendent que chaque passion peut être exprimée dans un Mode aussi bien que dans l'autre, pourvu que le Compositeur ait la capacité requise. Il est vrai qu'on peut en alléguer des exemples; & certains Compositeurs ont parfaitement bien exprimé une passion dans un Mode, qui ne paroïssoit pas y être le plus convenable. Mais qui sait, si cette pièce n'eût pas produit un effet encore meilleur, si elle avoit été mise dans un autre Mode plus convenable au sujet? D'ailleurs on ne peut pas établir des règles générales sur un cas extraordinaire. Je serois trop long, si je voulois examiner à fond cette question. Je proposerai en attendant une preuve qui est fondée & sur l'expérience & sur le propre sentiment. Qu'on transpose p. e. une pièce qui a bien réussi dans le Mode F (*fa*) Tierce mineure; dans les Modes G (*sol*) A (*la*) E (*mi*) & D (*re*) Tierce mineure; ou une pièce du Mode E (*mi*) Tierce majeure, dans les Modes F (*fa*) G (*sol*) Dis (*mi b mol*) D (*re*) & C (*ut*) Tierce majeure. Si ces deux pièces produisent les mêmes effets dans chaque Mode, les Partisans des Anciens ont tort. Mais si l'on trouve, que ces pièces ont des effets différens dans chaque Mode, alors on doit tâcher de profiter de cette découverte, plutôt qu'à la refuter. Pour moi je me fierai à mon expérience, qui m'a persuadé des divers effets des différens Modes, jusqu'à ce que je serai convaincu du contraire.

OF 16

Il faut donc aussi en jouant se régler à la passion, que le Compositeur a principalement eu en vue dans sa pièce, afin de ne pas jouer trop vite un Adagio fort triste, ni au contraire trop lentement un Adagio chantant. On doit bien distinguer d'un Adagio pathétique, ces fortes de pièces lentes: *Consabile*, *Arioso*, *Affettuoso*, *Andante*, *Andantino*, *Largo*, *Larghetto*, &c. Quant au mouvement que demande chaque pièce en particulier, il faut en juger de toute la connexion de ses parties; le mode & la mesure, voir si elle est égale ou inégale, fournir aussi quelque éclaircissement. En conséquence de ce que nous avons déjà remarqué, il faut jouer plus tristement & par conséquent plus lentement, les pièces lentes composées dans les modes G (*sol*), A (*la*), C (*ut*). F (*fa*) Tierce mineure, & Dis (*mi b mol*) Tierce majeure, que celles composées dans les autres modes de Tierce majeure & mineure. Une pièce lente dont la mesure est de quatre pour huit ou de six huit, doit être jouée un peu plus vite; & un Allabreve, ou une pièce dont la mesure est de trois Blanches, doit être jouée plus

lentement, qu'une qui est composée dans la mesure ordinaire, ou dans le Triple des Noires.

## §. 8.

Si l'Adagio est fort triste, ce qui est désigné ordinairement par les mots *Adagio di molto* ou *Lento assai*, il faut dans l'exécution le broder plus par des notes coulées, qu'avec de grands sauts, ou des tremblemens; parce que les derniers excitent plus à la gaieté qu'à la tristesse. Cependant il ne faut pas omettre tout à fait les tremblemens, afin de ne pas endormir l'auditeur; il faut toujours varier le chant d'une manière capable tantôt d'exciter tantôt de modérer la tristesse.

## §. 9.

C'est à quoi peut aussi contribuer beaucoup le changement du Piano & du Forte, lequel conjointement avec l'heureux mélange des grands & des petits agrémens, forme, pour ainsi dire, ce jour & cette ombre qu'il est de la dernière nécessité, de faire sentir dans la Musique. Toutefois il faut le faire avec beaucoup de jugement, pour ne pas passer avec trop de précipitation de l'un à l'autre; on doit renforcer & affoiblir le ton imperceptiblement.

## §. 10.

S'il y a une Tenuë d'une Ronde ou d'une Blanche, ce que les Italiens appellent *meffa di voce*; il faut d'abord entonner mollement & presque seulement haleter; après quoi on commence de souffler, mais piano, & de faire croître la force du ton jusqu'à la moitié de la note; de là on retourne à l'affoiblir jusqu'à la fin de la note; & on fait en même tems au trou ouvert le plus proche, un flattement avec le doigt. Mais afin que, pendant qu'on renforce ou affoiblit le ton, il n'en devienne pas plus haut ou plus bas, (défaut qui pourroit naître de la nature de la Flute) il faut ici mettre en pratique la règle que nous avons donné au §. 22. du Chap. IV. De cette manière le ton s'accordera toujours, qu'on souffle fort ou foiblement, avec les instrumens qui accompagnent.

## §. 11.

Les notes chantantes qui suivent une longue note, peuvent être jouées d'une manière un peu plus élevée. Cependant chaque note, qu'elle soit une Noire, une Croche ou une Double croche, doit avoir son Piano & Forte, suivant que le tems le permet. Mais si plu-

plusieurs notes se suivent, & que le tems ne permette pas de faire croître chaque note en force de son; on pourra néanmoins pendant ces notes augmenter ou affoiblir le vent, de manière que quelques notes seront plus fortes, & d'autres plus foibles. Et ce changement de la force du son doit se faire de la poitrine, c'est à dire en haletant.

## §. 12.

Il faut de plus sentir le chant, & ne pas reprendre haleine mal à propos. Quand surtout on rencontre des pauses, il ne faut point d'abord couper le ton; il vaut mieux entretenir la dernière note un peu plus longtems que sa manière ne l'exige; si ce n'est que la Basse ne fasse pendant ce tems quelques notes chantantes, qui dedommagent l'oreille, de ce qu'elles perd par le silence de la partie principale. Néanmoins cela fait un bon effet, si la principale partie traîne la dite note en l'affoiblissant peu à peu, & finit le dernier ton; & qu'alors elle procède aux notes suivantes avec une force renouvelée, continuant de la manière que nous venons de dire, jusqu'à ce que la fin de la pensée ait donné lieu au commencement d'un nouveau passage.

## §. 13.

Dans l'Adagio toutes les notes doivent être, pour ainsi dire, caressées & flattées, & il ne faut pas employer des coups de langue rudes; excepté lorsque le Compositeur demande, que quelques notes soient coupées, pourveiller l'auditeur qui pourroit languir.

## §. 14.

Si l'Adagio est composé sechement, qu'il s'y trouve plus d'harmonie que de mélodie, & qu'on veuille par-ci par-là ajouter au chant quelques notes; il ne faut point le faire d'une manière superflue; afin que les notes principales ne soient pas obscurcies, & que le chant n'en devienne pas méconnoissable. Il faut au contraire jouer au commencement le sujet ou la pensée principale, comme elle est écrite; si dans la suite elle revient, on peut la première fois y ajouter quelques notes, & la seconde encore davantage, soit par des roulemens ou par des batteries. La troisième fois il faut derechef presque rien ajouter, pour entretenir l'auditeur dans une continuelle attention.

## §. 15.

## §. 15.

Dans le reste de la mélodie on peut en user de même; de sorte qu'on mêle avec des tons assoupissans, qui sont près l'un de l'autre, des tons vifs, pleins d'harmonie, & qui sont plus éloignés l'un de l'autre. Et s'il falloit reprendre une même pensée dans le même ton, & qu'on ne trouvat pas d'abord de quoi faire des variations; on pourroit suppléer à ce défaut par le Piano, aussi bien que par des notes coulées.

## §. 16.

En faisant ces agrémens, il ne faut pas presser la mesure. Il faut les achever avec application & tranquillité; puisque par la précipitation on rend imparfaites les plus belles pensées. C'est pourquoi il est fort nécessaire, d'être toujours bien attentif au mouvement des parties qui accompagnent, & l'on doit se laisser plutôt presser par les autres que les devancer.

## §. 17.

Un *Grave*, dont le chant consiste en notes pointées, doit être joué d'une manière élevée & vive, & brodé en quelques endroits par des batteries. Il faut renforcer les notes pointées jusqu'au point, & y joindre doucement & brièvement par un coulé les notes suivantes, à moins que l'intervalle ne soit pas trop grand. Pour ce qui est des sauts fort éloignés, il faut pousser chaque note à part. Si des pareilles notes montent ou descendent par degré, on pourra faire précéder des ports de voix aux notes longues, qui sont le plus souvent des Consonnances, & qui à la longue pourroient déplaire à l'oreille.

## §. 18.

Un *Adagio spiritoso* est le plus souvent composé dans la mesure à trois tems avec des notes pointées, dont le chant est souvent coupé; & l'expression exige encore plus de vivacité, que nous n'en avons demandé au §. précédent. C'est pourquoi les notes doivent être plus poussées que coulées, & il faut user encore de moins d'agrémens. L'on peut surtout se servir des ports de voix, qui finissent par des demi-tremblemens; mais lorsqu'on y trouve entremêlé quelques pensées chantantes, comme le demande le goût raffiné dans l'art de la Composition; il faut s'y régler aussi dans l'exécution, & mêler alternativement le sérieux avec le flatteur.

## §. 19.

§. 19.

Puisque nous l'avons déjà dit en haut, il ne sera pas nécessaire de répéter ici, que ces pièces, ainsi que les autres sortes des pièces lentes, p. e. *Cantabile*, *Arioso*, *Andante*, *Andantino*, *Affettuoso*, *Largo*, *Larghetto*, &c. doivent être bien distinguées dans l'exécution d'un *Adagio* triste & pathétique.

§. 20.

Si dans un *Cantabile* ou *Arioso*, dont la mesure est le Triple de Croches, on trouve beaucoup de Double croches qui se suivent en montant ou en descendant par degré, & où la Basse se meut en même tems toujours d'un ton à l'autre; on ne peut pas alors ajouter beaucoup, comme on peut faire à un chant uni; il faut tacher d'exprimer ces sortes de notes d'une manière simple & flatteuse, en se servant tantôt du *Piano* tantôt du *Forte*. S'il y a des Croches sautantes entremelées, qui rendent le chant sec, & qui ne le nourrissent point: on peut remplir les sauts de Tierce par des ports de voix ou par des Triolets. Mais lorsque la Basse a des notes de la même valeur, de la même harmonie, pendant toute une mesure: alors la partie principale a la liberté de faire plus d'agrémens. Néanmoins ces agrémens ne doivent jamais s'écarter de la manière de jouer prescrite dans une telle pièce en général.

§. 21.

Dans un *Andante* ou *Larghetto* composé dans le Triple de Noires, où le chant consiste en Noires sautantes, que la Basse accompagne par des Croches, ou souvent fix restent sur le même ton & la même harmonie, on peut jouer avec plus de sérieux & plus d'agrémens que dans un *Arioso*. Mais si la Basse va ça & là par degré, il faut être plus sur ses gardes avec les agrémens, pour ne pas faire contre la voix principale des Quintes & des Octaves défendues.

§. 22.

Un *Alto Siciliano*, dans la mesure de douze pour huit mêlée des notes pointées, doit être joué fort simplement, presque sans tremblemens & point trop lentement. On n'y peut employer guère d'agrémens, excepté quelques Double croches coulées & quelques ports de voix: parce que c'est une imitation d'une dance de Bergers Siciliens. Cette règle trouve aussi lieu dans les *Musettes* & *Bergeries* Françaises.

## §. 23.

Si cette description ne paroissoit pas suffisante à certains gens, pour comprendre de quelle manière on peut broder un Adagio; l'exemple qui se trouve dans les Tab. XVII. XVIII. XIX. pourra les éclaircir davantage. J'ai pris les variations qui se trouvent depuis la Tab. IX jusqu'à XVI, qui sont le plus convenables au simple chant que l'on voit ici, & en ai composé une mélodie brodée dans toute sa connexion. On peut voir par là comment plusieurs variations & agrémens peuvent être mis en connexion ensemble. Le simple chant est sur le premier système, & le chant avec les variations est sur le second. Les chiffres qui sont au dessous, montrent le nombre & les figures des exemples des Tables précédentes, & les lettres au dessus montrent le lieu des variations. Parmi ces exemples des variations, il y en a quelques uns qui ne sont pas dans les mêmes modes, où elles se trouvent aux Tables; étant ou plus haut ou plus bas, pour faire voir, comme nous avons déjà dit, que les variations peuvent être transposées dans toutes les modulations de Tierce majeure & mineure.

## §. 24.

Je ne prétens pas, qu'un apprentif qui ne fait pas encore bien jouer le chant simple, varie & brode selon les règles que je viens d'établir. Je ne les donne qu'à ceux qui sont déjà avancés; mais à qui la bonne instruction manque. Cela leur servira pour faire d'autres recherches, afin de se perfectionner toujours de plus en plus. Je ne prétens pas aussi, que tous les Adagio doivent se régler sur celui-ci, ni qu'on les charge de tant d'agrémens. Il faut s'en servir seulement; lorsque le simple chant le demande, comme ici. D'ailleurs je pense toujours, comme je l'ai déjà dit, que plus on joue un Adagio simplement & proprement, (pourvu qu'on le joue affectueusement): plus l'auditeur en est touché, & moins les bonnes pensées du Compositeur, qu'il a recherchées avec soin & reflexion, en sont obscurcies & gâtées. Car il est rare, de pouvoir dans l'exécution d'une Musique inventer sur le champ quelque chose de meilleur, que ce que le Compositeur a trouvé peut-être après un long raffinement.

§. 25. A présent il faut encore que je montre spécialement, comment on doit bien exécuter chaque note de cet exemple, par rapport au changement du Forte & du Piano. Par là je donnerai l'éclaircissement promis au §. 14 du Chap. XI, touchant la variété de la bonne expression; & croyant ne pas déplaire aux amateurs de cette bonne expression, je passerai à cet égard toutes les variations, que j'ai données sur les simples intervalles, & j'y remarquerai ce qu'il sera possible d'exprimer par des paroles; laissant le reste au jugement & au sentiment d'un Exécuteur attentif. Les chiffres renvoyent aux tables & aux exemples principaux ou aux figures à chaque intervalle; mais les lettres montrent les passages qui s'y trouvent, & dont il sera question, j'avertis encore d'avance, que tant qu'il n'est pas fait mention de l'Allegro, on doit toujours entendre que je parle du mouvement lent. Les mots abrégés doivent être entendus de la manière suivante: *aug.* augmentant, ou en augmentant la force du ton; *dim.* diminuant, ou en diminuant la force du ton; *f.* fort; *p. f.* plus fort; *d.* doux. C'est le coup de langue ou de l'archet qui exprime le fort & le doux, pour que chaque note en soit plus ou moins marquée. Il ne faut aussi pas toujours prendre le dernier degré de la signification de ces mots; devant en user comme dans la peinture, où l'on se sert des *mezzecolori*, demi-couleurs, pour exprimer la lumière & l'ombre, & c'est par là qu'on passe insensiblement du clair à l'obscur. C'est de la même façon qu'il faut dans l'exécution de la Musique se servir du Piano, diminuant, & du Forte, augmentant la force du ton, comme des demi-couleurs; cette variété étant indispensablement nécessaire à la bonne expression dans la Musique. Venons au fait.

§. 26.

Tab. IX, Fig. 1. Exprimez les Triples croches sous (a) d. les Noires, C, C, C, (*ut*) aug. C (*ut*) avec le point sous (b) aug. les notes courtes suivantes & le premier C (*ut*) d. celui qui suit f & la Noire aug. Pour (c) faites en de même. Pour (e) les notes principales aug. les petites d. Pour (h) le tremblement f. le coup d'après d. Pour (l) C (*ut*) aug. F (*fa*) E (*mi*) dim. E (*mi*) f. G (*sol*) d. H (*fa*) f. C (*ut*) d. Pour (ll) C (*ut*) E (*mi*) aug. F (*fa*) dim. G (*sol*) E (*mi*) C (*ut*) aug. les petites notes d. Pour (o) C (*ut*) aug. pendant le roulement dim. C, C, C, (*ut*) f.

Pour (p) la première note f. les trois qui suivent d. G (sol) f. F (fa) (mi) D (re) d. C (ut) aug. Pour (r) la première f. la seconde & la troisième d. & ainsi du reste des Triolets.

## §. 27.

Tab. IX. Fig. 2. Pour (b) on peut prendre pour règle, que cette sorte de trois notes doit toujours être exprimée d'une manière flatteuse, savoir: la première aug. le point dim. & les deux qui suivent doivent y être coulées vite & foiblement. Pour (c) la première & la troisième aug. la seconde & la quatrième d. & celles pour (d) de la même façon. Pour (f) celles avec le point aug. les quatre vites d. Pour (g) C (ut) aug. les quatre vites d. E (mi) f. & ainsi du reste. Pour (l) la première note f. le Triolet d. & également. Pour (ll) les Triolets f. les Double croches d. Pour (m) la première f. les cinq qui suivent d. Pour (o) la première f. D (re) E (mi) D (re) dim. C (ut) d. & ainsi du reste. Pour (p) la première f. les vites d. Pour (q) C (ut) aug. E (mi) d. & fort court, le port de voix aug. D (re) d. F (fa) f. E (mi) d. La sorte de notes sous (r) peuvent servir de règle générale; qu'il faut faire les deux premières d. & avec précipitation; & la note avec le point aug. C'est aussi une règle générale & pour le mouvement lent & pour le vite, qu'il faut faire les notes sous (s) les premières fort court & un peu f. & celles avec le point dim. & soutenues. Celles sous (v) appartiennent plus au mouvement vite qu'au lent, & il faut alors toujours marquer la première des quatre. Il en est de même de celles sous (y).

## §. 28.

Tab. IX. Fig. 3. Pour (b) D (re) aug. le point avec G (sol) & E (mi) dim. D (re) aug. le tremblement sur C (ut) dim. C (ut) aug. H (si) dim. Pour (d) D (re) aug. E (mi), Fis (fa diese), G (sol) d. A (la) f. C (ut) d. Pour (f) D (re) f. C (ut), H (si) d. & ainsi du reste. Pour (g) le tremblement f. le point avec les deux notes dim. Tab. X. Fig. 3. Pour (l) D (re) f. H (si) & D (re), après la Pause d. & ainsi de celles qui suivent. Pour (n) D (re) f. H (si) d. C (ut), D (re) aug. & celles qui suivent de même. Pour (o) la première f. la seconde d. & ainsi du reste. Pour (p) D (re) f. G (sol), Fis (fa diese), G (sol) d. D (re) aug. & ainsi du reste. Pour (q) la première de chaque Triolet



f. les deux autres d. Pour (e) D (re) f. les quatre autres d. & ainsi du reste.

§. 29.

Tab. X. Fig. 4. Pour (e) E (mi) f. F (fa) d. & aug. G (sol), A (la) de la même manière. C (ut) d. Pour (f) E (mi) d. & aug. jusqu'au point. F (fa) & G (sol) d. & aug. A (la), C (ut) d. Ces deux exemples font une espèce de *Tempo rubato*, & donnent occasion à plus de recherches. Au premier la Quarte, à compter de la Basse, est anticipée à la place de la Tierce, & au second la Neuvième est retardée à la place de la Tierce & sauvée en elle, v. Tab. VIII. Fig. 4. Pour (m) la première f. les quatre qui suivent dim. & ainsi du reste. Pour (n) la première jusqu'au point aug. les trois suivantes d. & pour les autres de même.

§. 30.

Tab. X. Fig. 5. Il en est de même des deux exemples sous (a) (b) que de celui sous (e) (f) de la Fig. 4. Ceux-là montent, ceux-ci descendent. Sous (a) la Seconde est anticipée au lieu de la Tierce, & sauvée dans la Tierce par la Basse; & sous (b) la Quarte est retardée au lieu de la Tierce, & sauvée en elle; v. Tab. VIII. Fig. 5. L'expression en est aussi la même avec celle-là. Pour (e) la première f. les trois autres d. & ainsi du reste. Pour (l) la première & la quatrième f. la deuxième & la troisième d. Si l'on joue ces notes dans un mouvement vite, la troisième doit être marquée plus que les autres, parce qu'elle est la plus basse. Pour (n) la première f. la deuxième & la troisième d. la quatrième f. Dans le mouvement vite il faut un peu s'arrêter sur la première, & pousser fort court la quatrième. Pour (p) la première f. la deuxième d. la petite note d. & celles qui suivent comme ces deux premières. Pour (q) le premier Triolet f. le deuxième d. & ainsi du reste.

§. 31.

Tab. XI. Fig. 6. Pour (a) E (mi) aug. Fis (fa dièse) d. & coulé brièvement. le tremblement sur Fis (fa dièse) f. G (sol) d. Pour (b) E (mi) f. C (ut) d. le tremblement sur Fis (fa dièse) f. G (sol) d. Pour (d) & (e) les quatre Double croches liées également ensemble; le tremblement sur Fis (fa dièse) d. G (sol) p. f. Pour (h) le tremblement f. D (re), C (ut), H (si) d. A (la), Fis (fa dièse) f. le port de voix fini par un pincé en G (sol). Pour (i) les notes

avec le point aug. les courtes d. Pour (ll) E (mi) f. les hautes  
 tons E (mi) & D (re) d. & coulés. Fis (fa diese) f. G (sol) d. Pour  
 (q) E (mi) f. C (ut), A (la) d. G (sol), Fis (fa diese) f. A (la),  
 D (re) d. Fis (fa diese) f. G (sol) p. f. (o) trois A. G. L. d. T

Tab. XI. Fig. 7. Pour (a) E (mi) aug. G (sol), E (mi) d.  
 Pour (b) E (mi) f. G (sol), F (fa), G (sol) d. E (mi) p. f. Pour  
 (c) E (mi) f. G (sol), C (ut) d. E (mi) f. Pour (d) E (mi) d.  
 Fis (fa diese) f. & aug. G (sol), E (mi) tout d. Pour (n) le trem-  
 blement f. D (re), C (ut) d. G (sol) f. E (mi) d. Pour (p) les  
 trois premières f. le reste d. Pour (q) de la même façon. Pour  
 (r) E (mi) aug. les autres d.

§. 33.

Tab. XII. Fig. 8. Pour (c) G (sol), F (fa), G (sol), A (la) f. H (fi)  
 A (la), H (fi), C (ut) d. D (re) f. & court, D (re) f. E (mi), F (fa)  
 aug. Pour (d) les Triple croches f. la Croche d. & ainsi du reste. Pour  
 (l) G (sol) marqué. G (sol), F (fa), E (mi) d. & ainsi du reste. Pour  
 (m) G (sol), G (sol) aug. F (fa) d. Pour (o) G (sol) f. Depuis D  
 (re) jusqu'à G (sol) d. F (fa) f. Pour (r) G (sol), A (la), H (fi) f.  
 C (ut), D (re), E (mi), F (fa) dim. G (sol), A (la), H (fi), G  
 (ut) aug. D (re), H (fi), G (sol), F (fa) d. & traîné. Pour (s) D  
 (re) f. G (sol) d. & coupé. F (fa) aug. E (mi) dim. Pour (t)  
 D (re), E (mi), D (re) aug. E (mi) f. E (fa) d. Après les va-  
 riations sous (v) (w) (x) (y) (z) (aa) le port de voix peut être  
 haussé par le diese d'un demi ton, comme on voit à (y). Pour (gg)  
 G (sol) aug. le tremblement sur F (fa) d. E (mi), F (fa) dim.

§. 34.

Tab. XII. Fig. 9. Les intervalles de Tierce par en bas sous (a)  
 (b) (c) (d) peuvent être remplis par des petites notes; mais les no-  
 tes principales aug. Pour (e) C (ut) aug. E (mi) dim. E (mi)  
 aug. G (sol) dim. le tremblement sur E (mi) aug. & dim. Pour  
 (g) (m) les notes principales f. les feintes d.

§. 35.

Tab. XIII. Fig. 10. On peut remplir les intervalles de Tierce sous  
 (b) (d) par de petites notes. Pour (e) les cinq premières notes f. les  
 trois dernières d. Pour (f) C (ut), A (la) d. G (sol), F (fa) f. A  
 (la), F (fa) aug. Pour (g) C (ut) f. D (re), E (mi), F (fa), G (sol),  
 A

*si (la), B (si b mol) dim. G (ut) f. A (la), G (sol), F (fa) d.*  
 Pour (h) le tremblement sur C (re) avec le coup d'après f. F (fa) d.  
 A (la) f. F (fa) d. Pour (i) la première & la troisième aug. la  
 deuxième & la quatrième d. & ainsi du reste.

§ 36.

Tab. XIII. Fig. 11. Pour (a) chaque note aug. Pour (c) C  
 (re) aug. D (re), E (mi), F (fa), G (sol) dim. G (sol) f. D  
 (re), F (fa) d. Pour (h) C (re), D (re), B (mi), F (fa) tra-  
 iné; G, G, G, (sol) court & également. D (re) d. G (sol), F  
 (fa) d. Pour (k) G (ut), H (si), G (ut) f. G, G, (sol) aug.  
 G (sol); A (la), G (sol), F (fa) d. & aussi court & également.

§ 37.

Tab. XIII. Fig. 12. Pour (a) G (sol) aug. A (la) très d.  
 Pour (b) G (sol) f. E (mi), C (ut) d. Pour (c) G (sol) f. F (fa),  
 E (mi), D (re), C (ut) d. Pour (f) G (sol) f. F (fa), E (mi) d.  
 F (fa), E (mi) f. D (re), G (ut) d. D (re) f.

§ 38.

Tab. XIII. Fig. 13. Pour (a) A (la) f. F (fa), D (re) d. &  
 trainé. Pour (b) A (la) d. D (re) aug. C (ut) d. Pour (f)  
 (g) quatre notes f. & quatre d. Il est indifférent si ce sont les pre-  
 mières ou les dernières. Pour (l) les cinq premières d. C (ut) f.

§ 39.

Tab. XIV. Fig. 14. Pour (d) B (si b mol) aug. A (la), B (si  
 b mol), C (ut), B (si b mol) dim. G (sol), E (mi) f. Pour (g)  
 les cinq premières notes f. les trois dernières d. Pour (l) E (mi)  
 f. B (si b mol), G (sol) d. E (mi) f. Pour (ll) E (mi) aug. F (fa),  
 E (mi) f. B (si b mol) d. D (re) d. Pour (n) E (mi), F (fa) d.  
 Fis (fa dièse), G (sol) f. B (si b mol), G (sol), E (mi), D (re) d.  
 Pour (o) E (mi), G (sol), B (si b mol), A (la) trainé & f. B (si b mol),  
 D (re) d. Pour (s) E (mi), G (sol) f. B (si b mol), A (la), G  
 (sol) d. F (fa), E (mi), D (re) aug.

§ 40.

Ce que j'ai passé ici, & les autres exemples, ont été déjà expli-  
 qués au Chapitre des agréments arbitraires, ou se rencontrent enco-  
 re dans le suivant exemple de l'Adagio, qui se trouve dans les Ta-  
 bles XVII. XVIII & XIX. On cherchera donc dans la Table XVII.  
 au second système où sont les variations; les lettres au dessus des no-  
 tes

tes, & les chiffres au dessous d'elles montrent, de quelle Figure les variations sont prises.

Tab. XVII. La première note G (sol) aug. Pour (e) (26) les deux petites notes d. C (ut) p. f. & aug. Pour (ll) (9) E (mi) avec le tremblement f. & dim. D (re), C (ut) d. Pour (d) (28) D (re) f. C (ut) d. H (si) f. A (la), G (sol) avec le tremblement d. Pour (i) (8) G (sol) d. H (si), D (re) p. f. Pour (f) (26) les deux petites notes d. F (fa) aug. Pour (aa) (8) A (la), G (sol) d. F (fa), E (mi), D (re) p. f. Pour (e) (26) les deux petites notes d. Pour (b) (28) E (mi) f. D (re) d. C (ut) f. & dim. E (mi) augm. Pour (a) (3) D (re) aug. F (fa), E (mi) d. D (re) aug. C (ut) avec le tremblement & le coup d'après d. le port de voix C (ut) f. H (si) d. Pour (f) (7) E (mi) f. C (ut) d. G (sol) f. E (mi) d. Pour (k) (3) D (re) f. G (sol) aug. D (re), C (ut) d. A (la) aug. C (ut) d. la petite note C (ut) aug. H (si) avec le tremblement dim. Pour (v) (8) D (re) aug. C (ut), H (si), C (ut), D (re) d. Pour (e) (6) E (mi) aug. Fis (fa dieze), G (sol) d. Pour (g) (6) Fis (fa dieze) f. D (re), E (mi) d. Fis (fa dieze) f. G (sol), A (la) d. Pour (b) (23) G (sol) avec le tremblement f. Fis (fa dieze), E (mi) d. D (re) f. Pour (f) (8) D (re) f. E (mi), D (re), E (mi) d. F (fa) f. Pour (v) (6) F (fa) f. E (mi) d. C (ut), A (la), E (mi) dim. E (mi) f. Fis (fa dieze) d. D (re), A (la), Fis (fa dieze) dim. Fis (fa dieze) f. G (sol) d. Pour (d) (20) G (sol), H (si), A (la), aug. G (sol), A (la), H (si) dim. C (ut) aug. Pour (ll) (25) les quatre petites notes d. Pour (m) (25) A (la) & H (si) f. & poussé avec force; les quatre petites notes d. C (ut) f. & poussé avec force. H (si) d. A (la) avec le tremblement aug. G (sol) d. Pour (g) (10) G (sol) aug. les quatre petites notes dim. Pour (g) (20) A (la), B (si b mol), H (si), C (ut), Cis (ut dieze) aug. Pour (b) (2) D (re) d. & aug. E (mi), F (fa) d. Pour (k) (2) E (mi) f. G (sol), F (fa) d. E (mi) f. F (fa), G (sol) d. F (fa) avec le tremblement f. E (mi) d. F (fa) aug. G (sol) f. Pour (b) (23) le tremblement f. & dim. G (sol), F (fa) d. Pour (l) (14) E (mi) f. B (si b mol), G (sol), E (mi) d. D (re) aug. le tremblement sur Cis (ut dieze) dim. Pour (x) (8) E (mi) aug. D (re), Cis (ut dieze), H (si), Cis (ut dieze), A (la) dim. F (fa)

F (fa), A (la) aug. Pour (c) (13) A (la) f. G (sol), F (fa), E (mi) d. D (re) f. C (ut) d. le port de voix C (ut) aug. H (fi) avec le tremblement dim. Pour (p) (18) D (re) coupé & f. D (re), E (mi), F (fa) d. le tremblement sur E (mi) f. D (re), E (mi) d. Pour (c) (5) F (fa) f. D (re) aug. F (fa) d. E (mi) f. C (ut) aug. E (mi) d.

§ 42.

Tab. XVIII. Pour (c) (22) le tremblement sur E (mi) f. G (sol), E (mi) d. D (re) f. Pour (z) (8) D (re) aug. C (ut) D (re), H (fi) dim. les ports de voix d. C (ut), A (la), aug. Pour (e) (14) F (fa), D (re), F (fa), E (mi) d. D (re), C (ut), H (fi), A (la) f. A (la) avec le tremblement f. Gis (sol diese) d. Pour (a) (8) E (mi), Gis (sol diese), H (fi) aug. C (ut), D (re) d. le tremblement sur C (ut) f. H (fi) d. A (la) f. & dim. Pour (k) (8) E (mi) f. Gis (sol diese), H (fi), Gis (sol diese) d. D (re), Gis (sol diese), H (fi), A (la), Gis (sol diese) f. F (fa), E (mi), D (re) d. le tremblement sur C (ut) f. H (fi) d. A (la) f. Pour (ff) (8) A (la) aug. G (sol), F (fa), E (mi) d. le port de voix E (mi) aug. F (fa) d. E (mi), D (re), E (mi), C (ut) f. Pour (p) (14) les six notes d. & d'une manière flatteuse. le tremblement sur Gis (sol diese) f. Pour (i) (19) F, F (fa), E, E (mi), D (re) tout d. Pour (u) (3) les deux Triolets avec le tremblement sur H (fi) f. A (la) dim. Pour (e) (11) les quatre Triolets avec le tremblement sur F (fa), & les deux notes qui suivent tout d. & sans beaucoup de mouvement de la poitrine. Pour (q) (8) les huit Double croches avec le tremblement sur E (mi) jusqu'à C (ut) f. cependant chaque note aug. G (sol) aug. les quatre petites notes d. Pour (c) (5) A (la) f. H (fi), C (ut) d. G (sol) f. H (fi), C (ut) d. Pour (d) (5) F (fa) aug. A (la), G (sol), F (fa), d. E (mi), C (ut) aug. Pour (c) (25) D (re) aug. les quatre petites notes dim. E (mi), F (fa) f. les petites notes d. G (sol) f. Pour (m) (13) A (la) f. F, F (fa), E (mi) d. Pour (n) (13) D (re), Fis (fa diese), A (la) f. C (ut) d. Pour ce qui est aux marques (d) (21), on peut lire le Chapitre XIII. §. 36. Fig. 21. (d) où tout est suffisamment expliqué; ce qu'on ne veut pas repeter ici, pour ne pas tomber dans des redites inutiles. Pour (c) (20) G (sol) aug. les autres dim. Pour (l) (9) C (ut) f. D (re), E (mi) d. E

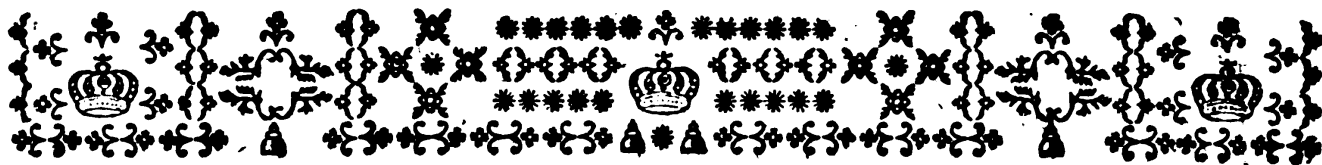
## 154 Ch. XIV. De la manière, dont on doit jouer l'Adagio.

d. E (*mi*), F (*fa*), G (*sol*) f. E (*mi*), F (*fa*), G (*sol*) d. E (*mi*), D (*re*), C (*ut*) f. Pour (o) (24) jusqu'à G (*sol*) avec le tremblement f. Pour (f) (27) G (*sol*) aug. les autres dim.

§. 43.

Tab. XIX. Les Triolets aux marques (s) (1) & (cc) (8) d. D (*re*) f. F (*fa*) d. le tremblement sur E (*mi*) & C (*ut*) f. A (*la*) aug. Pour (c) (15) A (*la*), H (*si*), C (*ut*), D (*re*) f. G (*sol*) d. & aug. C (*ut*), H (*si*), C (*ut*), E (*mi*), G (*sol*), F (*fa*) d. & aug. H (*si*), D (*re*), F (*fa*) f. E (*mi*) d. & aug. G (*sol*), F (*fa*), E (*mi*) d. Pour (kk) (8) D (*re*) & les notes vites qui suivent f. F (*fa*) & les notes vites qui suivent d. A (*la*) f. C (*ut*) d. Pour (h) (4) le tremblement sur H (*si*) avec A (*la*), G (*sol*) f. Pour (m) (25) depuis C (*ut*), avec les notes qui suivent & le tremblement jusqu'à C (*ut*) f. le C (*ut*) suivant d. H (*si*) aug. C (*ut*), D (*re*) d. Pour (o) (14) G (*sol*), H (*si*), D (*re*), C (*ut*) f. D (*re*), F (*fa*) d. le tremblement sur E (*mi*), F (*fa*), G (*sol*) f. C (*ut*), & aux marques (m) (23) C (*ut*) avec les deux Triolets d. Pour (ll) (8) les huit notes jusqu'au tremblement sur E (*mi*) f. Pour (b) (20) G (*sol*), A (*la*), G (*sol*), F (*fa*), G (*sol*) aug. H (*si*), C (*ut*) d. & jusqu'à (d) (16) C (*ut*), D (*re*), C (*ut*) aug. H (*si*), C (*ut*), A (*la*) dim. D (*re*) aug. Pour (c) (16) H (*si*), C (*ut*), D (*re*) f. Pour (e) (26) D (*re*), F (*fa*), E (*mi*) d. & aug. Pour (a) (16) G (*sol*), F (*fa*), E (*mi*) d. F (*fa*), F (*fa*) aug. A (*la*), G (*sol*), F (*fa*) f. Pour (hh) (8) G (*sol*) f. D (*re*) aug. F (*fa*) d. le tremblement sur E (*mi*) avec D (*re*), E (*mi*) f. Pour (m) (5) les huit notes d. Pour (n) (22) F (*fa*), E (*mi*) d. C (*ut*), G (*sol*), E (*mi*), D (*re*) f. G (*sol*) & les Double croches qui suivent avec les ports de voix aux marques (a) (18) d. & d'une manière flatteuse. Pour (o) (5) les quatre Triolets f. & trainé. Et l'on continue de cette façon jusqu'à la Cadence, & finit à la dernière note par un Piano diminuant.

CHA-



## CHAPITRE XV.

### DES CADENCES.

#### §. 1.

**P**ar le mot de Cadence je n'entens pas ici les fins des périodes dans la mélodie, & encore moins les tremblemens, appellés par quelques François Cadence. Je traite ici de cet ornement arbitraire, qui se fait par la partie principale, selon la volonté & la fantaisie de celui qui exécute, à la fin de la pièce, sur la note penultième de la Basse, savoir la Quinte du Mode dans lequel la pièce est composée.

#### §. 2.

Il n'y a peut être pas encore un demi siècle que ces Cadences sont devenues à la mode chez les Italiens, lesquels ont imités les Allemands & les autres nations qui s'appliquent à chanter & à jouer dans le goût Italien. Les François s'en sont encore jusqu'à présent abstenus. Il semble que les Cadences n'étoient pas encore connus dans le tems que Lully quitta l'Italie; car sans cela il auroit aussi introduit cet ornement chez les François. Il est plutôt à croire que les Cadences ne sont devenues à la mode qu'après que Corelli avoit déjà publié ses 12 Solo pour le Violon (\*). Ce qu'on peut dire de plus sûr de l'origine des Cadences, c'est que quelques années avant la fin du siècle passé, & les dix premières années du siècle courant, les parties concertantes avoient la coutume de finir, moyennant un petit passage sur la Basse qui marchoit toujours, & un bon tremblement qu'on y ajoutoit. Mais ce n'est qu'environ entre l'année 1710 & 1716. que les Cadences, telles que nous les avons présentement, où la Basse s'arrête, sont devenues à la mode. Les *Fermates*, quand on s'arrête *ad libitum* au milieu d'une pièce, peuvent bien être un peu plus anciens.

(\*) Dabord après la première Edition ces Sonates parurent de nouveau gravées sous le nom de l'Auteur, & il y avoit des variations sur des douze *Adagio*

des six premières Sonates. Cependant il n'y avoit aucune Cadence ad libitum: Peu de tems après le célèbre Violon, Nicolas Mattei, qui a été au service de l'Autriche, composa encore d'autres variations à ces mêmes douze Adagio. Celui-ci a bien à la vérité fait quelque chose de plus que Corelli même, les ayant finis par une espece de petit ornement; mais ce ne sont pas encore des Cadences ad libitum, comme on les a à présent; elles marchent toujours en observant la mesure, & sans que la Basse s'arrête. J'ai l'un & l'autre ouvrage depuis plus de 30 ans.

§. 3.  
Si l'on doit la naissance des Cadences à des règles qui montrent comme elles doivent être faites, ou si elles ont été inventées de quelques habiles gens arbitrairement, c'est ce que j'ignore, quoique je croye le dernier. Car depuis plus de vingt ans les Compositeurs en Italie se sont recriés beaucoup contre les abus, que les Chanteurs médiocres commettoient fréquemment à cet égard aux Opera. C'est pourquoi les Compositeurs finirent la plupart des airs à l'Unisson, moyennant des passages de Basse, pour oter aux Chanteurs peu instruits toute occasion de faire des Cadences.

§. 4.  
Les abus qui se commettent aux Cadences ne consistent pas seulement en ce qu'ordinairement elles ne valent rien; mais aussi qu'on s'en sert à la Musique instrumentale dans des pièces, auxquelles il ne convient point du tout d'en faire; p. e. dans des pièces gaies & vites composées dans la mesure de  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{4}{4}$ ,  $\frac{1}{2}$  &  $\frac{3}{8}$ . Elles n'ont lieu qu'en des pièces pathétiques & lentes, & en des pièces vites, qui vont en même tems serieusement.

§. 5.  
Le but des Cadences est, de surprendre encore une fois l'auditeur inopinément à la fin de la pièce, & de laisser une impression singulière dans son ame; c'est pourquoi il suffit de faire dans une pièce une seule Cadence; & l'on doit regarder comme un abus, si le Chanteur en fait deux à la première partie, & encore une à la seconde partie de l'Air; car il y a de cette façon à cause du *Da Capo*, cinq Cadences dans un seul Air. Une telle abondance fatigue non seulement bientôt l'auditeur, surtout si les Cadences se ressemblent toujours, comme cela arrive ordinairement; mais un Chanteur qui n'est pas trop riche en inventions, en est aussi épuisé d'autant plus vite. Si au contraire le Chanteur ne fait qu'une Cadence à la fin de la pièce, cela lui devient utile



utile, parce que l'auditeur a toujours encore quelque chose à souhaiter.

## §. 6.

On ne peut nier, que les Cadences sont un grand ornement, quand on les employe bien à propos, & quand elles réussissent bien. Cependant il faut aussi convenir, que n'étant que rarement sans défaut, elles sont devenues un mal nécessaire surtout chez les chanteurs. On s'imagine de commettre une grande faute si on n'en fait point; mais souvent un chanteur finiroit bien mieux son Air, & s'aqueroit bien plus de réputation, s'il se passoit des Cadences. Néanmoins tous ceux qui se melent de chanter ou de jouer des Solo, veulent faire des Cadences, & croient même être obligés d'en faire; quoique faute d'en connoître la nature & de savoir comment il faut les bien exécuter, cette mode devient fort à charge à la plupart des chanteurs, & les rend quelquefois ridicules aux yeux des véritables connoisseurs.

## §. 7.

J'ai déjà dit, qu'on n'a jamais donné des règles sur les Cadences; aussi seroit-il difficile d'enfermer dans des règles des pensées qui sont arbitraires, qui n'ont point de mélodie formelle, & où la Basse ne peut être employée. D'ailleurs leur étendue est fort petite par rapport aux Modes qu'on peut toucher, & elles doivent en général sembler n'être que des Impromptus. Cependant l'art de la Composition fournit quelques avantages, dont on peut se servir; à moins qu'on n'aime mieux, suivant la coutume assez ordinaire, apprendre par cœur les Cadences moyennant l'oreille, tout comme les oiseaux apprennent à chanter, sans savoir en quoi elles consistent ni où elles conviennent, & de faire entendre quelquefois une Cadence gaye dans une pièce triste, ou une Cadence triste dans une pièce gaye.

## §. 8.

Les Cadences doivent être puisées dans la passion qui régné principalement dans tout le cours de la pièce. Il faut qu'elles contiennent une courte répétition ou imitation des passages les plus agréables qui s'y trouvent. Il arrive quelquefois que par distraction on ne sauroit inventer quelque chose de nouveau sur le champ; alors il n'y a pas de meilleur moyen que de choisir un des passages les plus agréables, & d'en former la Cadence. On pourra par là non seulement

suppléer toujours au défaut de l'invention; mais on ne manquera aussi jamais de satisfaire au sentiment qui régné dans la pièce. C'est un avantage, qui n'est pas trop connu, & que je veux recommander à tout le monde.

## §. 9.

Les Cadences sont d'une ou de deux parties. Celles d'une partie sont principalement arbitraires, comme on a dit ci-haut. Il faut qu'elles soient courtes & neuves, & qu'elles surprennent l'auditeur comme une saillie; par conséquent elles doivent être faites de façon que l'auditeur s'imagine, qu'elles n'étoient conçues & nées qu'au moment de leur production. Il n'en faut donc point être prodigue, il faut en user en Oeconome, surtout quand on a toujours les mêmes auditeurs,

## §. 10.

Puisque leur étendue, étant fort petite, peut aisément s'épuiser, il est très difficile d'éviter, qu'elles ne se ressemblent l'une à l'autre. C'est pourquoi il faut se bien garder, de mettre trop de pensées dans une Cadence.

## §. 11.

Ni les Figures ni les simples intervalles, par lesquelles on commence ou finit les Cadences, ne doivent être repetées plus d'une fois dans la transposition. Je m'en vais éclaircir ceci par deux Cadences de la même espèce, lesquels je donnerai pour modele; v. Tab. XX. Fig. 1. & Fig. 2. Dans la première il se trouve bien des Figures de deux sortes. Cependant comme on en entend chacune quatre fois, l'oreille s'en ennuie. Mais dans la seconde les Figures ne se repetent qu'une fois, & sont interrompuées par de nouvelles Figures; c'est pourquoi elle est préférable à la première. Car plus qu'on surprend l'oreille par de nouvelles inventions, plus on lui donne du plaisir. Il faut donc qu'on mele toujours des Figures de différentes especes ensemble. Dans la première Cadence se trouve encore un autre défaut; c'est que depuis le commencement jusqu'à la fin il n'y a qu'une même sorte de mesure & qu'une même espèce des notes, ce qui est aussi contre la nature des Cadences. Si l'on veut faire des simples intervalles de la seconde Cadence, il n'y a qu'à prendre la première note de chaque Figure, v. Fig. 3; & alors elle sera convenable à l'Adagio, comme de la première façon elle convient à l'Allegro.

## §. 12.

## §. 12.

Puisqu'on ne doit pas repeter trop souvent les Figures & les passages dans la transposition, il faut les faire encore moins sur le même ton. C'est une règle générale pour les Cadences, qu'il ne faut pas faire entendre trop souvent les tons, par où les passages commencent, parce que l'oreille en est plus frappée que des autres. Il faut surtout éviter cela à la fin, où l'on a coutume de s'arrêter un peu sur la Sixte ou la Quarte du ton fondamental. Cela seroit aussi désagréable à l'oreille, que si dans un Discours on vouloit toujours commencer ou finir plusieurs périodes, par les mêmes paroles.

## §. 13.

Quoique les Cadences soient arbitraires, il faut pourtant que les Dissonances soient bien sauvées; surtout quand on passe à des Modes étrangers à celui qui regne dans la pièce; ce qui peut se faire par le faut dans la Quinte fausse ou dans la Quarte superflüe, v. Tab. XX. Fig. 4.

## §. 14.

Il ne faut pas extravaguer dans des Modes, qui n'ont point de connexion avec celui qui règne dans la pièce. Une petite Cadence ne doit pas du tout passer à un autre Mode; mais si elle est tant soit peu longue, on passe le plus naturellement dans la Quarte, & dans une encore plus longue dans la Quarte & dans la Quinte. Dans les Modes de Tierce majeure, le mouvement en la Quarte se fait par la Septième mineure, comme Fig. 5. par le ton Dis (*mi b mol*) sous la lettre (a). Celui en la Quinte se fait par la Quarte superflüe, v. H (*si*) sous la lettre (b); & le retour dans le mode régissant par la Quarte ordinaire, v. B (*si b mol*) sous la lettre (c). Dans les Modes de Tierce mineure le mouvement en la Quarte se fait moyennant la Tierce majeure, v. Fig. 6. le ton H (*si*) sous la lettre (a); celui en la Quinte, & le retour dans le Mode principal, se font comme au Mode de Tierce majeure, v. Cis (*ut diese*) & C (*ut*) sous les lettres (b) & (c). On peut bien passer du Mode de Tierce majeure dans celui de Tierce mineure; mais cela doit se faire brièvement & avec beaucoup de circonspection, pour pouvoir retourner de bonne grace dans le Mode régissant. On peut aussi dans les Modes de Tierce mineure monter & descendre par degré, moyennant de Demi-tons; mais il ne doit y en avoir plus de trois ou quatre qui se succèdent, parce qu'autrement

ment ils causeroient du dégoût, ainsi que tous les passages qui se ressembloient trop.

## §. 15.

De même qu'une Cadence gaye est formée des grands sauts éloignés, des passages gayes avec les Triolets & Tremblemens entremelés &c. v. Tab. XX. Fig. 7; de même aussi une Cadence triste n'est presque faite que des intervalles qui sont tout près l'un de l'autre, entremelés de Dissonnances, v. Fig. 8. Celle-là convient à une pièce gaye, & celle-ci à une pièce fort triste. Il faut ici prendre garde, de ne pas mêler le gai & le triste d'une manière absurde, ni confondre l'un avec l'autre.

## §. 16.

Ce n'est que rarement qu'on a égard à la mesure dans les Cadences; ce seroit même un défaut de vouloir se contraindre à l'observer. Car les Cadences ne doivent pas avoir un chant suivi; des pensées détachées suffisent, pourvu qu'elles soient conformes à l'expression des sentimens qui régneront dans la pièce.

## §. 17.

Les Cadences pour une voix & pour un instrument à vent, doivent être telles qu'elles puissent être finies dans une seule haleine. Un joueur d'instrument à corde peut les faire aussi longues qu'il lui plaira, pourvu qu'il soit assez riche en inventions. Toutefois il gagne plus à une brièveté juste qu'à une longueur ennuyeuse.

## §. 18.

Je ne prétends pas, que les exemples que je donne ici, soient des Cadences parfaites & achevées. Je ne les donne que pour des modèles qui feront comprendre les passages dans les Modes étrangers, le retour dans les Modes régnants, le mélange des Figures, & en général la nature des Cadences. Il y a des gens qui pourroient peut-être souhaiter que j'ajoutasse un nombre de Cadences achevées. Mais puisqu'on n'est pas capable d'écrire les Cadences ainsi qu'elles doivent être jouées; tous les exemples des Cadences achevées ne seroient pas aussi suffisants pour en donner une idée complète. Ce n'est donc qu'en faisant grande attention aux Cadences que font plusieurs habiles gens, qu'on apprendra d'en aussi faire de bonnes. Et quand on a déjà quelque connoissance de leurs qualités, comme je tâche ici de les faire sentir, on sera capable de juger d'autant plus sûrement

rement de celles qu'on entend faire, & l'on pourra mettre à profit le bon & éviter le mauvais. Il arrive quelquefois, que des Musiciens très habiles font des fautes par rapport aux Cadences, soit par la mauvaise humeur où ils se trouvent; soit par trop de vivacité, ou par inadvertance & par négligence; ou parce que leurs inventions sont seches; ou qu'ils ne font pas assez de cas des Auditeurs; ou qu'ils affectent d'être trop artificiels; enfin par bien d'autres raisons qu'il est inutile de marquer ici. C'est un préjugé de croire qu'un bon Musicien ne puisse quelquefois faire une mauvaise Cadence, & qu'un Musicien médiocre ne puisse en faire une bonne. Cela peut arriver très aisément, puisque les Cadences doivent être inventées presque sur le champ; elles demandent moins de science que de vivacité d'esprit. Leur plus grande beauté est, qu'elles excitent en l'auditeur une admiration nouvelle & touchante par quelque chose d'imprévu, & poussent les passions qu'on a pour but, à leur plus haut degré. Cependant l'on ne doit pas croire, qu'un nombre des passages vites soient capable de produire cet effet. Il s'en faut bien que par un grand nombre de figures bigarrées les passions puissent être excitées, aussi bien que par quelques intervalles simples entremelés habilement de Dissonances.

## §. 19.

Les Cadences à deux parties ne sont pas si arbitraires que celles à une partie. Les règles de la Composition y ont plus d'influence; c'est pourquoi ceux qui veulent se mêler de faire cette espece de Cadences, doivent au moins savoir, comment une Dissonance est préparée & sauvée, & entendre les règles de l'imitation; sans quoi ils y réussiroient fort mal. Les Chanteurs ont la plupart étudié de semblables Cadences, & les ont appris par cœur. Car c'est une grande rareté de trouver deux Chanteurs ensemble, qui entendent quelque chose de l'harmonie ou de la composition. Ils s'imaginent la plupart que la peine qu'ils se donneroient pour cela, deviendroit nuisible à leur voix; un préjugé, qui est produit & entretenu par la paresse, & que les uns transmettent aux autres. Il est moins rare parmi les joueurs d'instrument, d'en trouver quelquesuns qui ne manquent pas de cette connoissance.

## §. 20.

Les Cadences à deux parties peuvent être un peu plus longues que celles à une partie, parce que l'harmonie qu'elles contiennent, empêche qu'elles n'ennuyent pas si facilement, & il y est aussi permis de prendre haleine.

## §. 21.

Ceux qui ne savent pas beaucoup de l'harmonie, se contentent pour l'ordinaire des passages de Tierce & de Sixte, lesquels pourtant ne suffisoient point pour donner de l'admiration à l'auditeur.

## §. 22.

S'il est facile d'inventer des Cadences à deux parties & de les mettre par écrit; il est au contraire très difficile d'en faire sur le champ, sans être auparavant convenu là dessus; parce que l'un ne peut pas prévoir les pensées de l'autre. Cependant si l'on est au fait des avantages que les imitations & la pratique des Dissonnances offrent, ces difficultés peuvent être surmontées. C'est l'invention des Cadences sur le champ, que j'ai principalement ici en vuë. Je vais donc ajouter quelques exemples, qu'on pourra considérer comme un plan où l'on trouve les différentes sortes d'imitations, de même que la manière de préparer & de sauver les Dissonnances qui y doivent être employées. Pour ce qui regarde les broderies, qui sont l'ouvrage de l'invention, & ne peuvent être bornées à quelques exemples, je les laisse à l'invention & au gout de chacun.

## §. 23.

Outre les passages, où des Tierces & des Sixtes marchent ensemble dans le mouvement droit, les Cadences à deux parties consistent en général en des imitations, où une partie propose & l'autre imite. Les liaisons y sont d'un grand usage, savoir on lie la Seconde à la Tierce & on la sauve en la Tierce ou en la Sixte; ou on le fait dans l'ordre renversé, tellement que la Septième est préparée par la Sixte, & qu'elle est sauvée en la Sixte ou en la Tierce; ou l'on passe de la Tierce dans la Quarte superflüe, & dans l'ordre renversé de la Sixte dans la Quinte fausse; ou l'on s'arrête sur la Quinte fausse dans la partie supérieure, avant que de la sauver en la Tierce; par où elle devient la Quarte ordinaire, & est sauvée ensuite en la Tierce. Deux personnes qui sont au fait de ceci, peuvent sans une convention préalable, & sans blesser les règles de l'art de la Composition, passer d'une Dissonnance à l'autre.

## §. 24.

## §. 24.

Dans un passage, où il n'y a que des Sixtes, & où l'on ne veut pas toucher des Dissonnances, il faut que l'une des parties anticipe toujours une note, soit en montant ou en descendant, afin que l'autre s'y puisse régler, voyez en Tab. XX. Fig. 9. où la partie inferieure fait le mouvement, & donne à connoître, que la superieure doit monter dans la première mesure, & se retourner ensuite pour descendre. A la Fig. 10. c'est la partie superieure qui fait le mouvement, & qui est suivie de l'inferieure. Si l'on change dans ces deux passages la partie superieure en l'inferieure, & l'inferieure en la superieure, on aura alors une espece de mouvement de Tierce.

## §. 25.

Le mouvement de Sixte melé avec la Septième, est de deux sortes: savoir en montant & en descendant. Quant à la première espece, la partie superieure va en l'Octave, & la partie inferieure de la Sixte en la Septième, v. Tab. XX. Fig. 11. Pour les Septièmes qui descendent, c'est la partie inferieure qui prépare, & la Superieure qui sauve la Dissonnance, quoique l'inferieure puisse aussi & la préparer & la sauver, comme on voit à la seconde mesure de l'exemple de la Fig. 12. Si dans les deux exemples précédens on change reciproquement les deux parties, on aura alors le mouvement des Tierces, où la Tierce est préparée par la Seconde, & sauvée en la Tierce ou en la Sixte.

## §. 26.

La première partie qui fait pour l'ordinaire la proposition, doit non seulement donner occasion à la seconde pour repondre, & attendre après elle; mais elle doit aussi se saisir pendant la reponse, d'un intervalle qui donne lieu à une nouvelle liaison; pour que les liaisons ne se fassent point d'une même façon. Dans l'exemple de la Fig. 13. la première liaison consiste en la petite Seconde; celle qui suit en la Septième défectueuse; & pendant que la seconde partie imite les passages de la première, celle-ci se prépare par le ton H (*fi*) à la Septième suivante, & la sauve en la Sixte. La seconde partie prépare ensuite encore une fois la Septième, moyennant le ton H (*fi*), passe par le Cis (*ut diese*) contre le G (*sol*), comme la Quinte fausse, à la liaison de la Quarte D (*re*) &c. & l'oreille est surprise de plus d'une manière.

## §. 27.

Les Cadences peuvent aussi être faites à la manière d'un Canon ; v. Tab. XX. Fig. 14. où l'imitation se fait dans la Quarte en bas. Celle Tab. XXI. Fig. 1. se fait par la Quinte & par la Sixte ; & celle Fig. 2. par la Seconde, qui monte par dessus, & se sauve en la Tierce. Dans la Cadence de la Fig. 3. l'imitation se fait alternativement par la Quarte superflüe & par la Quinte fausse, comme aussi par la Quinte & par la Sixte. Celle à la Fig. 4. prépare la Tierce de la Seconde & la Septième de la Sixte. La première se sauve en la Sixte, & la Seconde en la Tierce ; mais ce passage ne peut, à cause du saut de la Quarte, être repeté plus de deux fois dans la transposition.

## §. 28.

Ces exemples contiennent la plus grande partie des passages, où une voix peut imiter l'autre sans convention préalable. Il n'y a qu'à remarquer encore, qu'il dépend principalement de la première partie qui commence pour l'ordinaire, de faire les passages tels que la seconde partie les puisse imiter, aussi bien par rapport à la clarté des pensées, que spécialement par rapport à la hauteur & à la profondeur des tons. Si le premier de deux Musiciens qui veulent faire une Cadence, n'entend rien de ce que nous lui demandons ici ; la science de l'autre ne servira à rien, & il sera obligé de suivre le premier, aussi bien qu'il pourra, par de simples Tierces & Sixtes, & d'éviter les Dissonances ; parce qu'elles font un mauvais effet, si elles ne sont pas bien sauvées.

## §. 29.

Pour ce qui regarde la fin des Cadences, il faut remarquer que c'est la Quarte de la note finale, ou ce qui revient au même, la Septième de la note fondamentale de la Cadence, qui dénonce la fin. Elles se trouvent la plupart dans la partie supérieure ; savoir au cas que la Cadence finisse par la Tierce à l'Unisson ; la partie inférieure devant alors s'y régler, & tacher de prendre la Quinte fausse de cette Quarte, pour en la sauvant en la Tierce, se préparer à la fin, de la manière que nous l'avons observé dans les exemples précédents. A la Fig. 11. Tab. XX. c'est la note liée C (*ut*) dans la mesure penultième, qui dénonce la fin de la Cadence dans la première partie, v. (a) ; comme c'est Fis (*fa diese*) qui la dénonce dans la seconde partie, v. (b) ; & Fig. 12. c'est F (*fa*) avec la Septième G (*sol*), v. (c) (d) ; Fig. 13 & 14. c'est



c'est D (*re*) avec Gis (*sol diese*), v. (e) (f) (g) (h); Tab. XXI. Fig. 1. c'est Es (*mi b mol*) avec A (*la*), v. (i) (k); Fig. 2. c'est G (*sol*) avec Cis (*ut diese*), v. (l) (m); Fig. 3. c'est F (*fa*) avec H (*si*), v. (n) (o); & Fig. 4. c'est C (*ut*) avec Fis (*fa diese*), & B (*si b mol*) avec E (*mi*), v. (p) (q) (r) (s): après quoi suivent toujours les tremblemens. Mais si la Cadence se finit par là Sixte dans l'Octave, la Quarte du ton principal vient alors dans la deuxième partie, & la première partie prend l'intervalle qui fait la Quarte superflüe, à compter de l'intervalle de la deuxième partie, ou la Quinte fausse, à compter d'en haut en bas.

## §. 30.

On a la liberté d'allonger & de racourcir les Figures & les ornemens qu'on employe dans les propositions & dans les imitations des Cadences, de même que dans la manière d'en préparer & de sauver les Dissonances. On en pourra voir les Fig. 5. & 6. de la Tab. XXI. où celle-là est longue & celle-ci courte. Et l'un & l'autre de ces exemples est pris de celui qui se trouve Fig. 2. Les Figures sont étenduës dans la Fig. 5. & dans la Fig. 6. elles sont abrégées, moyennant qu'on a laissé les ornemens. On en peut faire de même aux autres, de sorte que par le changement & le mélange des Figures, les mêmes passages peuvent toujours paroître nouveaux.

## §. 31.

Il n'est pas nécessaire de s'assoujettir toujours dans les Double-cadences à la mesure, comme on a fait aux exemples ci-dessus, quoiqu'il faille repeter la Figure, par laquelle le premier commence, dans la même mesure & dans le même nombre des notes. Au reste les Cadences sont d'autant meilleures qu'elles ont moins d'ordre; c'est par là qu'on ote toute l'apparence qu'elles ayent été préméditées. Il ne faut pourtant pas croire, qu'elles ne doivent être qu'un mélange bizarre de faillies, & ne contenir aucune mélodie. Cela donneroit peu de plaisir à l'auditeur. J'entends seulement, comme je l'ai déjà dit à l'occasion des simples Cadences, qu'elles ne doivent pas être d'un chant suivi & tel qu'on rencontre aux Arioso; mais qu'elles doivent être composées de pensées detachées, quoique agréables; lesquelles peuvent avoir rapport aussi bien à la mesure égal qu'à l'inégale. Il faut observer seulement, qu'on ne s'arrete pas trop longtems

à une même espece; tachant plutôt de trouver toujours un changement agréable.

## §. 32.

Il ne reste que la *Demi-cadence*, où la partie supérieure, préparée par l'inférieure, moyennant la Septième majeure, est sauvée par la Sixte dans l'Octave. (\*) Cette *Demi-cadence* se rencontre au milieu ou à la fin d'une pièce lente en Mode mineur, v. Tab. XXI. Fig. 7. On s'en est servi autrefois, surtout dans les Musiques de l'Eglise, jusqu'à l'ennuy, & c'est la raison pour laquelle elle est presque hors de mode. Elle peut pourtant faire encore un bon effet, pourvu qu'on s'en serve à propos, & pas trop souvent.

(\*) Cette Octave est la Quinte du Mode, en lequel la pièce est composée, & elle veut toujours avoir la Tierce majeure dans son accord.

## §. 33.

Si une telle *Demi-cadence* n'est que pour une partie, les ornemens qu'on y peut faire, sont de peu d'étendue. Les notes principales doivent être prises dans l'accord de la Septième, à compter de la note fondamentale, & elles sont la Tierce & la Quinte, qui font des Quartes & des Sixtes sur la Septième de la partie supérieure. On peut les prendre par en bas & par en haut, v. Tab. XXI. Fig. 8; il s'agit seulement de voir, si la broderie doit être grande ou petite. Au dernier cas on ne peut toucher que la Quarte d'en haut, (v. la note G (*sol*) sous la lettre (c) de cette Figure), & aller de là à la fin; mais au premier cas on peut toucher & la Quarte & la Sixte l'une après l'autre, v. sous la lettre (a) & (b). Si l'on prétend la faire encore plus longue, on peut descendre jusqu'à la Septième d'en bas, comme il se voit à cette Fig. 8. qui montre les notes principales, lesquelles peuvent être variées & augmentées par de différentes Figures des notes.

## §. 34.

Dans les Trio cette *Demi-cadence* se rencontre souvent, savoir pour les deux parties. Leurs broderies sont faites par les mêmes intervalles, dont on se sert, quand elle n'est que pour une partie. Il faut pourtant remarquer, que c'est à la partie contre laquelle la Basse prépare la Septième, à faire la proposition; l'autre partie au contraire doit attendre jusques à ce que la première ait fini sa figure, & qu'elle fasse le tremblement sur la Sixte. Alors la seconde partie peut re-  
ter

ter dans la Quinte plus bas, la même figure que la première avoit fait entendre; comme il se voit Tab. XXI. Fig. 9. Mais si la Septième se trouve dans la seconde partie; c'est aussi à celle-ci de commencer, & à la première de l'imiter, une Quarte plus haut. Qu'on transpose la seconde partie dans l'exemple de la Fig. 9. une Octave plus haut, en en faisant la première, & l'on en aura un modèle.

## §. 35.

Je dois encore faire quelques remarques sur les *Fermates*, quand on s'arrête *ad libitum*. On les rencontre quelquefois dans les pièces à chanter, au commencement d'un air; mais pour les instrumens, ils sont beaucoup plus rares, quoique pourtant on les trouve p. e. dans l'Adagio d'un Concerto. La Fermate consiste le plus souvent en deux notes, qui font un faut de Quinte par en bas, sur la première desquelles il y a un arc avec un point d'arrêt, v. Tab. XXI. Fig. 10. & on s'en sert pour donner occasion aux Chanteurs d'y faire une broderie, ayant ordinairement un mot à prononcer qui est de deux Syllabes, & qui est pourvu d'une consonne longue & commode, p. e. *vado*, *parto*, &c. Cette broderie ne doit consister que dans de pareilles notes principales, qui se trouvent dans l'accord de la Basse, n'étant point permis de passer en d'autres Modes. L'exemple T. XXI. Fig. 11. peut servir de modèle. Un Chanteur n'aura qu'à s'imaginer, qu'il est écrit dans la clef qui convient à sa voix. On peut s'arreter sur la première note sous l'arc avec le point, (*messa di voce*), aussi longtemps que l'haleine le permet, en diminuant & augmentant la force du ton. Cependant il faut avoir autant d'haleine de reste, qu'il est nécessaire d'en avoir, pour finir dans la même haleine la broderie qui suit. On peut diviser les figures, dans lesquelles cette broderie consiste, en plusieurs parties, & la rendre toujours d'une figure plus courte, comme les lettres qui sont dessus, le marquent; p. e. on peut omettre ou les Figures sous les lettres (b) (c), ou celles sous (a) (b) (c) (d); ou celles sous (a) (b) (c) (d) (e); ou celles sous (a) (b) (c) (d) (e) (f), sans que la broderie perde de sa substance. De même qu'ici les intervalles de l'accord montent, on peut aussi dans les mêmes accords les faire descendre, pourvu qu'on arrange les Figures de façon, que du moins au bout de la broderie, on touche de nouveau la note, par où on a commencé, & qu'on passe moyennant le tremblement, à la dernière Figure par en haut, & non pas par en bas; puisque ce tremblement sur la Tierce doit

doit prendre son origine par en haut & non par en bas. Ce tremblement ne doit point être doublé ; & le plus grand Chanteur dût-il le faire, cela est toujours une faute. Il faut plutôt exprimer cette conclusion de la manière que nous la marquons ici. On en a parlé plus amplement dans le Chapitre des variations arbitraires. §. 36.

§. 36.

Le tremblement final des Cadences se fait dans les pièces de Tierce mineure quelquefois sur la Sixte au lieu de la Quinte. Cependant ce n'est ordinairement que dans des Pièces pour la voix. On y procède de même, comme on a montré Chapitre XIII. §. 36. Tab. XV. Fig. 21. (d) à l'occasion de la Tierce y mentionnée. Cette manière de finir les Cadences appliquée de bonne grace & bien à propos, ne fait pas un mauvais effet. Cependant je ne conseille pas d'en être trop prodigue, à l'exemple de quelque Chanteurs, qui font presque toujours les tremblemens finals dans la seconde partie d'un air, quand elle se termine en Mode mineur, de la manière dont nous avons fait mention. A la fin d'une pièce un pareil tremblement est un peu trop simple, & autant que celui qu'on a décrit Chap. XIII. §. 36. est encore en usage au milieu d'une pièce; autant est-il à la fin de la pièce devenu hors de mode, & sent par conséquent l'antiquité. Mais la principale raison, pourquoi on ne le peut employer que rarement, c'est que dans l'accompagnement il demanderoit la Sixte & la Quarte. Or comme régulièrement il faut avant la fin d'une pièce faire entendre la Tierce majeure & la Quinte nette, lequel accord n'a point de rapport avec le tremblement sur la Sixte; un pareil tremblement feroit à la fin de la pièce une faute contre l'harmonie, & donneroit par conséquent à l'oreille plus de désagrément que de plaisir.



## CHAPITRE XVI.

### De ce qu'un Joueur de Flute doit observer aux Musiques publiques.

#### §. 1.

**A**près qu'un écolier docile aura suivi, sous la conduite d'un bon maître, les instructions que nous avons déjà données; qu'il sera au fait de tout ce qu'elles contiennent, & qu'il les aura mis en usage; alors il sera en état de se faire entendre dans des Concerts publics. Je lui prescrirai donc encore quelques règles qui pourront lui être utiles dans ces occasions.

#### §. 2.

La première chose, à laquelle un Musicien doit songer, c'est que son instrument soit bien d'accord avec les autres. S'il y a un Clavecin, comme il en a ordinairement, il faut qu'il règle l'intonation de la Flute selon celle du Clavecin. La plupart on prend le D à deux lignes (*re second*) pour règle là dedans: mais je conseillerois plutôt de choisir pour cet effet le F à deux lignes (*fa second de la Flute*), bien entendu que l'intonation naturelle de la Flute soit aussi nette qu'elle doit l'être.

#### §. 3.

S'il faut jouer dans un endroit froid, on peut accorder la Flute toute conforme au Clavecin; mais s'il fait chaud, il faut qu'on l'accorde un peu plus bas; la nature des instrumens à vent étant à cet égard diamétralement opposée à celle des instrumens à cordes. Les premiers se haussent par la chaleur, & par conséquent aussi en en jouant; mais les derniers se baissent, & le froid effectue le contraire.

#### §. 4.

Dans une pièce en mode Es (*mi b mol*) & As (*la b mol*), on peut accorder la Flute un peu plus bas qu'à tous les autres modes;

les modes avec les b mols étant d'un comma plus hauts que ceux avec les dieses.

§. 5.

Dans un endroit spacieux, dans une Salle d'Opera, ou dans un appartement où il y a deux, trois ou quatre pièces de plein pied ouvertes, on doit accorder la Flute très près des autres instrumens. Plus un son est éloigné, plus il est bas. Etant donc éloigné des instrumens, on aura beau accorder net la Flute; elle sera toujours trop basse, quand on s'approchera ensuite plus près aux autres instrumens.

§. 6.

S'il fait froid on doit tacher d'entretenir la Flute toujours dans une chaleur égale, sans cela elle sera tantot trop haute, tantot trop basse.

§. 7.

S'il se trouve que les Violons sont plus hauts que le Clavecin; ce qui peut aisément arriver, quand leurs Quintes sont accordées un peu trop haut, au lieu qu'elles doivent l'être un peu plus bas, comme il faut que cela soit observé au Clavecin; ce qui cause en quatre Quintes qui sont ainsi accordées, une différence considérable: alors le joueur de Flute est obligé de se régler plutôt aux Violons qu'au Clavecin, ceux-là se faisant entendre davantage que celui-ci. Il est vrai que cela fait un mauvais effet, quand c'est tantot le Clavecin, tantot les Violons qui accompagnent; & il seroit à souhaiter qu'un chacun accordât son instrument net, aussi bien en soi-même que contre le Clavecin, pour ne pas blesser l'oreille des auditeurs. Cependant cette faute ne se commet que par ceux qui traitent la Musique comme un métier, dans lequel ils ne trouvent pas un véritable plaisir, & non pas par des Musiciens raisonnables & expérimentés, qui aiment la Musique, & qui jouent pour plaire à des oreilles délicates.

§. 8.

Lorsqu'il y a plusieurs instrumens qui accompagnent, un joueur de Flute peut dans l'Allegro, accorder son instrument un peu plus bas, le tourner un peu plus en dehors, & jouer par conséquent plus fort; pour ne pas être obscurcies dans l'accompagnement, en cas qu'on ne sache pas se moderer, ni avoir l'attention de laisser briller la partie principale. Mais dans l'Adagio on doit accorder la Flute, de manière qu'on en puisse jouer sans être obligé de la forcer. Il est nécessaire

faire pour cela, qu'on presse le bouchon hors de sa place ordinaire la largeur d'un bon dos de couteau. v. Chap. IV. §. 26. Mais pour l'Allegro suivant, on ne doit pas oublier de remettre le bouchon à sa place ordinaire.

## §. 9.

Il faut qu'on soit toujours attentif à être d'accord avec les autres instrumens qui accompagnent; car d'être plus haut ou plus bas qu'eux, c'est également une faute; & sans cette netteté d'intonation, la meilleure & la plus parfaite expression est défectueuse.

## §. 10.

Il faut tenir la Flûte de manière que le vent ne soit pas empêché de s'étendre, & qu'il ne passe pas dans les habits de ceux qui sont fort près à droite de celui qui joue; cela rend le ton foible & obscur.

## §. 11.

Si un écolier s'est accoutumé, en s'exerçant en particulier, de marquer toujours la mesure du pied; il faut que dans les Concerts publics il s'en abstienne autant qu'il lui est possible. Mais s'il n'est pas encore en état de se soutenir dans la mesure sans cet aide: il faut qu'il s'en serve en cachette, pour ne pas découvrir sa foiblesse, & déplaire à ceux qui l'accompagnent. Si quelquefois il paroît être absolument nécessaire de battre la mesure, lorsque quelqu'un la presse trop ou qu'il la traîne; ce qui gêne infiniment celui qui joue la principale partie & l'empêche d'exprimer les passages rondement, distinctement & dans la justesse requise; il vaut mieux alors cacher cette faute, en jouant seulement un peu plus fort, & en marquant particulièrement les notes qui viennent dans le Frapper de la mesure, que de battre la mesure du pied, ce qui déplaît à tout le monde.

## §. 12.

Il arrive quelquefois, qu'un Concert accompagné de plusieurs personnes, est commencé plus vite ou plus lentement qu'il ne doit l'être, & que cependant l'on a peur, de faire de la confusion & du désordre en changeant le mouvement avec précipitation. Alors celui qui joue la partie concertante fait bien, à moins que la différence ne soit trop grande, de laisser finir la Ritournelle, comme elle a été commencée, & après il n'aura qu'à commencer le Solo suivant d'une manière distincte & bien marquée, & montrer par là le véritable mouvement.

## §. 13.

Si un Musicien qui veut se faire entendre publiquement, est timide & pas encore accoutumé, de jouer en présence de beaucoup de personnes: il faut qu'il fixe, pendant qu'il joue, toute son attention sur les notes qu'il a devant lui, & qu'il ne regarde jamais les auditeurs, qui ne peuvent manquer de le distraire, & par conséquent de lui faire commettre quelque faute. Il ne faut pas qu'il joue des pièces si difficiles, qu'il a de la peine à les exécuter passablement, lorsqu'il les répète en particulier. Il doit choisir celles qu'il peut jouer sans hésiter. La crainte cause une agitation dans le sang, par laquelle les poumons sont mis dans un mouvement inégal, qui donne trop de chaleur aussi à la langue & aux doigts. De là vient nécessairement un tremblement du corps, qui empêche la bonne exécution, & un joueur de Flute n'est alors point en état de jouer des passages longs & difficiles d'une seule haleine, tels qu'il les joueroit, étant d'un esprit posé & tranquile. Il en naît encore un nouvel inconvénient; c'est qu'on sue beaucoup par la fatigue qu'on prend, & par conséquent la Flute ne reste pas ferme à l'endroit où il faut, & glisse par en bas; ce qui fait que l'embouchure se couvre trop, & que le ton en est affoibli, s'il ne manque pas tout à fait. Pour remédier à ce dernier inconvénient, il faut que le joueur de Flute effuye bien la bouche & la Flute, & qu'il attache un peu de poudre aux doigts, touchant pour cet effet à ses cheveux ou à sa perruque, & qu'il frotte avec cette poudre la bouche. Cela fermera les pores, & il pourra continuer à jouer sans peine.

## §. 14.

Ces raisons doivent engager ceux qui veulent jouer dans une grande assemblée, à ne pas entreprendre des pièces difficiles, à moins qu'ils ne soient assurés, de pouvoir les jouer sans crainte & avec beaucoup de facilité. Car s'ils ne réussissent pas dans leur exécution, les auditeurs ne peuvent pas en savoir la cause, & on ne juge les Musiciens, surtout si c'est la première fois qu'on les entend, que selon ce qu'on entend, & non pas selon ce qu'ils sont capables de jouer étant seuls. Il est en général plus avantageux, de jouer une pièce aisée nettement & sans fautes, que de jouer, en faisant des fautes, la pièce la plus difficile du monde.



## §. 15.

Si un joueur de Flute n'a pas bien exécuté, en jouant publiquement, quelques passages; il faut qu'il les joue au logis, lentement & vite, jusqu'à ce qu'il puisse les exécuter avec la même facilité que les autres passages; afin d'épargner pour l'avenir aux accompagnateurs, de s'accommoder à ces fautes; ce qui ne donne ni plaisir à l'auditeur, ni honneur à celui qui joue.

## §. 16.

Ayant acquis à force de s'exercer une grande habileté, il faut néanmoins ne pas en abuser. C'est un grand mérite, que de jouer à la fois fort vite, & aussi fort distinctement. Toutefois cela peut souvent causer bien des inconveniens, comme l'expérience le prouve. On s'en apperçoit sur tout dans les jeunes gens, qui n'ont ni le jugement mur, ni le vrai sentiment pour savoir, comment chaque pièce doit être jouée par rapport au mouvement & au goût qui lui est propre. Ces jeunes gens jouent la plupart tout ce qu'ils rencontrent, les Presto, les Allegro & les Allegretto, de la même vitesse. Ils croient même de se distinguer par là, pendant que par la vitesse outrée ils estropient & détruisent non seulement ce qu'il y a de plus beau dans la pièce, j'entens le *Cantabile* entremêlé; mais ils s'accoutument aussi par cette précipitation du mouvement, de n'exprimer les notes que légèrement & indistinctement. A moins donc qu'on ne tache pas de se corriger de bonne heure de ce vice, que le feu de la jeunesse engendre, on y restera toujours, ou si l'on vient à s'en corriger, ce ne sera qu'après un long espace de tems & dans un age avancé.

## §. 17.

Dans le choix des pièces que fait un joueur de Flute, ainsi que les autres Musiciens qui veulent se faire entendre en public, il est nécessaire qu'ils se règlent non seulement à leur force & à leur capacité; mais aussi à l'endroit où ils jouent, à ceux qui les accompagnent, aux circonstances dans lesquelles ils jouent, & aux auditeurs devant qui ils veulent se faire entendre.

## §. 18.

Dans un endroit étendu qui resonance beaucoup, & où l'accompagnement est fort nombreux, la grande vitesse fait plus de confusion que de plaisir. On doit donc choisir des Concerts, qui vont majestueusement, & où beaucoup de passages sont à l'Unisson; des Con-

certs, où l'harmonie ne change que mesure par mesure, ou demi mesure par demi mesure. L'Eccho qui se trouve toujours à un endroit étendu, ne se perd pas assez vite, & ne fait que brouiller les tons, quand ils se suivent de trop près; en sorte que la melodie & l'harmonie en deviennent inintelligibles.

## §. 19.

Dans un petit appartement, & où il y a peu d'instrumens pour accompagner, on peut prendre des Concerts, qui ont un chant gai & galant, & où l'harmonie change plus vite que par mesures ou demi mesures, & ces Concerts peuvent se jouer plus vite que les autres.

## §. 20.

Celui qui veut se faire entendre publiquement, doit faire une grande attention à ses auditeurs, surtout à ceux qu'il lui importe de plaire. Il doit examiner, s'ils sont Connoisseurs ou non. Devant des Connoisseurs il pourra jouer des pièces, qui sont un peu plus travaillées, & où il a occasion de montrer son habileté aussi bien dans l'Allegro que dans l'Adagio. Mais devant des simples amateurs de Musique, & qui n'y entendent rien, il fait mieux de jouer des pièces où le chant est brillant & agréable. Il peut aussi alors jouer l'Adagio un peu plus vite qu'à l'ordinaire, pour ne pas ennuyer cette sorte d'auditeurs.

## §. 21.

Les pièces composées dans des modes fort difficiles, ne doivent être jouées que devant des auditeurs qui connoissent l'instrument, & qui comprennent la difficulté qu'il y a d'en jouer en ces modes. Il s'en faut bien qu'on puisse exécuter avec netteté dans chaque mode le brillant & l'agréable, que la plupart des amateurs demandent.

## §. 22.

Pour complaire aux auditeurs, il est fort avantageux de connoître leurs penchans. On ne satisfait un homme cholérique qu'avec des pièces majestueuses & serieuses; un homme sujet à la tristesse se plait à des pièces recherchées, chromatiques & composées dans des modes de Tierce mineure; & un homme gay & éveillé aime des pièces gayer & badines. Il faut qu'un Musicien fasse attention à cela, autant qu'il lui est possible; sinon, il ne doit point se flatter d'arriver à son but auprès de ses auditeurs.

## §. 23.

## §. 23.

Cette règle de prudence est ordinairement très peu observée par ceux, qu'il faut cependant reconnoître pour des Musiciens véritablement savans & habiles. Au lieu de s'insinuer d'abord auprès de leurs auditeurs par des pièces agréables & compréhensibles, ils en jouent de très difficiles & d'une melodie trop recherchée, qui ne plait point à tous les auditeurs; en sorte que malgré leur science ils ne gagnent la plupart que le titre de Pedant. Si au contraire ils étoient plus accommodans & plus raisonnables, on leur rendroit aussi plus de justice qu'on ne fait ordinairement.

## §. 24.

Quant aux ornemens de l'Adagio, il faut qu'outre ce que nous avons dit ci-dessus, un joueur de Flute se règle aussi au nombre des parties dont les pièces sont composées. Dans un Trio il ne faut guères employer d'agrémens, & ne pas priver par là la seconde partie de l'occasion de se montrer aussi de son côté. Les agrémens doivent être tels, qu'ils ne conviennent pas seulement au sujet, mais qu'ils puissent aussi être imités par la seconde partie. Il ne faut les employer qu'à des passages qui consistent dans des imitations, soit en la Quinte plus haut, ou en la Quarte plus bas, ou au même ton. Si les deux parties ont la même melodie l'une contre l'autre, en des Sixtes ou en des Tierces; il ne faut rien ajouter, si ce n'est qu'on ne soit convenu auparavant de faire les mêmes variations. Par rapport au Piano & au Forte, il faut qu'une partie se règle toujours à l'autre, afin que l'accroissement & la diminution du ton se fasse en même tems. Mais s'il arrive, que quelquefois l'une fait une partie inférieure, dont les notes ne font que remplir l'harmonie, il faut qu'elle joue plus foiblement que l'autre qui fait pour lors la melodie principale, afin que les passages moins melodieux ne se distinguent pas mal à propos. Si les parties s'imitent l'une l'autre, ou qu'elles aient des passages, qui se ressemblent soit en Tierces ou en Sixtes; l'une & l'autre peuvent jouer dans la même force.

## §. 25.

Si dans un Trio l'une des parties commence par faire une variation, il faut que l'autre la fasse de la même manière; & en cas que celle-ci fut en état d'y ajouter encore quelque chose de plus, de convenable & d'agréable, elle peut le faire. Cependant il faut qu'elle le  
fasse

fasse à la fin de la variation, pour montrer qu'elle est capable de l'imiter simplement, aussi bien que de la varier encore. Il est plus aisé de faire une variation en premier, que de l'imiter en second lieu.

§. 26.

Celui qui ne fait que commencer à jouer des Concerts, doit bien se garder de jouer un Trio avec quelqu'un, à qui il n'est pas capable de tenir tête: à moins qu'il ne soit assuré, que celui-ci condescendra & s'accommodera à lui, sans quoi il restera sûrement en arrière. Le Trio est la pierre de touche, par laquelle on peut le mieux juger de la force & des lumières de deux Musiciens. Aussi un Trio, s'il doit faire un bon effet, demande-t-il être exécuté par deux personnes, qui ont la même sorte d'expression; & alors je tiens que c'est la Musique la plus belle & la plus parfaite du monde. Un Quatuor lui est égal, & encore plus riche en harmonie, pourvu qu'il soit composé de façon que toutes les quatre parties soient obligées c. à d. qu'aucune ne puisse être omise sans préjudicier au Tout. Et ici on a encore moins de liberté que dans un Trio, d'ajouter des variations arbitraires. Ce qui y fait le meilleur effet, c'est d'exprimer le chant avec netteté & d'une manière nourissante.

§. 27.

On a plus de liberté dans un Concert par rapport aux agrémens, que dans un Trio, surtout dans l'Adagio; néanmoins il faut toujours prendre garde, si les parties qui accompagnent, font des mouvemens mélodieux, ou si elles n'ont que la simple harmonie. Au premier cas il faut jouer le chant tout simplement; mais au second on peut faire toute sorte d'agrémens; pourvu qu'on ne blesse pas les règles de l'harmonie, du gout & de la raison. On se garantit de ces fautes, en faisant écrire dans le role de la partie concertante, dans l'Adagio, la Basse au dessous de la partie supérieure, pouvant par là devenir d'autant plus facilement les autres parties.

§. 28.

Dans une Ritournelle bien composée, dans un Arioso qui se joue piano ou avec des *Sordinos*, & dont la mélodie est répétée, lorsque la partie concertante commence; il ne faut point que le joueur de Flute joue avec. Car cela feroit le même effet que si un chanteur voyoit déjà chanter à la Ritournelle de l'Air, ou si dans un Trio l'autre partie

tie

tie vouloit déjà jouer, lorsqu'elle doit encore se taire, savoir, pendant que la première partie commence. Si au contraire on laisse aux Violons seuls l'exécution de la Ritournelle, ce que la Flute commence ensuite de jouer seule, fera un beaucoup meilleur effet.

## §. 29.

C'est dans un Solo où l'on a la plus grande liberté de faire entendre ses propres inventions; il n'y a qu'une seule partie avec laquelle on a à faire; & l'on y peut employer tant de broderies, que le chant & l'harmonie permettent.

## §. 30.

Lorsqu'un joueur de Flute doit concerter avec une voix, il faut qu'il s'applique à s'unir avec elle, par rapport aux tons & à l'expression, autant qu'il lui est possible. Il ne doit rien varier, si ce n'est que les imitations lui en fournissent l'occasion. Les agrémens doivent être tels que la voix les puisse aussi faire; c'est pourquoi il faut éviter les sauts éloignés. Mais si la voix a un chant simple, & que la Flute y fait des mouvemens à part; il a la liberté d'ajouter tout ce qu'il juge à propos, & cette liberté est encore plus grande, quand la voix se tait. Si la voix est foible, & qu'on soit dans un appartement qui n'est pas fort grand; il faut que la Flute joue plus foiblement que fortement. Mais à l'Opéra on peut jouer plus fort; puisque là le Piano de la Flute ne feroit point d'effet. Cependant il n'y faut point accabler le chanteur de trop de variations, pour ne pas le troubler, étant obligé de chanter par cœur.

## §. 31.

Un Musicien fait mieux de faire paroître peu à peu sa science, afin de surprendre plus d'une fois, que d'étaler tout d'abord toute son habileté, de manière qu'on n'auroit plus besoin de l'entendre jouer.

## §. 32.

Si on le prie de se faire entendre, il doit le faire d'abord, sans fausse modestie & sans grimaces. Et après avoir fini sa pièce, il faut aussi qu'il se taise, & qu'il ne joue plus qu'on ne le demande; afin qu'on ne soit pas obligé de le prier de finir comme on l'avoit prié de commencer; ce qu'on reproche ordinairement aux Virtuoso.

## §. 33.

Il est vrai que l'applaudissement des auditeurs donne de l'encouragement; mais il ne faut pas se laisser imposer par les louanges outrées qu'on a la mauvaise coutume de donner aux Musiciens. Cela vient de quelques ignorants Fantafques parmi les Chanteurs Italiens, qui malgré leur crasse ignorance demandent les louanges comme une chose due à leur seul nom. Il faut prendre de telles louanges plutôt pour des flatteries que pour des vérités; surtout si elles viennent des amis. La vérité nous est découverte plutôt par des ennemis raisonnables que par des amis flatteurs. Si l'on trouve un ami prudent, fidèle, qui n'aime pas flatterie, & qui va tout droit, louant ce qui est louable & blamant ce qui est blamable; on doit le regarder comme un grand trésor; on doit se fier à ses jugemens, & s'y régler pour prendre courage ou pour tâcher de se corriger. D'un autre côté il se trouve des gens qui ne louent jamais, & qui poussés par des motifs secrets, ne cherchent qu'à rejeter tout ce qu'un autre fait, se préférant à tout le monde. Mais il ne faut pas perdre courage pour cela; il faut plutôt tâcher de s'assurer de son véritable mérite, d'examiner avec soin, jusqu'où ces gens-là peuvent avoir raison & en demander le sentiment à d'autres personnes qui ont moins de prévention. Si l'on trouve qu'on a besoin de se corriger en quelque chose, il faut le faire avec soin, & souffrir au reste les critiques outrées avec indifférence & magnanimité.



## CHAPITRE XVII.

**Des devoirs des Accompagnateurs, ou de ceux qui exécutent les parties qui accompagnent une partie concertante.**

### §. 1.

Si l'on compare l'ancienne Musique avec celle d'aujourd'hui, & que l'on fasse attention à la différence qui se trouve de l'une à l'autre depuis un demi siècle; on remarquera de dix en dix ans, que les Compositeurs se sont toujours efforcés de plus en plus, de rechercher tout ce qui contribue à la vive expression des sentimens, & de la pousser à sa dernière perfection. Ces recherches dans l'art de la Composition seroient cependant de peu d'utilité, si on n'en faisoit pas d'autres par rapport à l'art de l'Exécution.

### §. 2.

Chaque pensée de Musique peut être exprimée différemment: bien, mal, ou d'une manière médiocre. Une expression bonne, distincte & convenable peut soutenir une composition très médiocre; & une expression mauvaise & indistincte gatera la meilleure composition du monde.

### §. 3.

L'expérience fait voir, que par les recherches des Compositeurs pour inventer des nouvelles pensées, on est parvenu à faire des accompagnemens beaucoup plus travaillés que ceux d'autrefois. Présentement certaines parties de remplissage sont beaucoup plus difficiles à exécuter, que ne l'étoit autrefois un Solo. Il s'ensuit de là, qu'à fin que les Compositeurs puissent atteindre leur but, ceux qui

exécutent les parties d'accompagnement, doivent aussi savoir beaucoup plus qu'on ne leur demandoit par le passé.

## §. 4.

Cependant si l'on fait attention à l'état de la Musique, soit dans les différentes cours de l'Europe, soit dans les Concerts publics & dans les Eglises des grandes Villes, on remarquera bientôt un défaut considérable, qui vient principalement de la grande inégalité du jeu des Musiciens qui se trouvent dans une même Chapelle ou dans un même Orchestre; & on ne sauroit s'imaginer, combien ce défaut est grand, si on ne le connoit par expérience, & si on n'a pas entendu plusieurs Orchestres différens. Il faut donc croire, que bien de belles compositions doivent être estropiées, & qu'il est nécessaire de remédier aux défauts qui se commettent dans l'exécution.

## §. 5.

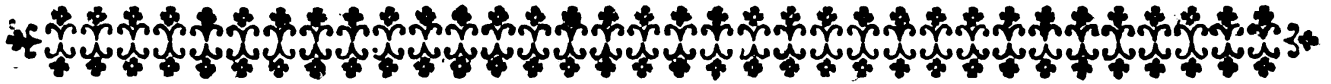
Cela ne peut être effectué, que par de bonnes instructions de bouche ou par écrit. Celles de bouche sont très rares, puisqu'il y a peu d'Orchestres, où celui qui les guide soit pourvu des lumières, qui sont nécessaires pour remplir les devoirs de la charge; & quant aux instructions écrites, je crois qu'il n'y en a point encore eu de publiées, j'ai donc résolu d'en donner quelquesunes de plus essentielles, lesquelles la pratique & la longue expérience m'ont appris. Je me flatte, qu'elles seront utiles à ceux, qui ont envie de bien faire ce qu'on leur demande dans l'accompagnement.

## §. 6.

Afin que chaque Musicien puisse d'abord trouver sans beaucoup de peine ce qui le regarde en particulier, je partagerai ce Chapitre en plusieurs Sections. Je décrirai premièrement les qualités que doit avoir celui qui guide un Orchestre; ensuite je ferai voir les devoirs des Exécuteurs de chaque partie qui accompagne; j'ajouterai enfin quelques remarques nécessaires à tous les Accompagnateurs en général. Je ne parlerai du coup d'archet, & de ce qui y appartient, que dans la Section qui traite des devoirs de joueurs de Violon; mais comme on y trouvera bien des choses, que les joueurs de Violes & de Basses peuvent aussi mettre à profit, & que je n'ai pas voulu répéter aux Sections qui sont destinées pour ces derniers instrumens, afin de ne pas tomber dans des redites; tous les joueurs d'instrumens à archet



chet feront bien de lire cette Section-là. J'ai pourtant indiqué à part dans les Sections particulières, ce qui ne regarde que les parties moyennes & celles de Basse.



## SECTION I.

### DU CHAPITRE XVII.

# Des qualités du premier Musicien, qui guide un Orchestre.

#### §. I.

**Q**uelque parfait que soit celui qui guide un Orchestre, il ne lui est pas possible de faire lui seul qu'une Musique soit bien exécutée. Il faut que tous ceux qui y sont employés, y contribuent ainsi que lui. Cependant j'ai remarqué en différens endroits & dans des grands Orchestres, que quand les mêmes Musiciens ont été guidés, tantot par une personne, tantot par l'autre, l'effet sous la direction de l'un a été meilleur que sous celle de l'autre. Je conclus de là, qu'il faut attribuer ces différens effets à celui qui guide, & non pas à ceux qui accompagnent; & il faut convenir que la bonne exécution dépend beaucoup de celui qui guide.

#### §. 2.

Cela étant, il seroit à souhaiter que pour donner de jour en jour plus d'accroissement à la Musique, il y eût à chaque endroit où il y a une Musique, au moins un seul Musicien habile & expérimenté, qui eut non seulement la connoissance de la bonne expression, mais qui entendit aussi, outre l'harmonie, assez la Composition, pour ne pas manquer la manière dont chaque pièce doit être exécutée, & pour éviter qu'elle ne fut estropiée & gâtée de tant de façons. Ce devroit être un homme doué de la capacité & de la sincérité requise, pour apprendre aux autres ce qui leur est nécessaire de savoir à

cet égard. On verroit alors en peu de tems bien des meilleurs joueurs de Solo & de parties de remplissage. Car on ne sauroit pas dire, que pour la perfection d'un Orchestre il soit absolument nécessaire, qu'il y ait à chaque endroit & à chaque Musique un excellent Compositeur. Nous avons un assez grand nombre de bonnes pièces de Musique, pourvu qu'on sache les choisir avec discernement; & il s'agit principalement d'avoir une personne qui ait les qualités nécessaires pour bien diriger un Orchestre. Mais il est malheureux, qu'on ne choisit souvent pour cet emploi que des sujets qui n'ont que le droit de l'ancienneté pour y parvenir; ou qu'on n'y met que de personnes qui ont eu le bonheur de plaire par un Solo ou par un Concerto qu'elles avoient peut être appris par cœur, sans examiner, si d'ailleurs elles possèdent ce qui est nécessaire pour guider les autres. Quelquefois même ce choix ne se fait que par hazard. Et cela est d'autant moins étonnant, que l'on en charge souvent des personnes qui entendent peu de chose ou même rien à la Musique. Un pareil choix est cause qu'un Orchestre loin de se bonifier, ne peut qu'aller toujours de mal en pis. Après avoir pris si mal ses précautions dans le choix de celui qui guide, on peut s'imaginer de quelle façon sera fait le choix des autres membres d'un Orchestre. On feroit donc bien de choisir principalement une personne qui ait été quelques années dans des grands & célèbres Orchestres, & qui s'y soit exercé dans la bonne expression & dans les sciences qui y ont rapport. Il est certain, que dans les grands Orchestres il y a souvent des Ripienistes qui ont plus de connoissances de ce qui appartient à l'exécution, que n'en a dans d'autres Orchestres celui qui les guide, & il est dommage que ces personnes n'aient pas une meilleure fortune. Elles pourroient porter beaucoup plus de bien à la Musique qu'ils ne lui font en restant en arrière en qualité de Ripienistes.

## §. 3.

Celui qui guide un Orchestre, pourroit jouer de l'instrument qu'il voudroit. Cependant comme le Violon est tout à fait indispensable à l'accompagnement, & qu'il est plus pénétrant qu'aucun autre instrument qu'on employe pour cet effet; il est plus utile que celui qui guide, joue du Violon. Toutefois il n'est pas nécessaire qu'il soit capable de jouer de grandes difficultés sur son instrument. On pourroit laisser cela à ceux qui ne tachent qu'à se distinguer des autres  
par

par la délicatesse de leur jeu, & qui ne sont pas également rares. Au reste, si celui qui guide a aussi ce mérite, il est encor plus estimable. Les Italiens nomment celui qui guide un Orchestre: il primo Violino; & les François l'appellent: le premier Violon. Nous nous servirons dans la suite de cette dénomination.

§. 4.  
Le principal de ce que celui qui guide doit savoir, c'est qu'il ait une parfaite connoissance & capacité pour jouer toutes sortes de compositions selon leur gout, leurs passions, leur but & leur juste mouvement. Il doit presque avoir plus d'expérience, par rapport à ce en quoi différent les pièces de Musique l'une de l'autre, qu'un Compositeur même. Car les Compositeurs ne se soucient souvent que de ce qu'ils ont composés eux-mêmes; & il y en a qui ne savent pas eux-mêmes exécuter leurs propres pièces dans le juste mouvement, soit qu'ils ne sont pas assez vifs, ou qu'ils le sont trop, ou qu'ils n'ont pas assez d'expérience. C'est donc au premier Violon à y remédier; & cela ne lui est pas difficile, s'il a été élevé dans un Orchestre bien dirigé & bien mené, où il a joué toute sorte de Musique. S'il n'a pas eu cet avantage, il doit au moins avoir été en différens & même en plusieurs endroits, y avoir entendu des bonnes Musiques, & en avoir bien profité. S'il est intentionné de bien remplir les fonctions de son employ, il ne doit pas négliger de rechercher la conversation des personnes expérimentées, & de les mettre à profit; il acquerra plus par là ce qui lui est nécessaire dans sa charge, que par l'étude de jouer des grandes difficultés.

§. 5.  
Le guide d'un Orchestre doit surtout savoir observer la mesure dans la dernière exactitude. Il ne doit pas manquer à la moindre chose par rapport à la valeur des notes, & principalement avoir attention aux petites pauses qui sont occasionnées par les Double croches & les Triple croches, pour éviter par là de presser ou de trainer la mesure. Car s'il manque dans ces occasions, il entraîne avec lui tous les autres, & cause les plus grands désordres dans l'exécution d'une Musique. Cependant il seroit moins mal, s'il tardoit à commencer, & qu'il précipitât un peu les notes suivantes, qu'il seroit, s'il les avançoit. Avant que de commencer une pièce, il doit bien observer, dans quel mouvement elle doit être jouée. Si c'est une pièce vite, & qui ne lui est

est

est pas connuë, il vaut mieux la commencer trop lentement que de la commencer trop vite, étant plus aisé & moins sensible de passer du mouvement lent au mouvement vite, que de celui-ci à celui-là. Toutefois il doit à cet égard faire attention, si les membres de son Orchestre inclinent plus à se précipiter qu'à trainer & à tarder. Le premier arrive aux jeunes gens, & le dernier aux vieux; c'est pourquoi il s'appliquera d'exciter le feu de ceux-ci, & de moderer celui de ceux-là. S'il fait attrapper d'abord le vrai mouvement, ce sera d'autant mieux, & alors cette précaution ne sera pas nécessaire. Afin que les autres commencent avec lui en même tems, surtout dans des notes vites; il faut les accoutumer qu'ils apprennent par cœur la première mesure de la pièce; qu'ils tiennent l'archet tout près des cordes, & qu'ils regardent avec attention au coup du sien; sans quoi il lui faudra attendre à la première note jusqu'à ce que les autres le suivent; & la note sera par là allongée, ce qui fait un mauvais effet dans des notes vites. Lui-même il ne doit pas commencer, qu'il ne voye que les autres sont tous prêts, surtout s'il n'y a qu'une seule personne à chaque partie; afin qu'il n'y ait pas de la défecuosité dès le commencement, où l'auditeur doit être surpris & excité à l'attention. Ce qu'il y auroit de plus mal, ce seroit si la Basse manquoit.

## §. 6.

Celui qui conduit l'Orchestre doit avoir l'œil sur ceux qui exécutent la partie principale, ainsi que sur ceux qui accompagnent, & prêtera également l'oreille aux uns & aux autres, pour pouvoir en cas de besoin, s'accommoder au premier & tenir en ordre les derniers. L'expression de celui qui joue la principale partie, doit faire sentir à celui qui conduit l'Orchestre, s'il doit hater ou diminuer le mouvement de la pièce qu'on exécute. C'est ce que le premier Violon pourra faire aisément. D'ailleurs il doit laisser la liberté à celui qui exécute la partie principale, de prendre le mouvement qu'il juge à propos.

## §. 7.

Le premier Violon doit de plus tâcher, d'introduire & de conserver dans son Orchestre une expression bonne & égale. De même qu'il doit avoir lui même une bonne expression: de même aussi doit-il s'appliquer à la rendre générale dans tout son Orchestre, & d'égaliser  
à la

à la sienne celle qu'en ont tous les membres. Il saura pour cet effet introduire une subordination raisonnable; ce qui ne lui sera pas difficile s'il s'est acquis de l'estime par son mérite, & se fait aimer par des manières douces & une conduite honnête.

§. 8.

Il doit particulièrement avoir soin, que les instrumens soient accordés justement & dans une intonation égale. Plus il y a de déféctuosité à cette juste intonation des instrumens: plus il y aura de mauvais effets. Que le ton de l'Orchestre soit haut ou bas, si les instrumens ne sont pas également d'accord l'un avec l'autre, l'effet qu'on attend d'une Musique en sera toujours considérablement empêché. Le premier Violon doit donc, pour avoir une intonation des instrumens égale à l'exécution d'une Musique, accorder d'abord au Clavecin son propre instrument, le plus nettement qu'il lui est possible, & faire ensuite selon celui-ci accorder le sien à chaque autre joueur d'instrument en particulier. Pour que les instrumens, si la Musique ne commence pas d'abord, ne se désaccordent point, il ne doit pas permettre qu'on prenne la liberté de préluder ou de jouer quelque chose à la fantaisie; ce qui est non seulement fort désagréable à entendre, mais cause aussi que chacun accorde souvent tout autrement son instrument, & qu'enfin ils s'éloignent tous de l'intonation générale.

§. 9.

En cas qu'il y ait quelqu'un parmi les Ripienistes, dont l'expression n'égale pas encore à celle des autres, le premier Violon doit le prendre à part & lui enseigner par un exercice séparé la vraie méthode de jouer, afin que l'un Musicien p. e. ne mette pas un tremblement où l'autre n'en fait point, ou fasse des coulés où les autres poussent les notes, ou employe un Pincé après un Port de voix que les autres omettent. La plus grande beauté de l'exécution consiste dans l'égalité, avec laquelle tous les membres d'un Orchestre jouent.

§. 10.

Le chef de l'Orchestre doit avoir soin, que tous les Symphonistes jouent avec lui toujours également fort ou foible, selon que chaque pensée le demande, & que tous expriment les changemens du Piano & du Forté, tout à la fois, selon ses différens degrés, & exactement aux notes où il faut le faire. Lui même doit se régler à la

partie principale, & regarder si elle est forte ou foible. Et puisqu'il doit servir pour règle & pour guide aux autres, il aura du mérite s'il prête toujours une attention égale, & exécute chaque composition, de quelque Compositeur qu'elle puisse être, sans partialité, & avec la même application & le même zèle, comme si c'étoit la sienne propre. Que l'auteur de la pièce soit présent ou absent, équitable ou inéquitable, il lui fera toujours gré de son honnêteté & de la bonne exécution de son ouvrage, & il le fera au moins en secret, si peut-être par des vûes fausses il ne voulut pas le faire publiquement. Les vertus aussi bien que les vices recompensent ceux qui en sont doués.

## §. 11.

Le premier Violon doit, pour confirmer ses joueurs d'instrument dans la bonne expression, & pour élever en même tems des bons Accompagnateurs, les faire jouer souvent toutes autres sortes de Musique, & même des Overtures, des pièces de caractère, & des Danses, qui se jouent d'une manière marquée, expressive, & moyennant le coup d'archet ou court & aisé, ou long & perçant. Il accoutumera par là les Accompagnateurs, de jouer chaque pièce selon ses qualités, majestueusement, avec du feu, avec vivacité, d'une manière perçante, distincte & égale. L'expérience montre, que ceux qui sont élevés dans une bande de Musiciens de commun, & qui ont joué beaucoup pour la Danse, sont meilleurs Ripienistes, que ceux qui ne se sont exercés que dans la manière galante de jouer, & dans une seule sorte de Musique. Car de même, que p. e. un pinceau fin ne fait point un si bon effet dans une peinture de théâtre, laquelle il ne faut voir que de loin; & à la clarté des bougies, qu'il en fait dans un morceau de cabinet: de même dans un Orchestre nombreux & à l'Accompagnement, la manière trop galante de jouer, & un coup d'archet long, trainant & qui n'a pas une certaine force, ne fait point un si bon effet, que dans un Solo ou dans une petite Musique de Chambre.

## §. 12.

Le brillant d'un Orchestre augmente pourtant, s'il comprend aussi de bons joueurs de Solo sur differens instrumens; de sorte que celui qui le guide, ne négligera point d'en élever. Il donnera pour cet effet souvent occasion à ceux qui sont capables de se faire entendre seuls, de se distinguer non seulement en particulier, mais aussi en des

des Musiques publiques. Il est vrai qu'il évitera en même tems, que quelqu'un n'en conçoive pas de la vanité, cela pouvant surtout arriver facilement dans des jeunes gens, & qu'ils ne s'imaginent point, d'être déjà ces grands Musiciens qu'ils ne deviendront qu'avec le tems. Toutefois quand même il arriveroit à quelquesuns de se laisser emparer par un orgueil si déraisonnable; celui qui guide l'Orchestre, feroit pourtant encore plus mal, si pour cela il vouloit interdire à tous les autres de se faire entendre, parmi lesquels il en peut avoir qui reconnoitroient comme un bénéfice cette occasion de se produire, & qui se donneroient toutes les peines imaginables, pour en tirer avantage.

§. 13.

Enfin le premier Violon doit à une Musique, savoir bien distribuer, placer & arranger tous les joueurs d'instrumens qu'il y emploie. Il importe beaucoup, qu'il y ait à chaque partie autant de joueurs que la proportion avec les autres demande, & que chaque instrument ait la place qui lui convient. Dans l'Orchestre de l'Opera le premier Clavecin peut se trouver au milieu, tellement que le bout large soit tourné vers le Parterre, & l'autre bout vers le Théâtre; afin que celui qui en joue, puisse voir les Chanteurs; & il aura à sa droite le Violoncello, & à sa gauche la Grande Basse de Violon. A coté du premier Clavecin peut être assis le premier Violon, un peu en avant & élevé. Les joueurs des Violons & des Violes peuvent former un cercle ovale & étroit, à commencer du premier Violon & à continuer jusqu'aux joueurs de Violette qui viennent avec leurs dos contre le Théâtre, & atteignent jusqu'à la pointe du Clavecin; par lequel moyen tous pourront voir & entendre le premier Violon. Si l'Orchestre est assez spacieux, que dans sa largeur quatre personnes peuvent prendre place; ceux qui jouent le second Violon, peuvent être assis deux à deux, les uns derrière les autres, au milieu entre ceux qui jouent le premier Violon & les joueurs de Violette qui sont auprès du Théâtre. Car plus les instrumens sont près l'un de l'autre: plus ils font de bon effet. Du même coté & au bout des places des Violons peut être placé encore un Violoncello & une Grande Basse de Violon. A coté gauche on mettra le second Clavecin, au long du Théâtre, & la pointe tournée vers le premier Clavecin; cependant tellement que les Bassons trouvent encore leurs places entre ce second Clavecin & le

Théâtre, à moins qu'on ne veuille les placer à son coté droit, derrière les Flutes. Auprès de ce second Clavecin deux Violoncellos peuvent encore trouver leurs places. De ce coté gauche de l'Orchestre seront aussi assis les Hautbois & les Cors de chasse, tournants le dos vers les Auditeurs & dans une même ligne, tout comme du coté droite les joueurs de Violon se sont postés; & les Flutes doivent être placées en travers, près du premier Clavecin, & tellement qu'ils tournent la vuë contre celui-ci, & le bout inférieur de la Flute contre le Parterre. Néanmoins on place aussi en quelques endroits, où il y a encore un espace vuide entre l'Orchestre & les Auditeurs, les Flutes avec leur dos contre le Parterre, & les Hautbois en travers entre les Flutes & le second Clavecin. Les Hautbois font surtout au *Tutti* un excellent effet, & remplissent beaucoup, de sorte que leur son mérite bien une libre sortie; laquelle les Flutes ont aussi, s'il n'y a personne derrière elles, & que les joueurs veillent seulement se tourner un peu de coté; & cela d'autant plus qu'elles sont alors tout proches aux auditeurs. Le Theorbe à sa place derrière le joueur du second Clavecin & les joueurs de Violoncello qui sont auprès de lui.

## §. 14.

Dans une Musique nombreuse, qui s'exécute dans une salle ou dans un autre endroit étendu, où il n'y a point de Théâtre, on peut mettre le Clavecin tellement que sa pointe sera tournée vers les auditeurs. Afin qu'aucun de ceux qui sont employés à la Musique, ne tourne le dos aux auditeurs, les premiers Violons peuvent se placer au long & tout près du Clavecin; voire celui qui guide à la main droite de celui qui joue du Clavecin & qui a de deux cotés les Basses qui jouent de la même partie avec lui. Les seconds Violons se mettent derrière les premiers, & derrière ceux-là se placent les Violètes. Auprès de celles-ci, à droite, dans la même ligne, se placent les Hautbois, & derrière cette ligne le Cors de chasse & les autres Basses. Si les Flutes ont quelque chose à jouer qui se distingue, elles trouvent le mieux leurs places auprès de la pointe du Clavecin, devant les premiers Violons ou à coté gauche du Clavecin. Car étant placés plus par derrière, on ne les entendroit pas, à cause de la foiblesse de leur ton. C'est aussi là, où les Chanteurs peuvent se placer. Car se mettant derrière celui qui joue du Clavecin, & chantant dans la partition, ils empêchent non seulement les joueurs de Violoncello & de la Grande Basse de Violon; mais aussi,

ayant



ayant p. e. la vuë courte, & étant obligés de se courber, cela les empêche de prendre aisément haleine & supprime leur voix.

§. 15.

Dans une petite Musique de Chambre le Clavecin peut être mis vers la muraille qui est à main gauche de celui qui joue. Cependant il en doit être si éloigné, que tous les instrumens qui accompagnent, excepté les Basses, peuvent entre lui & la muraille prendre leurs places. S'il n'y a que quatre Violons, ils peuvent tous, aussi bien que la Violette se mettre d'une même rangée tout au long du Clavecin. Mais s'il y a six ou huit Violons, on feroit mieux de mettre les seconds Violons derrière les premiers, & la Violette derrière les seconds Violons; afin que les parties de remplissage ne s'élevent pas au dessus de la partie principale; ce qui fait un très mauvais effet. Ceux qui jouent Concert, peuvent en ce cas-là prendre leur place devant le Clavecin; de façon qu'ils puissent voir de coté ceux qui les accompagnent.

§. 16.

Pour qu'une Musique soit bien exécutée, il faut prendre garde à ce, qu'il y ait à chaque partie proportionnellement de joueurs, & qu'il n'y en ait à une de trop, & à une autre de trop peu. Je vais communiquer une proportion, suivant laquelle il me semble qu'on pourra satisfaire à ce qui doit être observé à cet égard. J'entends qu'il y ait un Clavecin à toutes les Musiques, qu'elles soient grandes ou petites.

*A quatre Violons on prendra un Violette, un Violoncello, & une Grande Basse de Violon d'une grandeur médiocre.*

*A six Violons autant, & encore un Basson.*

*Pour huit Violons il faut deux Violettes, deux Violoncellos, encore une Grande Basse de Violon, mais qui soit un peu plus grand que la première, deux Hautbois, deux Flutes & un Basson.*

*Pour dix Violons autant, & encore un Violoncello de plus.*

*A douze Violons on prendra trois Violettes, quatre Violoncellos, deux Grandes Basses de Violon, trois Bassons, quatre Hautbois, quatre Flutes, & dans un Orchestre, encore un Clavecin de plus & un Theorbe.*

Les Cors de chasse sont nécessaires aussi bien à une grande qu'à une petite Musique, selon la qualité des pièces, & selon que le Compositeur le juge à propos.

## §. 17.

Suivant cette proposition il ne sera pas difficile de donner de l'ordre à la plus nombreuse Musique, faisant toujours l'augmentation de quatre à huit, de huit à douze &c. Il est d'autant plus nécessaire d'y être fort attentif, que le bon succès d'une Musique ne dépend pas moins de la proportion, suivant laquelle ceux qui jouent sont distribués & arrangés, que de la bonne exécution même. Bien des Musiques feroient un meilleur effet, si on n'avoit pas manqué là-dedans. Car comment une Musique peut-elle avoir un bon succès, si les parties principales sont obscurcies & supprimées par les parties fondamentales, ou même par les moyennes, pendant que les premières doivent s'élever au dessus de toutes les autres, & que les moyennes doivent être le moins entendues.

## §. 18.

Si donc le premier Violon est doué de tous ces talens dont nous venons de parler, & qu'il soit assez habile, pour pouvoir non seulement introduire, en cas qu'il soit nécessaire, mais aussi conserver dans un Orchestre ce que nous avons demandé, il procurera de l'honneur & de l'avantage à l'Orchestre, & acquerra à lui-même une gloire très distinguée. Car puisque, comme nous l'avons dit plus haut, un Orchestre fait mieux sous la direction de l'un que sous celle de l'autre, il s'ensuit de là que ce ne sont point tous les Musiciens qui soient capables de le bien guider. Et puisque plusieurs personnes, étant bien guidées, sont très habiles, & n'ont pourtant eux-mêmes pas la moindre capacité de guider les autres; on peut en conclure, combien important est un homme qui possède toutes les qualités requises pour bien faire la charge du premier Violon d'un Orchestre, & quelle préférence il mérite dans une Musique.



## SECTION II.

### DU CHAPITRE XVII.

# Des Violons qui accompagnent, en particulier.

#### §. I.

**T**ous les instrumens à corde en général, & principalement les Violons, doivent être garnis de cordes dont la grosseur soit proportionnée à la grandeur de l'instrument, afin qu'elles ne soient ni trop ni trop peu tendues. Si elles sont trop grosses, le ton en devient obscur, & si elles sont trop minces, le ton en devient trop foible. Il faut se régler aussi à cet égard au ton qui est introduit dans un Orchestre, & voir s'il est bas ou haut.

#### §. 2.

On verra dans la dernière Section, ce qu'il faut observer pour bien accorder les Violons, & cela regarde tous les instrumens à corde en général.

#### §. 3.

C'est le coup d'archet, qui est le plus important dans le Violon & les instrumens qui lui ressemblent, par rapport à l'expression. C'est par là que le son est tiré de l'instrument bien ou mal; que les notes sont animées; que le Piano & le Forte est exprimé; que les passions sont excitées; que le Triste se distingue du Gai, le Sérieux du Badin, le Sublime du Flatteur, & le Modeste de l'Hardi; en un mot, c'est le moyen, par lequel se forme la véritable expression, comme dans la Flute elle se forme par la poitrine, la langue & les lèvres. C'est enfin par le coup d'archet que la Musique est rendue & prononcée ainsi qu'elle doit l'être, & qu'une pensée peut être variée de différentes manières. Au reste on comprend naturellement, que les  
doigts

doigts y contribuent aussi, & qu'il faut avoir un bon instrument & des cordes nettes. Mais on a beau toucher d'une manière juste & d'une manière nette, avoir un excellent instrument, monté avec de bonnes cordes; l'expression sera toujours défectueuse, si le coup d'archet n'accompagne toutes ces choses qui concourent avec lui à former la bonne expression.

§. 4.

Je m'en vais éclaircir ce que je viens de dire par un exemple. On jouera le passage Tab. XXII. Fig. 1. dans un mouvement modéré, avec des coups de toute la longueur de l'archet. Ensuite on en diminuera la longueur, & on jouera les mêmes notes à différentes reprises chaque fois avec des coups d'archet plus courts. Puis on donnera une fois du poids à chaque coup d'archet, & l'autre fois on jouera *staccato* e. a. d. que tous les coups soient détachés. Quoique de cette façon-là chaque note aura eu son coup, l'expression sera pourtant chaque fois différente. On pourra aussi l'éprouver en coulant ces huit notes de différentes manières, ou les jouant toutes d'un seul coup d'archet; ou de façon comme s'il y avoit en même tems des points sous un arc au dessus d'elles; ou deux notes par un coup; ou une note détachée & trois coulées; ou coulant les trois premières & détachant la quatrième; ou détachant la première & la quatrième, & coulant les suivantes, toujours deux à deux d'un coup; dans tous ces cas l'expression sera toujours bien différente.

§. 5.

Cet exemple pourra suffire pour prouver, combien le mauvais usage du coup d'archet peut être nuisible, & combien son bon employ peut produire de bons & différens effets. On en conclura, qu'il ne dépend pas des joueurs de Violon, ni d'aucun autre instrument à archet, de couler ou de détacher les notes indifféremment & comme bon il leur semble; mais qu'ils sont obligés de les jouer avec les coups d'archet que le Compositeur a cru propre à rendre l'expression qu'il a voulu donner aux endroits de sa pièce, qui doivent se distinguer des autres.

On remarquera en passant, que s'il y a plusieurs figures de notes de la même sorte qui se suivent, & qu'il n'y a que la première qui soit marquée d'un arc, il faut les jouer toutes de la même manière jusqu'à ce qu'on rencontre une autre espèce des notes. Il en est de même des notes au dessus desquelles il y a

des

des traits. S'il n'y a p. e. que deux, trois ou quatre notes qui en sont marquées, on jouera pourtant également *staccato* celles qui suivent & qui sont de la même espèce & de la même valeur, ne pouvant sans cela produire l'effet désiré, ni jamais parvenir à une parfaite égalité dans l'expression.

## §. 6.

Il s'ensuit de là encore, que le bon effet de l'Accompagnement dépend plus des joueurs des Violons que des autres instrumens; la mélodie n'étant que dans le pouvoir des premiers. Si ceux-ci jouent sans feu & négligemment, les autres pourront faire bien peu pour la bonne expression. C'est pourquoi je traiterai aussi dans cette Section de tout ce qui regarde le coup d'archet, qui est si essentiel à l'expression, & dans les autres Sections je me rapporterai à ce que j'en ai dit dans celle-ci.

## §. 7.

Il ne conviendrait pas de mettre ici tous les préceptes du coup d'archet, puisque je suppose parler à un lecteur qui fait jouer du Violon, & qui entend le coup d'archet. Je ne veux qu'examiner de certains passages douteux, & ceux dans lesquels il y a à observer quelque chose de particulier, que le Compositeur ne sauroit toujours indiquer. On en pourra appliquer les règles à la plupart des autres cas qui leur ressemblent. Je montrerai ensuite, quelle sorte de coups d'archet doit regner dans chaque sorte de pièces, & j'ajouterai enfin ce qu'il y a encore à observer à ce sujet.

## §. 8.

Il faut principalement être attentif, à ce qu'on fasse autant qu'il est possible, aller en haut ou en bas le coup d'archet, ainsi que les notes qu'on joue, le demandent.

S'il y a plusieurs notes sur un même ton, & qu'elles soient mêlées avec des notes syncopées, chacune doit avoir son coup à part, c'est à dire, il faut détacher le coup d'archet après la note syncopée, v. Tab. XXII. Fig. 2. Si l'on vouloit ici jouer les Croches sans répétition de l'archet ou sans le détacher; l'expression seroit non seulement fort ennuyeuse, mais effectueroit aussi un tout autre sens. Les notes vites de cette espèce, qui consistent en Croches & Double croches, ne doivent aussi être marquées par un certain poids qu'on donne quelque fois au coup d'archet; mais il faut leur donner la vivacité nécessaire en repétant le coup d'archet.

Ces Croches, v. Tab. XXII. Fig. 3. doivent toutes être marquées par un petit coup d'archet; & quand il y a des ports de voix qui suivent de semblables notes, celle devant le port de voix doit également être détachée par le coup d'archet; pour pouvoir entendre distinctement & séparément les deux notes qui se trouvent sur le même ton.

Lorsque dans le mouvement vite une Noire, en frappant la mesure, est suivie par quelques Croches ou Double croches, que ce soit sur le même ton ou après un saut; cela fait un bon effet, si l'on marque la Noire par un coup d'archet en bas détaché, afin que la Croche qui suit, puisse être jouée aussi par un coup en bas, v. Tab. XXII. Fig. 4. les notes C C (*ut*), D (*re*) G (*sol*).

Si l'on rencontre deux notes sur le même ton, & qu'il n'y ait point d'arc dessus, v. Tab. XXII. Fig. 5. au lieu de les lier ensemble, le coup d'archet doit plutôt les séparer.

Dans l'espèce des notes de la Table XXII. Fig. 6. la dernière dans la mesure doit être un peu détachée & séparée de celles au frapper. La seconde note dans la mesure, laquelle est coulée avec la première, peut être exprimée un peu plus faiblement que les autres.

Dans des pièces gayeres & vites la dernière Croche de chaque Demi mesure doit être marquée par le coup d'archet; voyez en à la Tab. XXII. Fig. 7. le premier G (*sol*), le second E (*mi*) & F (*fa*).

Si une note courte est liée à une longue, v. Tab. XXII. Fig. 8. c'est la note longue, & non pas la courte, qui doit être marquée par un poids qu'on donne au coup d'archet.

Si deux Double croches suivent une Croche, celle-ci doit être marquée & détachée, comme s'il y avoit un trait dessus, v. Tab. XXII. Fig. 9.

Dans l'exemple de la Fig. 10. la seconde & la troisième note sont exécutées dans l'Allegro par le coup d'archet en haut, de manière cependant, qu'au point on l'arrête ou le détache un peu. Mais les deux G (*sol*) qui suivent, doivent chacun avoir un coup d'archet en bas.

Dans l'exemple, Fig. 11. le coup d'archet en bas se répète pour le second C (*ut*), de même aussi pour le C (*ut*) après l'E (*mi*) dans le dernier Quart de la mesure. On en agit également, lorsqu'après une Blanche viennent des Double croches. Mais si le premier & le troisième Quart de la mesure consiste en quatre Double croches, il faut

- alors

alors détacher & répéter le coup d'archet après le second & le troisième Quart de la mesure.

S'il y a des Noires ou des Croches mêlées avec des pauses de la même valeur, où les pauses précédent & viennent au frapper, v. Tab. XXII. Fig. 12. chaque note doit être exécutée par le coup d'archet en haut.

Dans le mouvement vite, à l'espece des notes qu'on voit Tab. XXII. Fig. 13. on joue la première par le coup d'archet en bas, & les trois dernières par celui en haut. Mais dans le mouvement lent l'effet est beaucoup plus agréable, si toutes les quatre notes sont exécutées par un même coup d'archet, en le détachant cependant un peu après la première note. Les quatre notes suivantes sont exécutées de la même manière par le coup d'archet en haut. Au premier cas, dans le mouvement vite, on met un trait sur la première & un coulé sur les trois notes suivantes. Au second cas dans le mouvement lent, il se met encore un coulé de plus sur les quatre notes, comme on voit par cet exemple.

## §. 9.

Aux notes dans la Fig. 14. Tab. XXII. on joue coup pour coup, & sans répéter le coup d'archet en bas; mais il faut donner à la note G (*sol*) dans la première mesure, autant de poids dans le coup en haut, qu'en a le premier C (*ut*) dans le coup en bas; & ainsi de même au G (*sol*) dans la seconde mesure.

De la même façon, & aussi coup pour coup se jouent les notes de la Fig. 15. Tab. XXII; quoique pourtant avec la différence, qu'on donne autant de poids à la quatrième qu'on en a donné à la première note.

Les notes, Tab. XXII. Fig. 16. peuvent être exécutées de deux manières également bien; savoir si le joueur de Violon est aussi bien exercé dans le coup d'archet en haut que dans celui en bas. L'on peut ou donner à chaque note de cet exemple un coup d'archet à part, ou joindre le premier A (*la*) & C (*ut*) ensemble dans le coup en haut, quoiqu'il faille au dernier cas bien & brièvement marquer chaque note. L'effet en sera également bon; quoique la dernière façon d'exprimer soit très utile dans plusieurs autres cas, qu'on rencontre dans la Musique moderne.

La preuve s'en trouve tout d'abord dans l'exemple suivant, Tab. XXII. Fig. 17. où il faut, par rapport à la suite, que les notes E (*mi*) & G (*sol*) dans la première, & G (*sol*) & H (*fa*) dans la seconde mesure, soient jouées moyennant le coup d'archet en haut, à moins que l'effet n'en dût être très mauvais.

Il en est de même avec les notes dans la Tab. XXII. Fig. 18. quand le mouvement est fort vite, & surtout quand les notes sont éloignées l'une de l'autre, comme dans les deux dernières mesures. Cette manière de jouer fatigue aussi bien moins, que si l'on jouoit chaque note par un coup d'archet séparé.

L'espèce des notes dans la Fig. 19. Tab. XXII. peut être exécutée de deux différentes manières. Une fois coup pour coup, sans reprendre l'archet, savoir dans le cas que le mouvement est fort vite, & qu'il n'y a point de passages de Double croches entremelés. Mais s'il y a un tel mélange, il faut qu'après la troisième note dans la première partie de la mesure, le coup d'archet soit détaché & repeté. Et puisque dans cette sorte de mesure l'accompagnement est le plus souvent comme dans une Siciliana, c. a. d. boiteux ou alla Zoppa; chaque Noire étant suivie d'une Croche, qui dans le mouvement vite doit être jouée un peu vivement; on aura soin de donner le poids qu'il faut à ces notes, & on se gardera de rabattre quelque chose de la Noire pour le donner à la Croche suivante. Car cela rendroit les Noires presque égales aux Croches, & changeroit la mesure de six huit en celle de quatre pour huit. On se gardera encore davantage, de faire trop longue la Noire & trop courte la Croche; autrement il sembleroit que ce fussent des notes pointées dans une mesure égale. Pour éviter l'un & l'autre, il n'y a qu'à s'imaginer auprès de la Noire, deux Croches de la vitesse de celle qui suit, & on ne commettra ni l'une ni l'autre de ces fautes.

#### §. 10.

Il est indispensablement nécessaire, pour bien exécuter les pensées de la Musique moderne, d'être également expert dans le coup d'archet en haut & dans celui en bas; car si l'on veut jouer les pensées recherchées qu'on y trouve, & qu'on n'ait pas la science des différens coup d'archet, on ne fera entendre, au lieu d'une expression légère & agréable, qu'une roideur rebutante.

#### §. 11.



## §. 11.

Pour se rendre les coups d'archet en haut & en bas également faciles & familiers, on prendra pour son exercice une Gigue ou Canarie dans la mesure de six huit, où il n'y a que des Croches, dont la première des trois est suivie d'un point. On donnera à chaque note son coup d'archet à part, de sorte que sans le repeter, la première & la troisième note de chaque Figure reçoive tantot celui en bas, tantot celui en haut, jouant d'ailleurs la note après le point toujours fort brièvement & d'une manière aiguë. On pourra aussi exercer une pièce qui contient des mesures dont la première partie consiste en quatre notes, savoir deux Double croches au lieu de la Croche du milieu, & la seconde en trois notes, de façon que dans chaque mesure il y ait un nombre inégal des notes.

Ensuite on essayera la même pièce, sans points; mais toujours sans répétition du coup d'archet, comme des Triolets ou comme des Croches vites dans la mesure de six huit.

On peut encore prendre un exemple dans la mesure de quatre tems, où quatre Doubles croches suivent toujours après une Noire, ou deux Double croches après une Croche, & où les notes vont tantot en sautant tantot par degré. On peut continuer cet exercice jusqu'à ce qu'on s'apperçoive, que les Figures qui commencent par le coup d'archet en haut, sont aussi bien exprimées que celles qui commencent par celui en bas. On aura un grand avantage d'une pareille étude, & on rendra les bras capables d'exécuter toutes les difficultés qui se peuvent rencontrer. Car quoiqu'il y ait certaines notes qu'il faut absolument exprimer par le coup d'archet en bas; il est pourtant vrai qu'un habile joueur de Violon, & qui a le coup d'archet parfaitement à sa disposition, les peut également bien exprimer par celui en haut. Toutefois il ne faut point abuser de cette liberté dans le choix du coup d'archet: parcequ'il y a de certaines occasions où une note demande d'être jouée d'une manière aiguë, préférablement aux autres; & alors le coup d'archet en bas maintient toujours la préférence sur celui d'en haut.

## §. 12.

En coulant les notes dans l'Adagio, il faut le faire de façon que les notes ne semblent point être détachées; à moins qu'il n'y ait en même tems des points sous un arc au dessus des notes, v. Tab. XXII.

Fig. 20. Il ne faut pas non plus y employer les pincemens, surtout quand ils ne sont pas indiqués, pour ne pas être contraire au sentiment qui doit être exprimé par les notes coulantes. Mais s'il y a des traits au lieu des points dessus les notes, comme aux deux dernières de cet exemple, elles doivent être fortement poussées, dans un seul coup d'archet. Car de même qu'il y a de la différence entre les traits & entre les points, dans le cas même qu'il n'y a point d'arc dessus, de façon qu'il faut jouer les notes avec les traits par des coups d'archet tout à fait détachés, & celles avec des points seulement par des petits coups d'une manière soutenuë: de même il faut aussi également faire une différence, quand il y a des arcs dessus. D'ailleurs les traits se trouvent plus dans l'Allegro que dans l'Adagio.

Pour exprimer élégamment dans le mouvement lent, la sorte de Double croches qu'on voit à la Fig. 21. Tab. XXII. il faut toujours donner plus de poids à la première des deux, tant pour la mesure que pour la force, qu'à celle qui suit, & ici la note H ( $\beta$ ) dans la troisième partie de la mesure, doit être exprimée *presque* tellement, comme s'il y avoit un point derrière elle.

§. 13.

Lorsque dans l'Adagio il y a des coulés sur des notes pointées, v. Tab. XXII. Fig. 22. la note après le point ne doit pas être poussée; il faut la couler avec la précédente par un Piano en diminuant toujours le son.

S'il y a un point après la seconde note, il faut dans l'Allegro exprimer la première, qu'elle ait une ou deux Croches, fort brièvement avec le coup d'archet fort; & celle avec le point modérément, & avec le coup d'archet soutenu jusqu'à la note suivante. Dans l'Adagio il faut jouer la première aussi brièvement que dans l'Allegro, mais non pas avec tant de force, v. Tab. XXII. Fig. 23. Pour que ces notes fassent l'effet désiré, il faut répéter le coup d'archet toujours de deux en deux, tellement que chaque coup en contienne deux & non pas quatre.

Il en est de même avec les notes Tab. XXII. Fig. 24. Cependant il ne faut pas y employer un coup d'archet long, rude & trainant. Il doit être tranquille & court; autrement l'expression seroit trop brusque & rebutante.

Dans des pièces lentes il faut jouer les Croches & Double croches pointées, par un coup d'archet qui ait du poids, & qui soit soutenu & nourris-

nourrissant. Il ne faut point détacher les coups, comme on fait quand il y a des pauses (au lieu des points) après les notes. Il faut soutenir les points jusqu'à l'extrémité de leur durée, afin qu'on ne paroisse pas s'en ennuyer, & que l'Adagio ne se change point dans un Andante. S'il y a des traits dessus, cela indique que les notes doivent être marquées. Les notes à plusieurs croches, qui viennent après les points, se jouent toujours très brièvement & d'une manière aiguë, aussi bien dans le mouvement lent que dans le vite; les notes pointées exprimant en général quelque chose de majestueux & d'élevé; c'est pourquoi chacune demande un coup d'archet à part, à moins qu'il n'y ait des coulés dessus, n'étant pas autrement bien possible d'exprimer par le même coup d'archet, en le détachant, la courte note après le point d'une manière si aiguë, que cela se peut faire par un nouveau coup en haut.

## §. 14.

Lorsque dans le mouvement lent il y a des Demitons entremêlés dans la mélodie, v. Tab. XXII. Fig. 25, ceux qui sont haussés par un dièse ou un signe de restitution, doivent être entendus un peu plus fort que les autres; ce qui est effectué, quand l'archet est plus pressé sur les cordes aux instrumens à coup d'archet, & que le vent est augmenté aux instrumens à vent & dans la voix. Lorsqu'il y a un coulé sur deux notes, dont la dernière est haussée ou baissée, cela fait un meilleur effet, si l'on touche la dernière avec le doigt suivant, & qu'on augmente en même tems la force du coup d'archet, que si l'on avance ou si l'on retire le même doigt. Il faut dans le mouvement lent, faire croire à l'oreille que c'est une seule note qu'on joue. Et l'on doit remarquer en général, que, même dans le mouvement vite lorsque quelques notes, Noires ou Blanches, sont haussées par le dièse ou baissées par le b mol, surtout s'il y en a plusieurs qui se suivent en montant ou en descendant par degré, v. Tab. XXII. Fig. 27. il faut les soutenir, y appuyer, & les jouer avec plus de force & d'emphase que les autres notes.

## §. 15.

Il faut également soutenir & jouer de la même force, les notes longues, qui sont mêlées avec les notes vites & vives. Voyez en Tab. XXII. Fig. 28

## §. 16.

## §. 16.

Lorsqu'après une longue note & une petite pause, viennent des notes à trois croches, v. Tab. XXII. Fig. 29. les dernières doivent toujours être jouées très vite, soit dans l'Adagio ou dans l'Allegro. Il faut donc, avant que de les jouer, attendre jusqu'à l'extrémité du tems qui leur est destiné, & éviter par là qu'on ne manque pas à la mesure.

Si dans un Allabreve lent ou dans la mesure pleine à quatre tems, il se trouve un quart de soupir au Frapper, lequel est suivi de notes pointées, v. Tab. XXII. Fig. 30. 31. il faut exécuter la pause, comme s'il y avoit après elle encore un point ou une pause de la moitié de sa valeur, & que la note suivante eut encore une croche.

## §. 17.

Lorsqu'une pièce lente & triste commence par une note au Lever de la mesure, qu'elle soit une Croche dans la mesure pleine, ou une Noire dans l'Allabreve, v. Tab. XXII. Fig. 32 & 33. il ne faut pas exécuter cette note avec trop de véhémence & de force, mais avec un mouvement lent & tranquille de l'archet, & en faisant croître la force du ton, pour exprimer dûment la passion triste. Cependant il ne faut pas non plus s'arrêter sur elle plus longtems que ne le permet sa durée, afin que les autres instrumens puissent d'abord bien concevoir le juste mouvement de la pièce, dans la suite de laquelle on exécutera de même de pareilles notes lentes.

## §. 18.

Quand il faut toucher trois ou quatre cordes à la fois d'un seul coup d'archet, en formant l'accord; cela se fait de deux manières, v. Tab. XXII. Fig. 34 & 35. Dans la première manière, lorsqu'il y a une pause qui suit, le coup d'archet est détaché; & dans la seconde, où il n'y a point de pause qui suive, l'archet reste couché sur la corde supérieure. Dans l'une & l'autre façon il ne faut point s'arrêter ni dans le mouvement lent ni dans le vite, sur les cordes inférieures; il faut les expédier vite, autrement l'auditeur croiroit que ce fussent des Triolets, qui font une batterie sur l'accord. Et puisqu'on se sert de ces accords pour surprendre l'oreille par quelque chose de véhément, ceux qui ne sont point suivis de pauses, doivent être joués fort brièvement & avec la plus grande force de l'archet, c. a. d. par son bout infé-

inférieur; & s'il y en a plusieurs qui suivent, chacun doit être exprimé avec le coup d'archet en bas.

§. 19.

J'ai bien à la vérité déjà traité dans le Chapitre VIII. des différentes sortes de ports de voix & de leur durée, par rapport à la mesure. Cependant comme le coup de langue n'est pas connu à chaque joueur de Violon, pour y pouvoir régler son coup d'archet, il est nécessaire d'ajouter ici quelques éclaircissemens à cet égard, & d'établir une règle générale, qui est: que toutes les petites notes postiches qu'on trouve devant les notes ordinaires, qu'elles soient courtes ou longues, demandent leur coup d'archet à part, & ne doivent jamais être coulées avec la note précédente, appartenant à la note qui les suit. On peut en avoir la preuve dans l'art du chant. Car si auprès de semblables ports de voix un chanteur a des paroles à prononcer, il ne prononce pas les syllabes sous la note principale où elles appartiennent, & sous laquelle elles sont placées; mais au contraire sous les notes postiches ou ports de voix.

§. 20.

Quant aux ports de voix longs qui partagent le tems avec la note suivante, il faut dans l'Adagio, sans les marquer, faire croître le coup d'archet en force, & couler doucement la note suivante, en sorte qu'on fait entendre le port de voix un peu plus fort que les notes qui suivent. Dans l'Allegro au contraire on peut marquer un peu moins le port de voix. Les ports de voix courts, parmi lesquels on compte aussi ceux qui se trouvent entre des sauts de Tierce descendans, doivent être exprimés fort brièvement & mollement, & touchés comme en passant seulement; p. e. on ne s'arrête point sur ceux qu'on voit Tab. XXII. Fig. 36. 37. surtout dans le mouvement lent; autrement on croiroit qu'ils fussent exprimés par des notes ordinaires, comme on voit Fig. 38. 39; ce qui seroit contraire non seulement à l'intention du Compositeur, mais aussi à la manière de jouer à la Françoisé, de laquelle ces ports de voix tirent leur origine. Car les notes postiches appartiennent encore au tems de la note précédente, & ne doivent pas par conséquent, comme dans le second exemple, venir dans le tems de celles qui les suivent.

C c

§. 21.

## §. 21.

Lorsque dans le mouvement lent on trouve des notes postiches à croches, après la première desquelles il y a un point, v. Tab. XXII. Fig. 40; elles reçoivent le tems de la note principale qui les suit, & celle-ci ne reçoit que le tems du point. Elles doivent être jouées très affectueusement & de la manière qu'elles sont exprimées Fig. 41. Il faut à la note à deux points employer le coup d'archet en bas, & faire croître le ton en force, couler les deux suivantes, la première par un Piano diminuant, & relever la dernière note courte par le coup d'archet en haut.

## §. 22.

Si au contraire de semblables pensées sont écrites par des notes ordinaires, v. Tab. XXII. Fig. 42. elles doivent dans une Ritournelle être jouées selon leur juste valeur; surtout s'il y a plus d'une personne qui joue la même partie, ou s'il y a encore une partie qui répète la même pensée en Tierces ou en Sixtes. Les deux premières notes sur lesquelles il y a un arc, doivent être jouées par le coup d'archet en bas, & les deux dernières par le coup d'archet en haut.

## §. 23.

Les deux notes postiches à deux croches, qu'on trouve Tab. XXII. Fig. 43. & qui sont plus en usage dans le gout François que dans le gout Italien, ne se jouent point si lentement, comme celles dont nous venons de parler; on les exprime avec précipitation, comme on voit Fig. 44.

## §. 24.

J'ai traité en général des Tremblemens dans le Chapitre IX. auquel je renvoie mes lecteurs. Je remarquerai seulement encore, que lorsqu'il y a la marque des tremblemens sur quelques notes vites, le port de voix & le coup d'après ne trouvent pas toujours lieu; on peut faire du tems, ne faire souvent que des Demi tremblemens. Si le port de voix & le coup d'après ne sont indiqués qu'à la première note, v. Tab. XXII. Fig. 45, il faut cependant observer que les tremblemens suivans doivent être faits de la même manière.

Lorsqu'il y a un tremblement sur un Triolet, v. Tab. XXII. Fig. 46. les deux dernières notes font le coup d'après.

Lorsque plusieurs notes, sur le même ton, sont liées ensemble, & qu'il y ait un tremblement sur la première; le tremblement doit être entre-

entretenu jusqu'à la fin, sans repeter le coup d'archet, v. Tab. XXII. Fig. 47.

S'il y a un port de voix devant deux notes vites, & un point après la troisième note, v. Tab. XXII. Fig. 48; cette figure doit être jouée d'un seul coup d'archet jusqu'à la fin, très vite & avec précipitation. Mais s'il y a une pause au lieu du point, le coup d'archet est détaché.

Lorsqu'il y a des ports de voix devant des notes pointées, v. Tab. XXII. Fig. 49. il ne faut employer ni tremblemens, ni pincemens. Mais s'il y a des tremblemens sur de pareilles notes, qui montent ou descendent, ou qu'il y ait des pauses, au lieu des points; alors on doit faire les tremblemens sans coup d'après & détacher l'archet auprès les points.

Quand tous les instrumens vont à l'Unisson avec la Basse, c'est à dire, qu'ils jouent tous les mêmes notes que la Basse, quoique quelques uns, une ou plusieurs Octaves plus haut; un tremblement lent, exécuté par tous les Musiciens dans la même vitesse, fait un meilleur effet qu'un tremblement fort vite. Car le mouvement vite que tous les instrumens font à la fois, cause plus de confusion que de distinction, surtout dans un endroit où il resonance. C'est pourquoi il faut alors lever les doigts dans une vitesse modérée & également, quoique un peu plus haut qu'à l'ordinaire.

§. 25.

Jusqu'ici nous avons considéré le coup d'archet en lui-même, partagé par de simples notes qui en sont exprimées. A présent il faut voir quelles sortes de coup d'archet il faut employer pour chaque pièce, pour chaque sorte de mesure, & pour chaque passion qu'on doit exprimer. C'est ceci qui apprend aux joueurs de Violon, & à tous ceux qui jouent des instrumens à archet, si le coup d'archet doit être long ou court, pésant ou aisé, perçant ou modéré.

§. 26.

Il faut remarquer en général que dans l'accompagnement, surtout dans des pièces vives, un coup d'archet court & articulé, tel comme il est en usage chez les François, fait un bien meilleur effet qu'un coup d'archet à l'Italienne, long & trainant.

Les *Allegro*, *Allegro assai*, *Allegro di molto*, *Presto*, *Vivace*, demandent, surtout dans l'accompagnement, où il faut alors une maniere plus badine que serieuse, un coup d'archet vif, très léger, court, & bien détaché. Cependant il y faut observer une certaine modération du ton.

Si l'Allegro est entremelé de passages à l'Unisson, il faut le jouer avec un coup d'archet aigu & avec assez de force du ton.

Un *Allegretto* ou un *Allegro* qui est modéré par les mots: non presto, non tanto, non troppo, moderato &c. qu'on a coutume de mettre pour déterminer le véritable mouvement d'une pièce, doit être exécuté un peu plus sérieusement, & avec un coup d'archet qui soit à la vérité un peu pesant, mais pourtant vif & vigoureux. Ce sont surtout les Double croches dans l'Allegretto; comme les Croches dans l'Allegro, qui demandent un coup d'archet très court, lequel ne doit pas être fait avec tout le bras, mais seulement avec la jointure de la main, de même qu'il doit être plus frappé que tiré; de sorte que tant le coup en haut que celui en bas, soit fini par un pressement, d'une manière égale. Mais les passages vites doivent être joués d'un coup d'archet léger.

Un *Arioso*, *Cantabile*, *Soave*, *Dolce*, *Poco Andante* est exprimé avec tranquillité & avec un coup d'archet léger. Quand même l'*Arioso* seroit mêlé de différentes sortes de notes vites, il demandent pourtant également un coup d'archet léger & tranquille.

Un *Maestoso*, *Pomposo*, *Affettuoso*, *Adagio spiritoso*, doivent être joués sérieusement & avec un coup d'archet tant soit peu pesant & aigu.

Une pièce lente & triste, qui est indiquée par les mots: *Adagio assai*, *Pesante*, *Lento*, *Largo assai*, *Messo*, demande la plus grande modulation du ton, & le coup d'archet le plus long, le plus tranquille & le plus pesant.

Un *Sostenuto*, qui est le contraire du *Staccato*, dont on fera mention ci-dessous, & qui ne consiste que dans un chant bien soutenu, sérieux & harmonieux, où il y a beaucoup de notes pointées, qu'il faut couler deux à deux, est ordinairement intitulé du mot de *Grave*; c'est pourquoi il faut le jouer d'un coup d'archet long & pesant, bien soutenu & sérieux.

Dans toutes les pièces lentes, c'est la Ritournelle qu'il faut principalement jouer sérieusement, surtout s'il y a des notes pointées; afin que la partie principale, quand elle doit repeter le même chant, puisse se distinguer du chant de tous les instruments, quand ils jouent ensemble, ce que les Italiens appellent le *Tutti*. S'il y a des pensées flatteuses qui soient entremêlées avec d'autres pensées, il faut exprimer les flatteuses



teuses d'une manière agréable. C'est dans toutes les pièces, & préférablement dans les lentes, où il faut que ceux qui les exécutent, prennent le sentiment du Compositeur, & cherchent de l'exprimer.

A quoi peut contribuer beaucoup, outre ce que nous avons demandé à cet égard, l'augmentation ou la diminution de la force du ton, pourvu que cela se fasse avec tranquillité, & non pas avec un pressement de l'archet véhément & désagréable. Au reste si dans une pièce le Compositeur n'a pas mis de la passion; si en la faisant il n'a pas été lui-même touché: malgré toutes les peines que se donnent ceux qui exécutent, elle ne sera sûrement jamais d'un bon effet.

Pour l'espece du coup d'archet qu'il faut employer aux danses Françaises, on en parle dans le §. 58. de la Section VII. de ce Chapitre.

§. 27.

Lorsque le mot de *Staccato* se trouve auprès d'une pièce, toutes ses notes se jouent d'un coup d'archet court & détaché. Mais comme aujourd'hui on compose rarement une pièce entière d'une seule espece de notes, & qu'on tache toujours d'en faire un heureux mélange; on a coutume de mettre des traits dessus les notes qui doivent être jouées *staccato*.

Cependant il faut dans ces sortes de notes faire attention au mouvement de la pièce, s'il est lent ou vite, & ne pas tant pousser les notes dans l'Adagio que dans l'Allegro; autrement celle de l'Adagio seroient trop seches. La règle générale qu'on peut donner là dessus, c'est que lorsqu'il y a des traits dessus les notes, il faut les faire entendre seulement la moitié du tems qu'elles durent selon leur valeur. Mais s'il n'y a un pareil trait que sur une seule note, laquelle est suivie de quelques notes de moindre valeur; cela signifie, non seulement, que la note ne doit être entenduë que la moitié de sa valeur; mais aussi qu'elle doit être marquée par un certain poids qu'on donne au coup d'archet.

Ainsi les Noires deviennent Croches, les Croches Double croches &c.

Nous avons déjà remarqué que dans les notes, au dessus desquelles il y a de petits traits, l'archet doit être un peu détaché des cordes. Cela s'entend des notes où le tems le permet. Il faut donc excepter dans l'Allegro les Croches, & dans l'Allegretto les Doubles croches, s'il y en a plusieurs qui se suivent; car celles-ci doivent bien être jouées d'un coup d'archet tout court. Mais il ne faut jamais détacher ou

éloigner l'archet des cordes ; car en le voulant toujours lever autant qu'on fait, quand on dit qu'il est détaché, il n'y auroit pas assez de tems de reste pour le remettre dessus à juste tems, & les notes seroient comme hachées ou fouettées.

Les notes qui se trouvent au dessous d'une partie concertante, peuvent dans l'Adagio, quoiqu'il n'y ait point de traits dessus, être regardées comme un *Demi staccato*, & l'on peut par conséquent après chacune observer un petit silence.

Lorsqu'il y a des points dessus les notes, il faut les toucher ou pousser par un coup d'archet très court, qui ne soit pourtant pas proprement détaché. S'il y a encore un arc dessus les points, il faut prendre toutes les notes, tant qu'il y en a, sous un même coup, & marquer chacune par un pressement d'archet.

§. 28.

Il ne suffit pas de savoir le juste partage des coups d'archet, & à quel tems il faut presser fort ou foiblement l'archet sur les cordes. Ceux qui le veulent diriger comme il faut, & produire par-là de bons effets, doivent aussi connoître l'endroit où il faut que les cordes en soient touchées, & quelle force chaque partie de l'archet doit avoir. Il importe beaucoup, si l'archet est conduit près ou loin du chevalet, & si l'on touche les cordes avec sa partie inférieure, avec celle du milieu ou avec la pointe. Sa plus grande force est dans la partie inférieure, ou celle qui est la plus proche à la main droite ; la force modérée est à son milieu, & le moins de force est dans sa pointe. S'il est mené trop près du chevalet, le ton en devient à la vérité perçant & fort, mais aussi en même tems mince, sifflant & raclant, surtout à la corde filée. Car les cordes sont trop tendues près du chevalet ; & l'archet n'y a pas la force de les mouvoir d'une façon proportionnelle avec l'autre long bout de la corde, de sorte que les cordes ne reçoivent pas le tremoussement nécessaire.

Cela n'étant pas d'un bon effet dans le Violon, on peut aisément voir que dans la Violette, le Violoncello, & la Grande Basse de Violon, l'effet doit être encore plus mauvais ; surtout à cause que sur ces instrumens les cordes sont plus grosses & plus longues que sur le Violon. Pour en trouver la juste proportion, je tiens, que quand un joueur de Violon peut tirer un son épais & mâle, en menant l'archet loin du chevalet de la largeur d'un doigt, celui qui joue de la Violette, doit tenir la distance

distance de deux, celui qui joue du Violoncello, celle de trois à quatre, & celui qui joue de la Grande Basse de Violon celle de six doigts. Il est bon aussi de conduire sur les cordes minces de chaque instrument, l'archet un peu plus près du chevalet, & sur les cordes grosses un peu plus loin de lui. Voulant faire croître le ton en force, on peut pendant le coup, presser l'archet plus fort sur les cordes, & l'approcher un peu plus vite vers le chevalet; ce qui rend le ton plus fort & plus perçant. Mais dans le Piano, l'archet peut sur chaque instrument être conduit encore un peu plus loin du chevalet qu'on vient de dire, pour mettre les cordes en mouvement par une force modérée de l'archet.

## §. 29.

Il y a des pièces, où l'on met des *Sordines* sur le Violon, la Violette & le Violoncello, pour exprimer d'autant mieux les sentimens de l'amour, de la tendresse, de la flatterie & de la tristesse, de même aussi qu'un sentiment furieux; supposé que le Compositeur sache ajuster en conséquence sa pièce, comme p. e. l'audace, la fureur & le désespoir, à quoi contribuent beaucoup certains modes; p. e. E (*mi*) C (*ut*) F (*fa*) H (*fi*), de Tierce mineure, & Es (*mi b mol*) A (*la*) E (*mi*), de Tierce majeure. Les *Sordines* sont faits de différentes matières, de bois, de plomb, de laiton, de fer blanc & d'acier. Celles de bois & de laiton ne valent rien, puisqu'elles causent un ton ronflant. Ce sont celles d'acier qui sont les meilleures, pourvu qu'elles ayent leur poids proportionné aux instrumens. Les *Sordines* pour la Violette & pour le Violoncello doivent être proportionnées à la grandeur de ces instrumens, & être toujours à l'un plus grand qu'à l'autre. On peut remarquer en passant, que les joueurs d'instrument à vent, font mieux, de mettre un morceau d'éponge humectée dans l'ouverture de leurs instrumens, que de se servir de papier ou d'autres chose, pour rendre leurs instrumens sourds.

## §. 30.

Il ne faut point employer la plus grande force de l'archet, en jouant des pièces lentes avec des *sordines*, & l'on doit éviter autant qu'il est possible les cordes nues. Pour les notes coulantes, l'archet peut être un peu pressé sur les cordes. Mais lorsque la melodie demande qu'on recommence souvent le coup d'archet; alors il doit être court & animé par un certain poids interieur qu'on lui donne, lequel  
fera

fera un meilleur effet qu'un coup long, tiré & trainant. Cependant il faut se régler par tout aux pensées qu'on a à exprimer.

§. 31.

Les doigts font quelquefois la charge de l'archet, par le pincement des cordes qu'on appelle *Pizzicato*. On fait ce *Pizzicato* ordinairement avec le pouce. Je ne disconveniens pas, qu'un bon Violon ne sache le faire d'une manière si agréable & si modérée, qu'on n'entendra pas frapper la corde contre le manche. Mais comme tout le monde n'a pas la même habileté, les pincemens font quelque fois faits avec bien de la roideur. Et comme on est alors frustré de l'effet qu'on en espere, je trouve à propos de communiquer ici mon sentiment là dessus. On fait que sur le Lut la partie supérieure se joue avec les quatre derniers doigts, & la Basse avec le pouce. Or le *Pizzicato* sur le Violon est une imitation de celui qu'on fait sur le Lut ou sur la Mandoline; par conséquent on doit le rendre aussi semblable l'un à l'autre que faire se pourra. On fait donc selon moi mieux, de pincer non avec le pouce, mais avec la pointe du premier doigt. Il faut prendre la corde de côté, & non pas par en bas, pour qu'elle prenne son balancement de la même façon, & non pas en derrière contre le manche. Cela rend le ton beaucoup plus naturel & épais, qu'il n'est quand on pince la corde avec le pouce. Car ce dernier occupe par sa largeur une plus grande partie des cordes, & les force trop, sur tout les minces. L'expérience démontrera ce que je dis, si l'on veut faire la preuve de l'une & de l'autre façon. Le *Pizzicato* doit aussi se faire près du bas du manche, & non pas trop près du chevalet, ni trop près des doigts de la main gauche. On peut pour cet effet mettre le pouce de côté contre le manche, afin de pouvoir toucher chaque corde d'autant plus aisément. Mais aux accords où il faut toucher vite trois cordes de suite, en commençant par l'inférieure, il est nécessaire de faire le *Pizzicato* avec le pouce. Dans une petite Musique de Chambre il ne faut pas pincer les cordes trop rudement; cela produit un effet désagréable.

§. 32.

Quant à l'usage des doigts de la main gauche, il faut toujours les presser sur les cordes avec la même force que l'on donne au coup d'archet. Cette proportion doit être soigneusement observée. Si l'on fait croître le ton en force sur une Tenue, il faut aussi augmenter le

le pressement du doigt. Mais pour éviter que le ton n'en devienne plus haut, il faut quasi retirer insensiblement le doigt, ou faire un balancement bon & vite. Ceux qui élèvent les doigts trop haut, font bien à la vérité les tremblemens d'une manière forte & aiguë, mais ils s'exposent en même tems au risque, de toucher faux & communement trop haut; ce qui n'est pas rare, surtout dans les modes de Tierce mineure. Ces personnes exécutent aussi les roulemens presque toujours inégalement & point rondement, puisque leurs doigts ne sont pas bien changés à cause de leur inégalité. D'ailleurs le petit doigt étant ordinairement plus foible que les autres, il faut chercher un moyen, pour moderer la force de trois autres doigts, & secourir la foiblesse du petit; c'est ce qu'on fait en le faisant battre plus promptement, pour qu'il atteigne par là la juste proportion qu'il faut qu'il ait avec les autres trois doigts. En général tous ceux qui commencent à jouer du Violon, doivent bien exercer le petit doigt; ils en tireront grand avantage en bien des occasions.

## §. 33.

La maniere de jouer qu'on appelle *mezzo manico*, lorsqu'on avance la main sur le manche d'un demiton, d'un ton entier ou de plusieurs tons, est fort avantageuse, non seulement pour éviter en certaines occasions les cordes nuës qui font un tout autre effet, que celui qu'elles produisent quand elles sont touchées par les doigts; mais encore dans beaucoup d'autres occasions, principalement en faisant des Cadences; p. e. aux notes qu'on voit Tab. XXII, Fig. 50 & 51. les tremblemens se font à l'ordinaire mieux par le troisieme, qu'avec le petit doigt.

On fera un essai de la règle que je viens de prescrire en trois exemples, Tab. XXII. Fig. 52. (a) (b) (c), la main étant dans la situation ordinaire; on l'avancera ensuite d'un ton plus haut, de façon que dans l'exemple (a) on employera le second doigt au lieu du troisieme, & dans les exemples (b) & (c) on se servira du premier au lieu du second; & l'on trouvera que l'expression a dans l'un & dans l'autre cas un effet bien different.

## §. 34.

Quand la partie concertante n'est accompagnée que par des Violons, chaque Musicien doit bien prendre garde, s'il joue une partie purement de remplissage, ou une qui fait des certains petits passages concertants avec la partie principale, ou s'il joue une petite Basse.

Au premier cas il faut bien moderer la force des tons; au second, jouant quelque chose de concertant, on peut jouer plus fort; & encore plus fort en jouant une petite Basse, surtout quand on est éloigné de la partie principale ou des Auditeurs. Lorsque le premier & le second Violon ne font que deux parties de remplissage, il faut aussi qu'ils jouent de la même force. Lorsque le second Violon dans la Ritournelle exécute une melodie qui ressemble à celle du premier Violon, soit dans la Tierce, la Sixte ou la Quarte, le second Violon peut jouer d'une égale force avec le premier. Mais s'il ne joue qu'une partie de remplissage, comme dans le cas précédent, alors il faut aussi qu'il modere un peu le ton; les parties principales devant toujours s'élever au dessus des parties de remplissage.

§. 35.

Quand la partie concertante est foible, les Violons doivent user de beaucoup de modération dans l'accompagnement. Il faut qu'ils considerent quelle est l'especé de l'accompagnement; si le mouvement consiste en des notes vites ou lentes, qui marchent ou sautent; si l'accompagnement est plus bas ou plus haut que la partie concertante, ou peu éloigné d'elle; s'il est de deux, trois ou quatre parties; si la partie concertante a un chant flatteur ou des passages à jouer; si les passages consistent en des sauts éloignés ou en des notes roulantes, & si ces notes se trouvent dans des tons hauts ou dans des tons bas. Tout cela demande bien de la circonspection; p. e. une Flute n'est pas dans ses tons bas si perçante qu'elle l'est dans ceux en haut, surtout dans les modes de Tierce mineure. Il ne faut pas aussi en jouer toujours de la même force, mais selon que le cas l'exige, tantot foiblement, tantot modérement, tantot fortement. Il en est de même des voix foibles & des autres instrumens d'une force médiocre. Les Violons doivent donc être fort attentif à ne pas obscurcir la partie principale, & faire en sorte qu'elle soit toujours entendue préférentiellement aux autres.



## SECTION III.

### DU CHAPITRE XVII.

#### Du Joueur de la Violette (*Haute-Contre*), en particulier.

##### §. 1.

**O**n regarde communement la Violette (*Viola da braccio*) comme une chose de peu d'importance dans la Musique. La cause en est apparemment, qu'elle n'est souvent traitée que par des personnes qui ne sont encore que médiocrement avancés dans la Musique, ou qui n'ont pas beaucoup de talens pour se distinguer sur le Violon; ou que cet instrument donne trop peu d'avantage à ceux qui en jouent, & qu'à cause de cela des gens habiles ne veulent pas y être employés. Je crois néanmoins qu'un joueur de la Violette doit être aussi habile qu'un joueur du second Violon, pour peu qu'on veuille que tout l'accompagnement soit sans défaut.

##### §. 2.

Il doit non seulement avoir une aussi bonne expression que les joueurs de Violon, mais il doit également entendre quelque chose de l'harmonie; afin qu'il puisse, quand cela se rencontre dans les *Concerto*, faire la charge de celui qui joue la Basse, & jouer la petite Basse avec la circonspection requise, pour que le joueur de la partie principale, ne soit pas obligé d'être plus occupé de la partie qui l'accompagne que de la sienne propre.

##### §. 3.

Il doit avoir assez de discernement, pour juger quelles notes sont chantantes ou seches, fortes ou foibles; & si elles doivent être jouées par un coup d'archet long ou court. Il doit aussi faire attention, s'il n'y a que deux Violons ou s'il y en a davantage, & peu ou beau-

beaucoup de Basses, avec lesquelles il joue ; & lorsqu'il exécute la partie de la Basse, si la partie principale joue fortement ou foiblement, de même que si c'est une pièce triste, gaye, majestueuse, flatteuse, modeste ou hardie ; étant obligé de se régler à chaque sentiment, & la petite Basse devant toujours s'accommoder à la partie supérieure.

## §. 4.

Il doit bien faire de la différence entre les *Airs*, les *Concerto* & les autres sortes de *Musique* qu'il a à accompagner. Aux *Airs* il n'a pas grande chose à faire, ne jouant la plupart de tems qu'une partie moyenne ou de remplissage ; ou avec la Basse à l'Unisson. Il a plus à observer dans les *Concerto* ; car on y employe quelque fois la *Violette* au lieu du second *Violon*, & il est obligé de jouer alors une imitation ou une *melodie* qui ressemble à celle de la partie supérieure. Il arrive même que la *Violette* est dans certains cas obligée d'exécuter une *Ritournelle* chantante avec les *Violons* à l'Unisson, ce qui fait un excellent effet, surtout dans l'*Adagio*. Si donc celui qui joue de la *Violette*, n'a pas l'expression distincte & agréable dans de telles circonstances, il est capable de gater la meilleure composition, surtout s'il n'y a qu'une seule personne qui joue à chaque partie.

## §. 5.

On n'iroit pas trop loin, si l'on exigeoit d'un bon joueur de la *Violette*, qu'il fut en état de jouer une partie concertante aussi bien qu'un joueur de *Violon*, p. e. dans un *Trio* ou *Quatuor* concertant. Qui sait, si cette belle espèce de *Musique* n'est pas devenue si peu usitée aujourd'hui seulement, à cause que les joueurs de la *Violette* ne s'appliquent plus tant à leur instrument qu'ils devoient le faire. Il y en a plusieurs qui croient, que sachant quelque peu de la mesure & du partage des notes, on ne leur doit pas demander davantage. Mais ce préjugé leur est très nuisible ; car s'ils vouloient se donner les peines nécessaires, ils pourroient bien avoir un meilleuré fortune, & faire peu à peu leur chemin ; au lieu que la plupart du tems ils croupissent auprès de leurs *Violettes* jusqu'à la fin de leurs jours. Il y a plusieurs exemples de diverses personnes qui se sont distinguées dans la *Musique*, qui ont jouée de la *Violette* dans leur jeunesse, & qui étant devenus capable dans la suite de bien autre chose, n'ont pas eu honte de prendre cet instrument, en cas de besoin. Ce qu'il y a



Y a de sûr au moins, c'est que celui qui accompagne, ressent plus le plaisir de la Musique que celui qui joue la partie principale; & quiconque est un vrai Musicien, prend part à toute la Musique, sans s'embarrasser, si c'est la première ou la dernière partie qu'il joue.

## §. 6.

Un bon joueur de Violette se gardera bien de toutes les variations & ornemens arbitraires dans sa partie.

## §. 7.

Il doit jouer les Croches dans un Allegro avec un coup d'archet très court, mais les Noires avec un qui soit un peu plus long.

## §. 8.

S'il a les mêmes notes à jouer avec les Violons, soit qu'elles doivent être coulées ou poussées, il se réglera toujours à leur manière de jouer, qu'elle soit chantante ou vive. Cela est surtout nécessaire, s'il a une Ritournelle à jouer à l'Unisson avec les Violons; car là il faut qu'il joue aussi chantant & aussi agréablement que les Violons même, pour qu'on ne s'aperçoive point que ce sont différens instrumens qui jouent. Si au contraire ces notes ont de la ressemblance avec la Basse, il faut qu'il les exprime aussi sérieusement que la Basse.

## §. 9.

Dans une pièce triste il doit bien modérer son coup d'archet, & ne point le mouvoir avec véhémence ou avec trop de vitesse, ni faire des pressemens rudes & désagréables avec le bras; ne pas appuyer trop sur les cordes; ne pas jouer trop près du chevalet, mais conduire l'archet loin de lui la largeur de deux bons doigts; surtout aux cordes grosses, v. Sect. II. §. 28. Dans ces sortes de pièces lentes, il ne faut pas qu'il joue les Croches, dans la mesure de quatre tems, ou les Noires, dans celle de l'Allabreve, trop courtes & trop sechement; il doit les exprimer d'une manière soutenue, agréable & tranquille.

## §. 10.

Dans un Adagio chantant, qui consiste en des Croches & Double croches, & où il y a aussi des pensées badines entremêlées avec d'autres, le joueur de la Violette doit exécuter toutes les notes courtes avec un coup d'archet léger & court, non pas avec le bras entier, mais seulement avec la main, en n'y employant que la première jointure, & en usant aussi de moins de force qu'à l'ordinaire.

## §. 11.

Si une Violette est bonne & forte, elle peut se soutenir contre quatre, & même contre six Violons. Il faut donc que celui qui en joue, quand il n'y a que deux ou trois Violons, en modere bien la force du ton, pour ne les pas obscurcir; surtout s'il n'y a qu'un Violoncello & point de Grande Basse de Violon. Les parties mitoyennes, qui, considérées en elles-mêmes, font le moins de plaisir à l'auditeur, ne doivent jamais être entendues autant que les parties principales; c'est pourquoi celui qui joue de la Violette, doit bien juger, si les notes qu'il a à exécuter, sont mélodieuses ou seulement harmonieuses. Il peut exprimer les premières d'une force égale avec les Violons, mais les secondes un peu plus faiblement.

## §. 12.

S'il arrive que le joueur de la Violette a la Basse à faire, il peut l'exprimer avec un peu plus de force qu'il n'en employe pour jouer une partie mitoyenne. Il doit pourtant toujours faire attention à la partie concertante, & ne point l'obscurcir; de sorte que si elle joue tantot plus fort tantot plus faiblement, il doit de même y accommoder la force & la faiblesse de son expression, & observer également l'augmentation & la diminution du ton.

## §. 13.

S'il rencontre des imitations de certains passages de la partie principale ou de la fondamentale, il faut qu'il les exprime de la même force avec la partie qui est imitée. Mais pour ce qui regarde les Thèmes ou les Sujets d'une Fugue, de même que certaines pensées dans un Concerto ou dans une autre pièce lesquelles sont répétées plusieurs fois, il faut les relever & marquer toujours avec emphase & avec une force du ton distinguée. On y compte aussi les notes longues, qu'elles soient des Noires, des Blanches ou des Rondes, qui succèdent à des vites & arrêtent la vivacité, surtout celles qui sont précédées par un dièse ou par un signe de restitution.

## §. 14.

Si le joueur de la Violette veut exécuter un Trio ou un Quatuor, il doit bien prendre garde à l'espece des instrumens qui jouent avec lui, pour y pouvoir régler la force & la faiblesse du ton du sien. Contre un Violon il peut jouer presque dans la même force; contre un Violoncello ou un Basson également fort; contre un Hautbois un

un

un peu plus foiblement, le ton en étant plus mince que celui de la *Violette*; mais contre une *Flute* il faut qu'il joue très foiblement, surtout si elle joue dans des tons bas.

## §. 15.

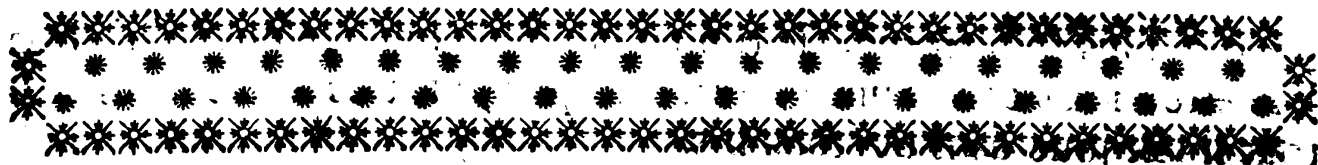
En général dans l'exécution de la *Violette* tout dépend d'une force ou foiblesse du ton bien proportionnée aux autres instrumens. Il seroit bien difficile de prescrire des règles pour tous les cas qu'on peut rencontrer; c'est pourquoi il faut qu'un joueur de la *Violette* ait autant de jugement que ceux qui exécutent les parties fondamentales.

## §. 16.

Lorsque le joueur de la *Violette* accompagne un Trio ou un Solo, au défaut du Violoncello, il doit autant qu'il est possible, jouer toujours une Octave plus bas, lorsqu'il joue à l'Unisson avec la Basse, & bien prendre garde, de ne pas surmonter la partie supérieure; afin que les Quintes de la partie fondamentale ne soient pas changées en des Quartes. Il fera donc bien, s'il veut dans un Solo avoir toujours un œil sur la partie supérieure, pour s'y régler, quand elle joue dans la profondeur, p. e. la partie supérieure ayant la note A à une ligne (*la premier de la Flute*), & la Basse D à une ligne, (*re premier de la Flute*); si le joueur de la *Violette* vouloit prendre ce D (*re*) sur la corde la plus mince, la Quinte que les parties font ensemble, deviendrait la Quarte, & cela ne feroit point le même effet.

## §. 17.

Au reste tout ce qu'on trouve dans la Section précédente & dans la dernière, du coup d'archet, de la manière de pousser ou de couler les notes, de leur expression, du Staccato, des endroits où il faut jouer fort ou foiblement; comment on doit bien accorder son instrument, &c. &c. peut être mis à profit aussi bien par les joueurs de la *Violette*, que par les Violons qui accompagnent; non seulement à cause que tous ces principes sont également nécessaires aux uns & aux autres, mais aussi j'imagine que les joueurs de la *Violette* ne voudront pas se borner à jouer toute leur vie de cet instrument.



## SECTION IV.

## DU CHAPITRE XVII.

## De celui qui joue du Violoncello, en particulier.

## §. 1.

Celui qui accompagne non seulement du Violoncello, mais qui en joue aussi des Solo, fait fort bien d'avoir deux instrumens, afin de se servir de l'un pour les Solo, & de l'autre pour accompagner dans les grandes Musiques. Le dernier doit être plus grand, & avoir des cordes plus grosses que le premier. Si l'on vouloit employer un instrument petit & foiblement monté à l'un & l'autre usage, l'accompagnement ne feroit aucun effet dans une Musique nombreuse. L'archet dont on se sert pour accompagner, doit aussi être plus fort, & avoir du crin noir, lequel touche plus fort les cordes que le crin blanc.

## §. 2.

Il faut conduire le coup d'archet loin du chevalet de la largeur de trois ou quatre doigts, & non pas trop près de lui, v. Sect. II. §. 28. Quelques uns se servent de l'archet, comme on a coutume de s'en servir à la Basse de Viole (*Viola da Gamba*); faisant au lieu du coup en bas, de la main gauche à la droite, celui en haut de la main droite à la gauche, commençant de la pointe de l'archet. D'autres au contraire en usent comme les joueurs de Violon, & commencent le coup par la partie inférieure de l'archet. Cette dernière methode est en usage chez les Italiens, & fait un meilleur effet que la première, non seulement, pour les Solo, mais aussi principalement dans l'accompagnement, parce que les notes bonnes demandant, plus de force & d'énergie que les mauvaises, on ne sauroit si bien venir à bout de les expri-

exprimer par la pointe que par la partie inferieure de l'archet. Un joueur de Violoncello doit s'efforcer de tirer de son instrument un ton épais, rond & mâle, à quoi contribue beaucoup la maniere dont il dirige l'archet, n'étant point indifférent, s'il le tient près ou loin du chevalet, s'il le presse fort ou foiblement sur les cordes. Si p. e. dans une grande Musique il vouloit jouer si délicatement, qu'on ne l'entendrait presque point; ce seroit pousser la délicatesse trop loin, & l'on auroit raison d'être très mécontent de lui. On lui pardonnera de certains petits mouvemens du corps, qui ne peuvent pas toujours être évités en jouant de cet instrument.

## §. 3.

Le Joueur du Violoncello se gardera de broder la Basse, comme quelques grands joueurs ont eu autrefois cette mauvaise coutume; c'est faire montre de son habileté mal à propos. En voulant mettre dans la Basse des broderies arbitraires, on fait sans une profonde connoissance de l'art de la Composition, encore plus de mal qu'un joueur de Violon n'en peut faire dans une partie d'accompagnement; surtout si c'est une Basse, où la partie principale est toujours occupée à broder le chant simple, & à y ajouter des ornemens. Il n'est pas possible, que l'un puisse partout deviner les pensées de l'autre, quand même ils auroient d'égales connoissances. Outre cela il est absurde, de vouloir faire une partie supérieure de la Basse, qui ne doit avoir pour seul & unique but, que de soutenir & de rendre harmonieux les ornemens de l'autre partie, & en la privant de sa démarche sérieuse, on ne fait que mettre obstacle aux ornemens essentiels de la partie supérieure ou les obscurcir. Je ne disconveniens pas, qu'on peut ajouter quelque chose à quelques Basses mélodieuses & concertantes dans un Solo, pourvu que celui qui exécute, ait assez de connoissance pour savoir, dans quel endroit cela se peut faire; & lorsque dans une telle rencontre on ajoute quelques ornemens d'une maniere adroite, la pièce en devient d'autant plus parfaite. Mais si le joueur du Violoncello n'a pas suffisamment de lumières pour cela, il vaut mieux jouer la Basse telle que le Compositeur l'a écrite, que de courir risque, d'ajouter par ignorance bien des notes absurdes, & qui ne conviennent pas au sujet. Ce n'est que dans un Solo qu'on peut ajouter des ornemens, & encore faut-il le

faire d'une maniere adroite, & s'en abstenir tout à fait, lorsqu'il faut absolument à la partie principale ajouter quelque chose aux notes simples. Si au contraire la Basse imite quelques passages de la partie principale; alors le joueur du Violoncello peut aussi imiter les ornemens que la partie principale y a fait. Lorsque celle-ci a des pauses ou des notes qui durent longtems, la Basse peut pareillement être variée d'une maniere agréable, pourvu que les notes principales ne soient pas obscurcies, & que les variations n'expriment pas un autre sentiment que celui que la pièce demande. Il faut pour cet effet que le joueur du Violoncello tache toujours d'imiter l'expression de celui qui joue la partie principale, tant par rapport à l'augmentation & à la diminution de la force du ton, que par rapport à l'expression des notes. Mais dans une Musique de beaucoup de personnes, il n'est point du tout permis au joueur du Violoncello, d'ajouter quelque chose à sa fantaisie, la partie fondamentale ne devant alors être jouée que serieusement & distinctement; car si les autres Basses usoient de la même liberté, cela ne causeroit que du désordre & de l'obscurité.

## §. 4.

Dans un Adagio triste, les notes lentes, c'est à dire, les Croches dans la mesure à quatre tems, & les Noires dans l'Allabreve, doivent être jouées d'un coup d'archet tranquile. Il ne faut point le faire aller avec véhémence & précipitation jusqu'à sa pointe. Cela seroit contraire au sentiment de la tristesse & choqueroit l'oreille. Dans l'Allegro les Noires doivent être jouées d'une manière soutenue & nourissante, & les Croches tout brièvement. Il en est de même dans l'Allegretto composé dans la mesure de l'Allabreve. Mais si l'Allegretto est composé dans la mesure à quatre tems, ce sont les Croches qu'on joue d'une manière soutenue, & les Double croches très brièvement. Les notes courtes ne se jouent pas avec tout le bras, mais seulement avec la main, moyennant sa premiere jointure. L'on trouve sur cela une instruction plus ample dans la Sect. II & VI.

## §. 5.

Toutes les notes doivent être exprimées dans la situation des tons où elles sont écrites, & non pas tantôt dans l'Octave plus haut, tantôt dans celle plus bas; surtout les notes avec lesquelles les autres parties vont à l'Unisson; car des telles modulations consistent dans

dans une mélodie de Basse formelle, laquelle on ne doit ni peut changer en aucune maniere. Si l'on jouoit de telles notes sur le Violoncello une Octave plus bas qu'elles ne sont écrites, la distance jusqu'aux tons des Violons seroit trop grande, & les notes perdrieroient en même tems de la vivacité & de la force éclatante que le Compositeur a eu en vuë. Les autres notes de Basse qui ne vont pas à l'Unisson avec les autres parties, peuvent encore par ci par là être jouées une Octave plus bas, s'il n'y a point de Grande Basse de Violon; il faut pourtant encore que ce soient non pas des passages melodieux, mais seulement des passages harmonieux c. a. d. qui par eux mêmes ne sont pas proprement une melodie & qui ne servent que de Basse aux melodies qui sont dessus. Il ne faut point renverser les sauts dans la Tierce, la Quarte, la Quinte, la Sixte, la Septième & l'Octave, tant en haut qu'en bas; car ces sauts servent souvent pour former une certaine melodie & sont rarement composés sans un but particulier. v. Tab. XXII. Fig. 53. Il en est de même des passages d'une Demi mesure ou d'une mesure entiere, lesquels sont repetés plusieurs fois, de façon que les mêmes notes se trouvent tour à tour une Octave plus haut ou plus bas, v. Tab. XXII. Fig. 54. Une telle Basse doit être jouée comme elle est écrite; car en voulant renverser ces sauts, on lui donneroit un tout autre sens que celui que le Compositeur a voulu lui donner.

## §. 6.

Puisque le Violoncello a de toutes les Basses le ton le plus perçant, & qu'il s'énonce le plus distinctement; celui qui en joue a aussi l'avantage, qu'il peut aider les autres parties dans l'expression du clair & de l'obscur, & donner de l'énergie à toute la pièce. Il dépend également le plus de lui, de maintenir la justesse du mouvement, & le degré de vivacité dans la pièce, d'exprimer au tems qu'il faut le Piano & le Forte; de faire bien distinguer les différentes passions qui se trouvent dans une pièce, de les bien caractériser, & de faciliter beaucoup l'exécution de la partie concertante. Il faut que le joueur du Violoncello ne presse ni ne traine pas la mesure; il doit au contraire faire une continuelle attention aussi bien aux pauses qu'aux notes, pour qu'on ne soit pas obligé de l'avertir quand il doit recommencer après une pause, & jouer fort ou doucement. Il est fort désagréable dans la Musique, si après une pause toutes les parties ne recommencent

pas avec une vivacité égale, ou si le Piano & le Forte n'est pas bien observé à la note où il est écrit; surtout si la Basse manque, de laquelle dépend le plus en cette occasion la justesse de l'exécution.

§. 7.

Si le Joueur du Violoncello entend l'art de la Composition, ou au moins quelque chose de l'harmonie, il peut aisément aider la partie principale à relever & à caractériser les différentes passions que le Compositeur veut exprimer dans la pièce; aussi ne le demande-t-on pas moins d'une partie qui accompagne, que des parties concertantes; & un bon accompagnement se distingue principalement par-là. Car s'il n'y a qu'un de ceux qui jouent, qui exécute une pièce dans le véritable gout, & que les autres s'acquittent de leur devoir nonchalemment & négligemment; alors l'un détruit pour ainsi dire, ce que l'autre établit, & les Auditeurs sont privés de la moitié du plaisir, & quelque fois même n'en ont plus aucun. Le joueur du Violoncello peut contribuer beaucoup à la perfection d'une bonne Musique, s'il ne manque pas de sentiment, & s'il est attentif au Tout, & non seulement à sa partie. Il doit aussi acquérir une parfaite connoissance des notes qu'il faut marquer & relever préférentiellement aux autres. Ce sont en premier lieu celles, sur lesquelles il y a des Dissonances, la Seconde, la Quinte fausse, la Sixte superflue, la Septième; ou celles qui sont extraordinairement haussées par les Dièses ou par les signes de restitution, ou baissées par celui-ci & par le b mol. Cette règle a aussi lieu, quand la partie supérieure fait une Cadence, & que la Basse qui devoit selon l'ordre naturel faire un saut de Quarte par en haut ou un saut de Quinte par en bas, pour aller avec la partie supérieure dans l'Octave, ne va, par une feinte, ou comme les Italiens disent: *inganno*, qu'un degré plus haut ou plus bas, p. e. si la partie supérieure cadence en C (*ut*), & la Basse a au lieu de l'Octave de C (*ut*) la Tierce d'en bas, comme A (*la*), As (*la b mol*), ou la Quinte fausse Fis (*fa diese*), selon que le mode l'exige, v. Tab. XXII. Fig. 55. Et ici il est d'un bon effet, si les notes A (*la*), As (*la b mol*), Fis (*fa diese*) sont marquées par le Violoncello, & exprimées un peu plus fort que les notes précédentes. Si la pièce arrive à la Cadence finale, surtout dans un Adagio, le joueur du Violoncello peut également aux deux, trois ou quatre notes précédentes, user d'un peu plus de force, pour y rendre attentif les Auditeurs, v. Tab. XXII. Fig. 56.

§. 8.



## §. 8.

Dans les Syncopes le joueur du Violoncello peut faire croître en force de ton celle des notes sur laquelle se trouve ordinairement la Seconde & la Quarte; quoiqu'il ne faille point détacher l'archet.

## §. 9.

Lorsque dans un Presto, qui est joué avec beaucoup de vivacité, se trouvent plusieurs Croches ou autres notes courtes sur le même ton, le joueur du Violoncello peut toujours marquer la première de la mesure, par un certain poids qu'il donne à l'archet.

## §. 10.

Il faut qu'il joue les notes pointées toujours plus sérieusement & plus péfamment que les joueurs de Violon; mais pour celles à Double croches qui suivent, il faut qu'il les joue d'une manière courte & aiguë, soit dans le mouvement lent ou vite.

## §. 11.

S'il a des Touches à son instrument, comme il y en a à la Basse de Viole, il doit aux tons marqués par le b mol, toucher un peu au delà des Touches, & presser un peu plus fort avec les doigts sur les cordes, pour donner ces tons d'autant plus haut que le demande leur proportion contre les tons marqués par le dièse, c. a. d. d'un Comma.

## §. 12.

Jouer un Solo sur cet instrument, ce n'est point une chose si aisée. Celui qui se veut distinguer par là, doit être pourvu de la stature de doigts qui sont longs & dont les nerfs sont forts, pour bien pouvoir s'étendre. Mais lorsque ces qualités nécessaires se trouvent ensemble avec de bonnes instructions, on peut faire sur cet instrument bien de belles choses. J'ai entendu moi-même quelques grands maîtres qui ont fait merveille sur cet instrument. Il est libre à qui traite cet instrument en amateur, de jouer ce qui lui fait le plus de plaisir; mais celui qui en veut faire profession, fera bien de s'appliquer avant toutes choses à devenir bon Accompagnateur; car c'est par là qu'il se rend utile dans les Musiques. Si au contraire il se presse d'aller d'abord aux Solos, avant que de savoir exécuter comme il faut une Basse d'accompagnement, & s'il monte pour cela son instrument si foiblement qu'on ne l'entend presque pas, il sera d'une très-petite utilité dans la Musique; & il se pourroit trouver quelque simple amateur,

qui réussissant également dans les Solo & dans l'accompagnement, le rendroit confus, & montreroit au grand jour toute son ignorance. C'est le bon accompagnement qu'on demande surtout de cet instrument; & si celui qui en joue n'est pas aussi capable pour accompagner que pour jouer des Solo, & n'excelle pas également dans l'un & dans l'autre, il est certain qu'il rendra toujours plus de service à un Orchestre, étant bon Accompagnateur, qu'il n'en rend étant médiocre joueur de Solo. Mais l'art de bien accompagner ne s'apprend pas de soi-même, ni même seulement dans les grandes Musiques. Pour y devenir ferme, il faut accompagner plusieurs habiles gens en particulier, & si l'on veut accepter leurs avertissemens, on en retirera un d'autant plus grand avantage. Car quelques talens que l'on ait de la nature, les leçons sont toujours très utiles, personne ne naissant maître dans aucun art, quelqu'il soit.



## SECTION V.

### DU CHAPITRE XVII.

#### De celui qui joue de la Grande Basse de Violon (*Violone*), en particulier.

##### §. I.

**L**a Grande Basse de Violon (\*) a le même sort que la Violette. Il y a plusieurs personnes qui ne lui donnent pas le prix qu'elle mérite, lorsqu'elle est bien jouée, & ils ne la croient pas si nécessaire qu'elle l'est dans une grande Musique. Je ne veux pas disconvenir, que peut être la plupart de ceux qui sont employés à cet instrument, n'ont pas assez de talens pour se distinguer dans d'autres, qui demandent de l'habileté & du gout. Toutefois il est sans contredit, qu'un Musicien qui joue de la Grande Basse de Violon, quand même il n'auroit pas besoin d'une grande délicatesse dans le gout, doit pourtant enten-

entendre l'harmonie, & ne pas être un Musicien des moins habiles. Car il fait pour ainsi dire, avec celui qui joue du Violoncello, l'équilibre & maintient le mouvement dans l'exécution d'une grande Musique, surtout dans un Orchestre où l'on ne peut pas toujours se voir, ni se bien entendre l'un & l'autre.

(\*) On parle ici de cet instrument à quatre cordes accordées par Quartes du bas en haut E (mi) A (la) D (re) G (sol), que les Allemands appellent : Contre-Violon.

§. 2.

Il est de la dernière importance de jouer de cet instrument distinctement; c'est ce à quoi manquent la plus part de ceux qui en jouent. Un bon instrument fait beaucoup à la clarté & à la netteté du jeu; mais le joueur y contribue encore d'avantage. Si l'instrument est trop grand, ou monté d'une manière trop forte; le son n'est point distinct ni bien concevable à l'oreille. Si le joueur ne fait pas manier le coup d'archet ainsi que l'instrument l'exige, cela produit le même défaut.

§. 3.

L'instrument en lui-même fait un meilleur effet, s'il n'est que d'une grandeur médiocre, & s'il n'est monté qu'à quatre cordes seulement, & non pas à cinq. Car pour donner à la cinquième corde la juste proportion avec les autres, il faut qu'elle soit plus foible que la quatrième; & ayant alors un son bien plus foible que les autres cordes, cette trop grande différence est désavantageuse, tant dans cet instrument, que dans le Violoncello & dans le Violon. On a donc eu raison de mettre hors d'usage les Basses de Violon qui avoient cinq cordes, & qu'on appelloit communément la Basse de Violon *Allemande*. Si l'on a besoin dans une Musique de deux Grandes Basses de Violon, la seconde peut être un peu plus grande que la première, & ce qui manque par rapport à la distinction à celle-là, est suppléé par la gravité de celle-ci.

§. 4.

Un grand obstacle à la distinction est, quand il n'y a pas des Touches au manche. Il y a des personnes, qui prennent les Touches pour quelque chose de superflu ou même de nuisible. Mais cette opinion fautive est suffisamment réfutée par tant d'habiles gens qui ont fait, moyennant des Touches, tout ce qu'on peut faire sur cet instrument. On peut même démontrer, que pour que cet instru-  
ment

ment donne des sons distincts & intelligibles, il est d'une nécessité absolue, qu'il y ait des Touches. On fait qu'une corde courte & mince, étant fortement tendue, fait des vibrations bien plus vites & moins spacieuses qu'une corde longue & grosse. Or en pressant sur le manche une corde longue & grosse qui ne peut être tendue aussi fortement qu'une corde courte; elle se heurte contre le bois, sa vibration n'ayant pas assez de place, & cela n'empêche pas seulement la vibration, mais est encore cause que la corde siffle après, & fait entendre un autre son, en sorte que le ton rendu en devient obscur & indistinct. Il est vrai, que sur la Grande Basse de Violon les cordes sont déjà, par le moyen du chevalet & du Sillet, touchées plus hauts que sur le Violoncello, pour empêcher par-là que le contrecoup des cordes ne touche pas le manche. Mais cela n'est pas suffisant, quand on touche les cordes, & que les doigts les pressent sur le manche. Si au contraire il y a des Touches au manche, cet inconvénient cesse; les Touches tiennent les cordes plus élevées, & elles peuvent faire leurs vibrations sans empêchement, & donner par conséquent le son naturel dont l'instrument est capable. Les Touches donnent aussi l'avantage, qu'on peut par leur moyen toucher les tons plus juste que sans elles, & que les tons, auxquels il faut absolument se servir des doigts, gagnent plus de ressemblance avec le son des cordes nues. Si l'on vouloit opposer, que les Touches sont un obstacle aux Demi tons mineurs, lesquels on ne pourroit pas alors bien distinguer; on peut répondre, que cela n'est pas si nuisible dans la Grande Basse de Violon que dans le Violoncello, parce que la différence qu'il y a entre les tons marqués par les dièses ou le b mol, ne peut pas si bien être remarquée dans les tons profonds de la Grande Basse de Violon, que dans les tons plus hauts des autres instrumens.

## §. 5.

Il faut conduire sur cet instrument le coup d'archet environ la largeur de six doigts loin du chevalet, & il doit être très court, & détaché autant que la durée des notes le permet, afin que les cordes longues & grosses puissent faire les vibrations nécessaires. Il doit aussi presque toujours n'aller que du bout inférieur seulement jusqu'au milieu de l'archet, avec une tige, & non pas de façon comme si l'on scioit; excepté dans des pièces fort tristes, où le coup

coup d'archet doit se faire sans une telle tire, quoiqu'il doive pourtant toujours être bien court. La pointe de l'archet est en général, excepté dans le Piano, de peu d'effet. Pour marquer particulièrement une note, il faut conduire l'archet de la main gauche à la main droite, puisqu'alors ayant plus de force, il peut aussi donner plus d'emphasis. Cependant j'entends qu'on employe le coup d'archet court dont j'ai parlé plus haut, seulement aux notes qui demandent de la pompe & de la vivacité, mais non pas aux notes longues, comme aux Rondes & aux Blanches, qui se trouvent quelquefois entremêlées dans des pièces vites, soit dans le sujet même de la pièce, soit lorsqu'on veut exprimer quelque chose avec une force particulière. On ne doit pas non plus s'en servir dans les notes coulantes, qui doivent exprimer un sentiment flatteur & triste; le joueur de la Grande Basse de Violon doit, aussi bien que celui du Violoncello, exécuter ces notes d'une manière soutenue & tranquile.

§. 6.

Le joueur de la Grande Basse de Violon tachera d'avoir une bonne & commode application ou transposition de doigts, afin qu'il soit en état de jouer aussi bien que le Violoncello, les notes qui vont en haut, & qu'il n'estropie pas les Basses mélodieuses, surtout l'Unisson qui doit absolument être exécuté tel qu'il est écrit sur chaque instrument, & par conséquent aussi sur la Grande Basse de Violon. On en peut voir l'exemple qui appartient au §. 5. dans la Section qui traite du joueur de Violoncello, Tab. XXII. Fig. 53 & 54. S'il arrivoit qu'une Basse à l'Unisson montât plus haut que le joueur de la Grande Basse de Violon ne peut aller sur son instrument, quoiqu'on n'en trouvera guère qui passent le ton G à une ligne (*sel premier de la Flute*), lequel plusieurs bons joueurs de cet instrument peuvent exprimer très nettement & très distinctement; il vaudroit beaucoup mieux jouer alors les passages entiers une Octave plus bas, que de rompre la mélodie d'une manière mal adroite.

§. 7.

Si le joueur de la Grande Basse de Violon rencontre des passages si vites, qu'il n'est pas en état de les jouer distinctement, il pourra jouer la première, la troisième, ou la dernière note de chaque Figure, qu'elles soient de deux ou de trois Croches. Il se réglera toujours aux notes principales de la mélodie de la Basse. On en trouve

les éclaircissémens dans les Fig. 1. 2 & 3. de la Tab. XXIII. Hormis de tels passages, qu'il n'est pas donné à tout le monde de jouer bien vite, le joueur de la Grande Basse de Violon est obligé de ne rien omettre. S'il vouloit s'aviser de ne jouer toujours que la première de quatre Croches qu'il trouve sur un même ton, & d'en omettre trois, comme quelques uns ont coutume de faire, surtout quand c'est une pièce qu'ils n'ont pas composé eux-mêmes; il ne pourroit pas éviter le reproche de paresse ou de malignité.

## §. 6.

L'expression de celui qui joue de la Grande Basse de Violon doit en général être plus sérieuse que celle de toutes les Basses. On ne lui demande pas les petits ornemens fins; mais il doit en revanche donner toujours à ce que les autres jouent, du poids & de la force. Il doit exprimer le Piano & le Forte avec justesse, observer exactement le mouvement, ne presser ni traîner la mesure, exécuter ses notes fermement, sûrement & distinctement, prendre garde que l'archet ne racle point, ce qui fait sur cet instrument un plus mauvais effet que sur tous les autres, & quand il s'apperçoit, qu'on joue tantôt sérieusement, tantôt en badinant, tantôt flatteusement, tantôt gayement ou hardiment, & de toutes les façons que cela puisse être, il doit toujours tâcher d'y contribuer aussi de son côté, & ne pas empêcher par sa nonchalance l'effet que tout l'Orchestre s'est proposé dans l'exécution d'une pièce. Il doit toujours & principalement dans les Concerts observer les pauses avec exactitude, pour qu'il puisse à l'entrée des Ritournelles, commencer le Forte avec force & dans un tems juste, & ne pas laisser passer, comme font certains Musiciens, quelques notes auparavant. Il pourra au reste mettre à profit bien des choses, dont on traite dans ce Chapitre en parlant des autres instrumens, & profiter de plusieurs règles d'accompagnement, qu'il seroit inutile de repeter ici.

SECTION VI.  
DU CHAPITRE XVII.

De celui qui joue du Clavecin, en particulier.

§. 1.

Ceux qui entendent la Basse continuë, ne sont pas pour cela également bons Accompagnateurs. La Basse continuë s'apprend par règles, & l'accompagnement par l'expérience, & principalement par un sentiment fin & sûr.

§. 2.

Mon but n'est pas, de traiter de la Basse continuë; on ne manque pas d'instructions à cet égard. Mais comme l'art de bien accompagner a du rapport avec ce que je me suis proposé dans cet ouvrage, je veux, avec la permission de Messieurs les Joueurs de Clavecin, communiquer quelques remarques à ce sujet, laissant le reste aux recherches ultérieures de chaque joueur de Clavecin habile & expérimenté.

§. 3.

J'ai déjà dit, qu'il est possible, que malgré qu'on sache à fond la Basse continuë, on puisse néanmoins être un très mauvais Accompagnateur. La Basse continuë ne demande que de jouer les parties qu'il faut joindre à la Basse sur le champ, conformément aux chiffres; & on observe à cet égard les règles, comme si tout étoit écrit sur le papier. Mais l'art de bien accompagner demande encore bien d'autres choses.

## §. 4.

La règle générale de la Basse continuë est, de jouer toujours à quatre parties; mais pour bien accompagner on doit souvent s'en écarter, & ne pas observer si exactement cette règle, en omettant plutôt quelques parties ou doublant même la Basse dans la main droite une Octave plus haut. Car de même qu'un Compositeur ne peut ni doit mettre à toutes les mélodies un Accompagnement de trois, quatre ou cinq parties; de peur de les obscurcir & de les rendre intelligibles: de même aussi il s'en faut bien que chaque mélodie permette toujours un Accompagnement d'accords doublés; & l'Accompagnateur doit faire plus d'attention à ce que le Compositeur a voulu exprimer qu'aux règles générales de la Basse continuë.

## §. 5.

Pour les pièces d'une harmonie pleine & forte, & dont l'exécution demande beaucoup d'instrumens, il faut que le joueur de Clavecin joue aussi en accords fort complets ou doublés. Mais il faut plus de modération à cet égard dans un Concert où il n'y a que peu d'instrumens qui exécutent, & cette modération doit surtout être observée aux endroits concertans. On doit alors prendre garde si ces endroits sont accompagnés par la Basse seule, ou aussi par les autres instrumens; si la partie principale joue fort ou foible, dans la hauteur ou dans des tons bas; si elle a à exécuter un chant suivi, ou des notes sautantes, ou des passages; si les passages demandent de la tranquillité ou du feu; s'ils contiennent des Consonnances, ou des Dissonnances pour passer dans un mode étranger; si la Basse y fait un mouvement lent ou vite; si les notes vites de la Basse vont par degré ou par sauts; s'il y en a toujours quatre ou huit sur le même ton; s'il y a un mélange de pauses & de notes courtes ou longues; si la pièce est un Allegretto, un Allegro ou un Presto, le premier devant, dans des pièces pour les instrumens, être joué sérieusement, l'autre avec vivacité, & le troisieme avec célérité & en badinant; si enfin c'est un Adagio assai, un Grave, Mesto, Cantabile, Arioso, Andante, Larghetto, Siciliano, Spiritoso &c. dont chacun demande une expression particuliere, aussi bien dans l'accompagnement que dans la partie principale. La pièce ne produit pas l'effet qu'elle doit faire, à moins que tous les Musiciens qui l'exécutent, n'observent ce qu'on leur demande pour la bonne expression.

## §. 6.



## §. 6.

Dans un Trio le joueur du Clavecin doit faire attention aux instrumens qu'il a à accompagner, & observer s'ils sont forts ou foibles; s'il y a un Violoncello avec le Clavecin ou non; si la Composition est galante ou travaillée; si le Clavecin est fort ou foible, couvert ou découvert, & si les Auditeurs sont proches ou éloignés. Car le Clavecin sonne fort & fait beaucoup de bruit étant proche; mais étant éloigné on ne l'entend pas autant que d'autres instrumens. Lorsque le joueur de Clavecin a un Violoncello auprès de lui, & qu'il accompagne des instrumens foibles, il peut avec la main droite user de quelque modération, surtout dans une Composition galante; & encore d'avantage, si une des parties se tait & l'autre joue seule. Lorsque ce sont des instrumens forts qui exécutent, que la pièce est bien harmonieuse & travaillée, & que l'une & l'autre partie jouent en même tems, alors il peut jouer en accords plus complets.

## §. 7.

L'on demande dans les Solo à celui qui accompagne du Clavecin, la plus grande modération & une attentive discrétion. Car il contribue beaucoup à la facilité du Musicien qui joue le Solo, & il l'aide à exécuter sans peine & avec tranquillité, pouvant aussi bien lui inspirer du courage qu'il peut le décourager. Si l'Accompagnateur n'est pas ferme dans la mesure, & qu'il se laisse porter ou à trainer, dans le *Tempo rubato*, & quand le joueur de la partie principale retarde quelques notes, pour donner par là de l'agrément à l'exécution, ou à presser la mesure, quand à la place d'une pause la note suivante est anticipée; alors il peut non seulement rendre interdit dans cette occasion celui qui joue le Solo, mais il lui inspire aussi de la défiance pour tout le reste de la pièce, de sorte que le meilleur Musicien n'ose plus faire des agrémens hardis, de crainte qu'également ils ne réussissent point. L'Accompagnateur est blamable, quand il travaille trop avec la main droite; qu'il fait des batteries ou joue mélodieusement mal à propos; qu'il mêle des choses qui sont contraires à la partie principale, ou qu'il n'exprime pas le Piano & le Forte avec le joueur de Solo en même tems; & que son exécution est sans passion & partout de la même force.

## §. 8.

Ce qu'on vient de dire de l'accompagnement des pièces pour les instrumens, doit aussi presque toujours être appliqué à l'accompagnement des pièces pour la voix,

## §. 9.

Il est vrai que sur le Clavecin, surtout s'il n'a qu'un Clavier, on ne peut pas si bien augmenter & diminuer la force & la foiblesse dans les tons, que sur l'instrument qu'on appelle *Piano forte*, où les cordes ne sont pas pincées par des tuyaux, mais frappées par des marteaux. Toutefois la maniere de jouer y fait beaucoup, & l'on peut exprimer le Piano, en touchant les Touches avec modération, & en diminuant le nombre des parties, & le Forte, en touchant plus fort & en augmentant le nombre des parties en l'une & en l'autre main.

## §. 10.

L'Accompagnateur rencontrera souvent des notes qui demandent plus d'emphase que les autres, & qu'il doit par conséquent savoir toucher avec plus de vivacité & de force, & bien distinguer les notes qui n'en exigent pas tant. C'est ici qu'appartiennent des notes mêlées parmi des plus vites; celles du sujet retournant à plusieurs reprises; & enfin généralement les Dissonances. Les notes longues avec lesquelles on peut toujours prendre en même tems l'Octave plus basse, interrompent la vivacité de la mélodie; celles du sujet demandent toujours un relief dans la force du ton, pour rendre sa rentrée d'autant plus sensible; & les Dissonances servent proprement à changer les passions différentes.

## §. 11.

On rencontre dans l'accompagnement, à la vérité, quelquefois d'autres notes longues qui ne demandent pas une expression particulière, ne servant que pour accompagner la mélodie, ou pour la mettre en repos. Mais je ne parle pas de ces notes-là. Il ne s'agit que de celles qui interrompent un mouvement vite & véhément, aussi bien par des Consonances que par des Dissonances, & qui sont aussi suivies incontinent par d'autres notes plus vites. On y compte aussi les notes, où la Basse interrompt la Cadence de la partie principale, pour faire une feinte (*inganno*); les notes qui préparent la Cadence finale de la pièce; celles qui sont haussées d'un Demi-ton mineur par le dièse ou par le signe de restitution, & dessus lesquelles

il y a la Quinte fausse & la Sixte; & enfin celles qui sont baissées par le b mol; comme on a déjà dit cela dans la Section précédente, qui traite des devoirs du joueur de Violoncello. Ce que nous venons de dire, donnera occasion à trouver encore d'autres cas semblables, ce qui ne sera pas difficile, pourvu qu'on considère chaque pièce attentivement & dans toute sa connexion, & qu'on ne perde pas de vue le but de la Musique, qui n'est que d'exciter les passions, & de les apaiser.

## §. 12.

Pour donc bien exprimer les différentes passions, il faut qu'on touche les Dissonnances plus fort que les Consonnances. Celles-ci donnent à l'esprit du repos & de la tranquillité, mais celles-là lui donnent du déplaisir. Or de même que par un plaisir perpétuel & sans interruption; quelqu'il puisse être, nos organes de sentiment seroient tellement affoiblies & épuisées, que le plaisir cesseroit enfin d'être un plaisir; de même aussi, s'il n'y avoit que des Consonnances dans une longue suite, elles donneroient enfin sûrement du dégoût & du déplaisir; c'est pourquoi il faut les mêler quelquefois avec des tons désagréables, tels que sont les Dissonnances. Plus on distingue donc dans l'exécution une Dissonnance des autres notes, & la rend sensible, plus l'oreille en est touchée. Plus au contraire ce qui interromp notre plaisir est désagréable, plus ce qui lui succède est agréable. Par conséquent plus la proportion des Dissonnances est dure, plus nous sentons de plaisir, quand elles sont sauvées. Sans ce mélange de tons agréables & désagréables, il n'y auroit pas moyen dans la Musique, d'exciter sur le champ des différentes passions & de les apaiser de même.

## §. 13.

Comme le chagrin n'est pas toujours également fort, les Dissonnances ont aussi les unes moins d'effet que les autres, & il faut conséquemment que l'une soit touchée & exprimée plus fort que l'autre. La Neuvieme, la Neuvieme & la Quarte, la Neuvieme & la Septieme, la Quinte & la Quarte ne sont pas si sensibles à l'oreille, que la Quinte avec la Sixte majeure, la Quinte fausse avec la Sixte mineure, la Quinte fausse avec la Sixte majeure, la Septieme mineure avec la Tierce mineure ou majeure, la Septieme majeure, la Septieme défectueuse, la Septieme avec la Seconde & la Quarte, la Sixte fa-

perflue

perfluë, la Seconde majeure avec la Quarte, la Seconde mineure avec la Quarte; la Seconde majeure & la superfluë avec la Quarte superfluë. la Tierce mineure avec la Quarte superfluë. Il s'en faut donc bien que les premières de ces Dissonnances demandent autant de force dans l'accompagnement que les dernières; & même entre celles-ci il y a encore bien de la différence. La Seconde mineure avec la Quarte, la Seconde majeure & la superfluë avec la Quarte superfluë, la Tierce mineure avec la Quarte superfluë, la Quinte fausse avec la Sixte majeure, la Sixte superfluë, la Septieme défectueuse, la Septieme avec la Seconde & la Quarte; ces Dissonnances demandent plus de force que les autres; & l'Accompagnateur doit par conséquent les exprimer avec plus d'emphase, & les toucher plus fortement.

§. 14.

Pour rendre la chose plus claire, je veux ajouter un exemple sur les Dissonnances, dont je viens de parler, & sur la différence de leur expression, par rapport à la modération & au redoublement de la force du ton, v. Tab. XXIV. Fig. 1. & on verra par là que c'est une chose des plus nécessaires dans l'exécution, pour bien exprimer les passions, de rendre exactement le Piano & le Forte. On jouera cet exemple à différentes reprises, d'abord de la manière qu'il est marqué avec le Piano, Pianissimo, Mezzo forte, Forte & Fortissimo \*; ensuite on le jouera dans une même force des tons, & on prendra également bien garde à la diversité des chiffres & à son propre sentiment. Je suis assuré que pour peu qu'on se soit accoutumé à la manière d'accompagner que je demande, qu'on apprenne à bien connoître les différents effets de Dissonnances; qu'on fasse attention aux répétitions des pensées, aux notes longues qui interrompent le cours des notes vives, aux passages de feinte qui se trouvent souvent aux Cadences, & aux notes qui mènent à un mode étranger, haussées par le dièse ou le b quarré, ou baissées par le b mol; je suis assuré, dis-je, qu'alors on sera en état de deviner aisément le Piano, le Mezzo forte, le Forte & le Fortissimo, sans qu'il soit écrit. Pour plus de clarté, je partage les Dissonnances par rapport à leurs effets, & à la manière dont il faut les toucher, en trois Classes, conformément à ce que j'en ai dit ci-dessus. Je marque la première par *mezzo forte*; la seconde par *forte*; & la troisième par *fortissimo*. On pourra compter à la première classe, *mezzo forte*:

La

- La Seconde avec la Quarte,
- La Quinte avec la Sixte majeure,
- La Sixte majeure avec la Tierce mineure,
- La Septieme mineure avec la Tierce mineure.
- La Septieme majeure.

A la seconde classe, *forte*, appartiennent:

- La Seconde avec la Quarte superflü.
- La Quinte fausse avec la Sixte mineure.

A la troisieme classe, *fortissimo*, se comptent:

- La Seconde superflü avec la Quarte superflü,
- La Tierce mineure avec la Quarte superflü,
- La Quinte fausse avec la Sixte majeure,
- La Sixte superflü,
- La Septieme defectueuse,

La Septieme majeure avec la Seconde & la Quarte.

J'ai choisi pour cet exemple un Adagio; car ce mouvement est le plus commode pour exprimer distinctement & exactement les différentes Dissonances. Je suppose en même tems, qu'on joue les accords des Consonances dans l'Adagio d'un Solo, en général *mezzo piano*, & non pas de la dernière force; pour être en état de jouer d'une maniere plus forte ou plus foible dans les endroits où il est nécessaire. Lorsque donc on trouve en quelques uns *piano* & *pianissimo*, il faut exprimer les Dissonances qui s'y rencontrent avec une force proportionnée, & tellement, que les Dissonances de la troisieme classe ne reçoivent dans le *Pianissimo* que la force de celles de la premiere, & dans le *Piano* la force de celles de la seconde classe, en moderant suivant cette proportion également toutes les autres Dissonances; sans quoi la difference, si elle se faisoit avec trop de véhémence, porteroit plus de déplaisir que d'agrément à l'oreille. On tâche moyennant cette maniere d'accompagner du Clavecin, d'imiter la voix humaine & les instrumens où l'on peut faire croître & diminuer la force du ton. Toutefois il y faudra encore beaucoup de discernement & de sentiment fin de l'ame. Ceux à qui manquent ces deux choses, ne feront point de grands progrès à cet egard, à moins qu'ils ne tachent d'y suppléer par une étude des plus obstinées & par beaucoup d'expérience, étant possible d'acquérir à force d'application des connoissances, qui peuvent venir au secours du Naturel.

(\*) Ou l'on trouve *mezzo forte*, il ne faut pas l'entendre de la note sur le m, mais de celle sur le f; la place n'a pas permis de le marquer autrement, v. la remarque au §. 19. de la Section suivante.

§. 15.

On doit remarquer encore, que lorsque plusieurs Dissonnances de différentes sortes se succèdent l'une à l'autre, & que ces Dissonnances sont sauvées en Dissonnances, il faut aussi faire croître l'expression de plus en plus, en donnant plus de force aux tons, & en augmentant le nombre des parties. Mais il est nécessaire d'observer, que la Quinte & la Quarte, la Neuvième & la Septième, la Neuvième & la Quarte, & la Septième, quand elle change avec la Sixte & la Quarte, ou quand elle se trouve sur une note qui ne fait que passer, ne demandent point d'expression distinguée. On peut voir la vérité de ce que je dis, non seulement par l'exemple que je donne, mais encore davantage par l'expérience & par son propre sentiment. Car les Dissonnances ne sont pas toutes, comme j'ai déjà dit ci-dessus, d'une égale importance; il faut les regarder comme les épiceries dans les mets, lesquels sont toujours l'une plus sensible à la langue que l'autre.

§. 16.

Afin que les Dissonnances produisent le bon effet qu'on en attend, savoir que les Consonnances qui suivent, en deviennent plus agréables; il faut, non seulement comme on vient de le dire, les toucher plus fortement l'une que l'autre, selon que leur nature l'exige, mais aussi en général plus fortement que les Consonnances. Et comme chaque accord de Consonnances peut être pris de trois différentes manières, savoir, que c'est ou l'Octave, ou la Tierce, ou la Quinte, ou la Sixte qui viennent en haut, & que cela fasse chaque fois un autre effet; il en est de même avec les accords des Dissonnances. Si l'on en fait l'essai p. e. avec la Tierce mineure, la Quarte superflue & la Sixte, & qu'on les fait entendre avec le ton fondamental, de façon que c'est une fois la Tierce, l'autrefois la Quarte, & la troisième fois la Sixte, qui vient dans la partie supérieure, ou qu'on change en la Seconde la Septième que deux des parties supérieures font l'une contre l'autre; alors on trouvera, que les Dissonnances, étant proches l'une de l'autre, sont beaucoup plus dures, que lorsqu'elles sont éloignées. Le bon discernement de l'Accompagnateur fera beaucoup à ce sujet, & ce n'est que par là qu'il apprendra à placer les tons ainsi que le sujet & les pensées le demandent.

§. 17.

## §. 17.

Si le Clavecin n'a qu'un seul Clavier, il faut effectuer le Piano, en touchant les touches avec modération & en diminuant le nombre des parties, le Mezzo forte en doublant les Octaves dans la Basse, le Forte de la même manière & en y joignant encore de la main gauche quelques Consonnances qui appartiennent à l'accord; & le Fortissimo par des batteries du bas en haut, en doublant pareillement les Octaves & les Consonnances dans la main gauche, & en touchant les touches avec plus de véhémence & de force. Sur un Clavecin à deux Claviers on a l'avantage, de pouvoir se servir dans le Pianissimo du Clavecin en haut. Mais c'est sur le Clavecin qu'on appelle *Piano forte*, que tout ce qui est nécessaire à cet égard, peut être effectué le plus aisément; cet instrument ayant de tous ceux qu'on appelle Clavecins, le plus des qualités qu'on demande à un bon accompagnement; il faut seulement que le joueur en sache faire usage avec discernement. Il en est de même sur un bon Clavichord par rapport au jeu, mais non pas par rapport à l'effet, parce que le Fortissimo y manque.

## §. 18.

Sur chaque instrument le ton peut être rendu de différentes manières, & il en est de même sur le Clavecin, quoiqu'en apparence on croiroit, que tout y dépendit de l'instrument seul, & non pas du joueur. L'expérience prouve, que si deux Musiciens différens en mérite jouent du même Clavecin, les tons seront beaucoup meilleurs sous la main du plus habile. On n'en peut donner d'autre raison que celle qui vient de là différente manière de toucher, & il est nécessaire à cet égard, que tous les doigts touchent avec une force égale & avec le juste poids; que l'on donne aux cordes le juste tems, pour faire leurs vibrations sans obstacle; qu'on ne les touche pas avec trop de lenteur; leur donnant au contraire, moyennant une tire, une certaine force qui les fait faire autant de vibrations, qu'il faut pour que le ton dure plus longtems; & c'est par-là qu'il faut, autant qu'il est possible, obvier au défaut naturel de cet instrument, qui est que les tons ne peuvent se lier ensemble comme sur d'autres instrumens. Il importe aussi de regarder, si l'on pousse avec un doigt plus fort qu'avec l'autre. Cela peut arriver, quand on s'est accoutumé, de courber quelques doigts plus en dedans que les autres qu'on

tient droit; ce qui cause non seulement une force inégale dans le jeu, mais empêche aussi d'exprimer les passages rondement, distinctement & agréablement; & de cette façon là, devant exécuter un roulement de quelques notes qui vont par degré, on ne fait que broncher, pour ainsi dire, sur les notes. Si au contraire on s'accoutume d'abord de courber également tous les doigts, les uns pas plus que les autres, on ne tombe pas si facilement dans cette faute. Outre cela il faut dans l'exécution des pareilles notes roulantes, ne pas lever brusquement les doigts; il faut plutôt retirer leur pointe jusqu'au bout antérieur de la touche, & les glisser en bas de cette façon là; c'est alors que les passages roulans s'expriment le plus distinctement. J'appuyé mon sentiment sur l'exemple d'un des plus habiles joueurs de Clavecin, qui avoit cette méthode & qui l'enseignoit aussi.

## §. 19.

Lorsque dans un Adagio, on trouve dans la partie principale, des ports de voix devant la Tierce & la Sixte, dont par conséquent le premier est la Quarte, & le second la Septieme, v. Tab. XXIII. Fig. 4. il s'en suit un mauvais effet, si l'on touche la Tierce ensemble avec le port de voix qui est la Quarte, & la Sixte avec celui qui est la Septieme; & l'Accompagnateur fait mieux de ne toucher d'abord que ce qui appartient d'ailleurs encore à l'accord, réservant la Tierce & la Sixte jusqu'à ce que le port de voix soit sauvé. Sans cela il en provient des Dissonnances qui ne sont ni préparées ni sauvées, & qui par conséquent sont bien désagréables à l'oreille. Aux ports de voix qu'il faut prendre par en bas, quand on s'arrête sur la Neuvieme & retarde la Dixieme, la Tierce ne fait pas un mauvais effet, si le Clavecin la donne en même tems avec le port de voix; pourvu que cette Tierce soit prise au dessous & non pas au dessus de la partie principale, parcequ'elle fait alors, non pas la Seconde, mais la Septieme par en bas contre le port de voix.

## §. 20.

Chaque joueur de Clavecin qui connoit la proportion des intervalles, saura aussi, que les Demi tons mineurs comme D (*re*) avec la dièse, & E (*mi*) avec le b mol, &c. diffèrent d'un Comma, & causent par conséquent sur cet instrument, où il n'y a pas des Touches partagées, quelque inégalité dans l'intonation à l'égard des autres instrumens, qui donnent ces tons dans leur juste proportion.

Cela



Cela est surtout sensible quand le Clavecin joue avec quelques uns de ces instrumens à l'Unisson. Or comme on ne peut pas toujours éviter ces tons-là, surtout aux modes où il y a beaucoup de diéses & de b mols; l'Accompagnateur fait bien de les mettre au milieu ou dans la partie inferieure de l'accord, ou si un de ces tons fait la Tierce mineure, de l'omettre tout à fait. Car ce sont particulièrement les Tierces mineures, dont le ton est très imparfait & défectueux, lorsqu'elles se rencontrent avec la partie principale à l'Unisson dans les Octaves hautes. J'entends sous ces Tierces mineures principalement les tons C, D & E à deux lignes (*ut, re & mi seconds de la Flûte*), quand il y a un b mol devant eux, ou pour dire plus brièvement, les tons Ces (*ut b mol*), Des (*re b mol*) & Es (*mi b mol*). Cependant j'y réfère aussi G & A à une ligne (*sol & la premiers*), & D & E à deux lignes (*re & mi seconds*), lorsqu'ils sont précédés par un diése; car étant des Tierces majeures, ils sont trop fort dans leur température & par conséquent trop haut. Il est vrai qu'on ne sauroit remarquer cette difference si distinctement, en jouant seul du Clavecin, ou accompagnant dans une Musique de beaucoup de personnes. Mais lorsque ces tons se rencontrent à l'Unisson avec un autre instrument, la difference se fait entendre beaucoup, à cause que les autres instrumens les donnent dans leur juste proportion, pendant que sur le Clavecin ils ne sont que tempérés. C'est pourquoi il vaut mieux de les omettre tout à fait, que d'en blesser l'oreille. En cas qu'on ne voulut pas omettre ces Tierces mineures & majeures, il faudroit, comme je l'ai montré des autres Demi tons mineurs, les prendre au moins par en bas, où l'oreille n'a pas tant de peine à les supporter. Indépendamment de cela l'Unisson avec un instrument ne fait pas un si bon effet qu'avec la voix, & la mauvaise intonation n'est point si sensible à l'oreille dans les tons bas, qu'elle lui est dans les tons hauts. Pour s'en convaincre, il n'y a qu'à accorder sur un Clavier du Clavecin les tons d'une Octave ou un peu plus haut ou plus bas; puis on accordera sur l'autre Clavier une corde du ton haut tout net avec le ton bas; ensuite on essayera l'Unisson dèsaccordé, & l'on verra, qu'il est plus désagréable à l'oreille que l'Octave dèsaccordée.

## §. 21.

C'est une règle bien ancienne déjà, que dans la Basse continuë il ne faut pas trop éloigner les mains l'une de l'autre, & par conséquent ne pas aller trop haut avec la main droite. Cette règle est raisonnable & bien fondée, & il seroit à souhaiter qu'on l'observât toujours bien. Car il fait un bien meilleur effet, quand on prend sur le Clavecin les tons de la main droite au dessous de la partie principale, qu'il n'en fait, quand on les prend avec la partie principale dans la même situation des intervalles ou même au dessus d'elle. Lorsque les anciens Compositeurs, vouloient qu'on accompagnât une Octave plus haut, ils mettoient sur la Basse la Dixième, l'Onzième & la Douzième, au lieu de la Tierce, de la Quarte, Quinte, &c. & comme il n'y a pas une pareille différence entre ces chiffres, qu'il y en a entre la Seconde & la Neuvième; on voit qu'il ne seroit pas si mal d'observer cette règle encore. C'est pourquoi il ne faut point accompagner un Violoncello, quand il joue un Solo, de la même manière qu'on accompagne un Violon. Il faut alors jouer avec la main droite toujours dans les tons bas, & si par une inadvertance du Compositeur la Basse monte plus haut que la partie principale; il faut la jouer une Octave plus bas, pour ne pas changer les Quintes en Quartes. En accompagnant le Violon qui est d'une grande étendue, l'Accompagnateur doit regarder, si le joueur de Violon joue beaucoup dans des tons fort bas ou dans des tons fort hauts, pour ne pas prendre les accords au dessus des tons bas du Violon, ni être trop éloigné de ses tons hauts.

## §. 22.

Lorsque dans des pièces lentes il se trouve dans la Basse plusieurs notes sur le même ton, & qu'elles sont chiffrées par  $\frac{1}{2}$ ,  $\frac{5}{7}$ ,  $\frac{7}{4}$ ,  $\frac{6}{3}$ , &c. où la plupart les tons des supérieurs de ces chiffres sont dans le chant de la partie principale; il est d'un bon effet, si l'Accompagnateur prend les tons des chiffres supérieurs en bas, & change de cette façon les Tierces, que l'une partie fait contre l'autre, en Sixtes. Il rend non seulement par là l'accompagnement plus harmonieux, mais donne aussi à la pièce plus l'air d'un Trio que d'un Solo. Et pour faire encore mieux, il n'a qu'à jouer seulement les chiffres inférieurs, omettant tout à fait ceux de la partie principale. S'il en agit de même dans toutes les occasions pareilles, & qu'il fait dans l'ac-

l'accompagnement la partie supérieure de l'inférieure, & l'inférieure de la supérieure; alors il n'obscurcira pas la partie principale, & le joueur de Solo pourra faire librement tout ce qu'il voudra. S'il en fait le contraire, on croira qu'il veut jouer la pièce à l'Unisson avec le joueur de Solo.

## §. 23.

Il faut que dans l'Adagio l'Accompagnateur ne fasse point de batteries avec la main droite, & qu'il ne joue pas mélodieusement; si ce n'est que le joueur de Solo ait des Tenuës ou des Pausés. Il ne faut point, que les parties qui accompagnent s'élevent au dessus de la Basse. L'Accompagnateur peut dans un Adagio, dans la mesure pleine, frapper à chaque Croche avec la main droite. Mais dans un Arioso où la Basse a un mouvement vite à faire, soit en Croches, en Double croches ou en des Triolets de l'une & de l'autre de ces sortes de notes, il n'est pas nécessaire de frapper avec la main droite à chaque note; il vaut mieux d'en laisser passer une des notes égales, & deux des Triolets, si ce n'est qu'il y ait aussi des chiffres à part sur les notes moins principales.

## §. 24.

Lorsqu'un chanteur ou un joueur de Solo fait, dans un Adagio, croître & ensuite diminuer une longue note en force de ton, & que la Basse fait au dessous d'elle un mouvement de différentes notes; l'Accompagnateur fait bien de suivre cet exemple de la partie principale, & de frapper aussi plus fortement ou plus faiblement.

## §. 25.

Lorsque la partie principale exprime dans un Adagio quelque chose de singulier, moyennant des notes pointées vites, & que la Basse doive l'imiter par de semblables notes; l'Accompagnateur jouera d'une manière élevée, & emploiera des accords complets, quelles que soient les notes, Consonnances ou Dissonnances. Si au contraire la partie principale a un chant triste & flatteur, l'Accompagnateur usera aussi de modération, en diminuant le nombre des parties; & s'accommodant ainsi à la partie principale dans toutes les occasions, il fera connoître qu'il sent aussi bien que le joueur de Solo, toutes les passions. Si le Compositeur avoit si peu réussi que la pièce fut dénuée de sentimens, l'Accompagnateur doit cependant s'attacher à relever & à faire briller quelques notes de tems en tems, comme

me il trouvera à propos, en les touchant plus fort, & en moderant celles qui suivent. Cela a lieu dans les pensées qui sont répétées dans les passages qui ont de la ressemblance ensemble, soit qu'ils fussent sur le même ton ou dans la Transposition; ou aux Dissonnances, comme on l'a déjà dit.

## §. 26.

Lorsqu'on trouve des imitations qui consistent en des passages roulans ou mélodieux, l'Accompagnateur fait mieux de jouer ces passages tout comme ils sont écrits, dans l'Octave plus haut avec la main droite, que de les accompagner en pleins accords. Il peut en faire de même à l'Unisson.

## §. 27.

Lorsque la Basse quite son étendue ordinaire, & module dans celle de la Taille, ce qui se trouve souvent dans les pièces pour la voix, la main droite doit n'employer que peu de parties, & accompagner tout près de la main gauche, pour que ce qui suit, puisse dans l'étendue de la Basse, être exprimé avec d'autant plus d'emphase.

## §. 28.

Lorsque l'Accompagnateur trouve dans une pièce fort lente des liaisons dans la Basse, qui sont la plupart marquées par les chiffres de la Seconde, Quarte & Sixte, & qu'il n'a point de Violoncello ou autre instrument de Basse auprès de lui; il peut, malgré la règle de la Basse continuë, toucher de nouveau les notes liées avec les Dissonnances qui sont dessus; car le son du Clavecin se perd bientôt, & les Dissonnances se changent en Consonnances, quand on n'entend plus le ton fondamental, & l'on est privé de l'effet désiré. Lorsqu'il y a des liaisons sur quelques Rondes, on peut également toucher chacunes par un coup séparé.

## §. 29.

Lorsque le joueur de Solo n'a pas d'abord pris le mouvement tel qu'il devoit le prendre, l'Accompagnateur ne doit pas l'empêcher de le changer à son gré.

## §. 30.

Pour ne pas déranger le mouvement, surtout dans des pièces fort lentes, le joueur de Clavecin doit prendre garde à ne lever les deux mains ni trop haut ni inégalement, à ne toucher pas dans  
l'accom-

l'accompagnement les Noires ou les Croches trop brièvement, & à ne pas retirer les mains trop vite du Clavier. En laissant les mains plus longtems en l'air que sur le Clavier, on ne peut pas mesurer avec justesse le tems de chaque note. Si au contraire on les tient aussi longtems en haut qu'on les laisse sur le Clavier, le partage des Noires en croches, & celui des Croches en Doubles croches se fait exactement & sans qu'on soit obligé d'y faire attention. Les notes reçoivent aussi par-là un son soutenu, & celui de l'instrument devient plus beau; au lieu que par une rechute trop précipitée des sautereaux, les cordes sont empêchées dans leur vibration, & l'instrument ne peut rendre le ton si parfait qu'il est capable de rendre. En n'observant pas ces règles, il n'y a plus de différence entre le Staccato & les autres notes. Mais dans un Sostenuito il faut laisser les doigts sur le Clavier jusqu'à la note suivante.

## §. 31.

Lorsque dans un Adagio, après que l'une & l'autre partie s'est tuë, la supérieure commence seule par une note au lever de la mesure, & que la note suivante qui vient au frapper est d'une Quarte, Quinte, Sixte ou Septieme plus haut, à laquelle occasion le joueur de Solo peut mettre un ornement arbitraire; il faut que l'Accompagnateur, qui ordinairement dans de pareils cas ne commence qu'au frapper, attende jusqu'à ce que la partie supérieure soit aussi à la note du frapper, & ne presse point le mouvement; puisqu'en de semblables occasions on n'observe pas à la rigueur la mesure. Mais si la partie supérieure a des liaisons ou d'autres notes sur lesquelles elle s'arrête, & que la Basse fasse des mouvemens dessous, l'Accompagnateur doit exactement observer la mesure, & ne point être indulgent au joueur de Solo, qui est obligé de régler ses ornemens à la Basse.

## §. 32.

Ce qu'on vient de dire jusqu'ici, regarde principalement l'Adagio. Or quoique dans des pièces vites, on ne puisse pas observer à la rigueur tout ce qui se demande dans l'Adagio; néanmoins on peut faire application dans l'Allegro de la plus grande partie des choses, qui appartiennent à la discrétion de ceux qui jouent & à la bonne expression. Il est nécessaire dans l'Allegro, préféablement à toute autre chose, que l'Accompagnateur observe la mesure dans la dernière exactitude, & ne se laisse pas trainer ni se précipite point; qu'il

possède dans sa main gauche assez d'habileté, pour pouvoir tout jouer distinctement & proprement; & pour en acquérir l'habitude, la Musique pour les instrumens est plus avantageuse que celle pour la voix, la dernière ne demandant pas tant d'habileté & de feu que la première. Il faut aussi qu'il touche de la main gauche toutes les Croches qu'il rencontre sur un même ton, & ne se contente pas d'en toucher seulement une, comme quelques uns font quelquefois, surtout dans les pièces pour la voix, par une commodité mal placée, en laissant passer trois ou même sept notes. Il faut qu'il agisse de la main droite avec tranquillité & modération; qu'il ne joue ni trop en accords complets, ni seulement avec la partie principale à l'Unisson; qu'après de petites Pausés il ne lève pas les mains trop haut, la mesure se dérangeant par là très facilement; & il peut pour cet effet anticiper de la main droite l'accord de la note suivante (\*); qu'il ne fasse pas avec la main droite de tels mouvemens vites, par où il pourroit rester en arrière, & empêcher le joueur de Solo dans sa vitesse; qu'il ne charge pas avec beaucoup de parties les notes qui ne font que passer; qu'il exécute le Piano & le Forte à juste tems; qu'il joue les notes de Basse dans la situation & les intervalles tels comme il les trouve écrits, sans leur joindre quelque chose; & qu'enfin il se règle à la partie principale par rapport à la force & à la faiblesse de ses tons. Si c'est une Flûte qui joue, il faut quand elle module dans des tons bas, & surtout en des modes mineurs, que le joueur de Clavecin modère beaucoup l'accompagnement.

(\*) Cela ne s'entend que des notes qui ne font qu'accompagner. Si au contraire le sujet d'une Fugue ou une autre imitation commençoit au lever de la mesure, on ne feroit que les obscurcir, en voulant toucher sur la Pausé précédente l'accord suivant. Dans de pareilles circonstances il vaut mieux, de redoubler de la main droite le sujet une Octave plus haut, que de vouloir l'accompagner en pleins accords.

### §. 33.

Dans un Recit qui se chante par cœur, l'Accompagnateur rend un grand service au Chanteur, si à chaque membre des périodes il en anticipe les premiers tons, en les lui montrant, pour ainsi dire, du doigt. Il doit pour cet effet donner d'abord l'accord par une batterie vite, & faire en sorte que la première note du Chanteur se trouve, s'il est possible, dans la partie supérieure, après quoi il touchera tout  
de

de suite quelques uns des intervalles qui se trouvent dans la voix l'un après l'autre, v. Tab. XXIII. Fig. 5. Cela aide beaucoup le Chanteur, aussi bien pour la memoire que pour l'intonation. On pourra voir dans la Section suivante, ce qu'il y a encore à observer dans le recit & dans l'accompagnement en général.



## SECTION VII.

### DU CHAPITRE XVII.

**Des devoirs de tous ceux, qui jouent des instrumens qui accompagnent, en général.**

§. 1.

**P**our qu'un Orchestre fasse un bon effet, il faut non seulement que les Musiciens qui le composent, ayent des instrumens bons & bien montés, mais aussi qu'ils sachent les accorder avec justesse & dans une intonation égale.

§. 2.

On pourroit regarder comme quelque chose de superflu, si je voulois donner des instructions pour bien accorder les instrumens à archet; car il semble qu'il n'y a rien de si facile, que d'accorder en Quintes un instrument à quatre cordes, n'ayant point d'intervalle qui soit plus aisé à comprendre à l'oreille, que la Quinte. Toutefois l'expérience démontre, que quoiqu'il y ait quelques joueurs de Violon ou d'autres instrumens qui sont exacts là-dedans; la plus grande partie négligent pourtant dans l'exécution de bien accorder leur instrument, ou par ignorance ou par nonchalance; de sorte que si dans un Accompagnement nombreux on vouloit examiner chaque instrument, on trouveroit que non seulement la plupart ne seroient pas bien accordés en eux-mêmes, mais qu'il y en auroit souvent à peine deux ou trois dont l'intonation accordât ensemble; ce qui ne peut pas manquer d'être un grand obstacle au bon effet d'une Musique.

## §. 3.

Pour preuve de ce mauvais effet, il n'y a qu'à prendre garde à un habile joueur de Clavecin, quand il joue d'un instrument mal accordé; & une oreille sensible aux beautés de la Musique pourra avoir moins de plaisir à sa bonne maniere de jouer, qu'elle sera choquée de ce que l'instrument est si mal accordé. Si cela arrive dans un seul instrument, où le redoublement des tons ne consiste que de deux Unissons & de deux Octaves tout au plus; le mauvais effet doit être bien plus grand; quand les instrumens ne sont pas bien d'accord ensemble dans une Musique nombreuse, où l'Unisson est tant de fois doublé. Il est bien vrai, que chaque joueur d'instrument suit en jouant le jugement de son oreille, qui lui fait mettre les doigts tantôt plus haut, tantôt plus bas. Mais la mauvaise intonation se découvre sur chaque instrument de tems en tems par les cordes nues, lesquelles, surtout les plus basses, on ne peut pas toujours éviter. Outre cela il est à présumer, que celui qui accorde son instrument si rarement comme il faut, n'est pas du tout en état de le bien accorder; un mal engendre toujours l'autre. Et quand même encore un joueur de Violon seroit assez habile pour pouvoir jouer tout dans la transposition de la main, sans toucher aux cordes nues; il ne pourra pourtant pas se dispenser de prendre les sauts de Quinte avec le même doigt, & alors si les cordes ne sont pas bien accordées, il n'est aussi pas bien possible qu'en des notes vites ces sauts de Quintes soient nets.

## §. 4.

Pour accorder d'une maniere précise le Violon, je crois qu'on ne feroit pas mal, si l'on suivoit la règle qu'on observe en accordant le Clavecin c. a. d. que les Quintes seront un peu foibles, & non pas tout nettes, comme on les accorde ordinairement, ni encore moins trop fortes; afin que toutes les cordes nues soient égales avec le Clavecin. Car si l'on veut accorder toutes les Quintes nettes & fortes, il s'ensuit naturellement, que de quatre cordes il n'y aura qu'une qui fera égale avec le Clavecin. Mais si l'on accorde la corde A (*la*) tout égale avec le Clavecin, & E (*mi*) un peu foible contre l'A (*la*), D (*re*) un peu fort contre l'A (*la*), & G (*sol*) de même contre D (*re*); les deux instrumens seront d'accord ensemble. Je ne donne pas  
cela



cela pour une règle absoluë; cependant on pourra faire plus de recherches là-dessus.

§. 5.

Les instrumens à vent peuvent dans la chaleur être accordés un peu plus bas que les Violons, parce qu'ils se haussent pendant qu'on en joue; mais les instrumens à cordes se baissent dans la chaleur.

§. 6.

Le ton dont on se sert ordinairement dans un Orchestre, a toujours été bien différent, suivant les lieux & les tems. Le désagréable ton de Chœur a regné en Allemagne pendant quelques siècles, ce que les anciennes Orgues prouvent, & on y a aussi réglé les autres instrumens, comme les Violons, les Violes de Basse, les *Trombones*, les Flutes à bec, les Chalemies, les *Bombardes*, les Trompettes, les *Clarinettes*, &c. Mais après que les François eurent changé, selon leur ton plus bas & plus agréable, la Flute de travers Allemande en Flute traversiere, la Chalemie en Hautbois, & le Bombardo en Basson; on commença aussi en Allemagne de changer le haut ton de Chœur dans le ton de la chambre, qu'on trouve aussi déjà actuellement dans quelques unes de nouvelles Orgues les plus célèbres. Le ton de Venise est présentement le plus haut, & presque égal à notre vieux ton de Chœur. Le ton de Rome étoit bas, il y a vingt ans passé, & égal à celui de Paris. Mais à présent on commence à rendre ce dernier presque égal à celui de Venise.

§. 7.

La diversité du ton dont on se sert pour accorder, est très désavantageuse à la Musique. Elle y cause pour les voix l'incommodité que les Chanteurs, si on leur a composé des Airs dans un endroit où le ton est haut, ne peuvent presque pas faire usage de ces Airs à un autre endroit où le ton est bas, ni de ceux qu'on a ajustés au ton bas dans un endroit où il est haut. C'est pourquoi il seroit fort à souhaiter, qu'on introduisit partout le même ton pour accorder les instrumens. Je ne disconviens pas, que le ton haut ne soit beaucoup plus perçant que le ton bas; mais il s'en faut bien en revanche qu'il soit si agréable, si touchant & si majestueux que celui-ci. Je ne veux pas défendre le parti du ton de la Chambre des François qui est si considérablement bas, quoiqu'il soit le plus avantageux pour la Flute traversiere, l'Hautbois & quelques autres instrumens; mais je ne

fautois non plus approuver le ton de Venise si considérablement haut, parce que les instrumens à vent accordés suivant lui, sont trop désagréables. Je crois donc que ce ton de Chambre, qu'on appelle communément le ton de Chambre Allemand, d'A, & qui est une Tierce mineure plus bas que l'ancien ton de Chœur, est le meilleur. Il n'est ni trop haut ni trop bas, tient le milieu entre le ton François & celui de Venise, & les instrumens à cordes & à vent étant accordés suivant lui, peuvent faire l'effet désiré. Un ton plus haut feroit, que quoique la Figure des instrumens restât, la Flute traversiere deviendroit de nouveau une Flute de travers Allemande, l'Hautbois une Chalemie, le Violon un *Violino piccolo*, & le Basson un *Bombardo*. Les instrumens à vent qui sont d'un si grand ornement à un Orchestre y souffriroient trop. C'est au ton bas que nous devons l'origine de l'agrément qu'ils ont. S'il falloit forcer à la hauteur par le raccourcissement des anches & des portes voix (\*) les Hautbois & les Bassons qui sont construits suivant le ton bas, ces instrumens seroient rendus tout à fait faux par ce raccourcissement. Les Octaves s'éteudroient, leur ton inferieur deviendroit plus bas & le superieur plus haut; de même qu'au contraire quand on tire dehors l'anche & qu'on diminue la porte voix, les Octaves s'approchent & le ton inferieur devient plus haut & le superieur plus bas. Il en est comme de la Flute, quand son bouchon est pressé trop dedans ou tiré trop dehors. Car au premier cas les Octaves s'éloignent de la maniere que je viens de le dire, & au second elles se rapprochent. On pourroit bien pour l'amour du ton haut faire faire des instrumens plus petits & plus étroits; mais la plupart des faiseurs d'instrumens travaillent selon leurs modeles accoutumés, lesquels ont leurs proportions suivant le ton bas; la moindre partie des ouvriers seroient en état de raccourcir la mesure dans une si juste proportion que l'instrument devenant haut gardât encore sa netteté. Et quand même quelques uns réussiroient, il seroit une question, si ces instrumens ajustés au ton haut, feroient encore le même effet qu'ils font dans leur mesure présente, laquelle leur paroît être la plus naturelle. On peut bien favoriser un instrument & le faire valoir, mais il ne faut pas que cela se fasse aux dépens des autres instrumens. On se plaît dans quelques parties de l'Italie au ton haut; car les instrumens à vent sont dans ce pais plus rarement employés que dans d'autres, & le gout qu'on

en a, n'est par conséquent pas si bon que celui qu'on en a pour d'autres choses dans la Musique. On exila une fois à Rome les instrumens à vent de l'Eglise. Si c'étoit à cause de la hauteur désagréable du ton dont ils se servoient; ou de la maniere de les jouer, c'est ce que je ne veux pas discuter. Car quoiqu'alors le ton de Rome fut bas & avantageux pour l'Hautbois, les joueurs avoient des instrumens, qui étoient un ton entier plus haut; de sorte qu'ils étoient obligés de transposer; & ces instrumens hauts faisoient contre les autres qui étoient bas, le même effet que s'ils eussent été des Chalmies.

(\*) La porte voix est ce que les Allemands appellent l'S.

§. 8.

Il faut une oreille bien formée à la Musique, pour toucher net les tons sur les instrumens à archet, & surtout sur le Violon. Cependant cela ne dépend pas de la nature seule; il s'acquiert aussi par la connoissance des proportions des tons. Il y a des personnes qui sentent fort bien, moyennant leur finesse naturelle de l'ouï, quand un autre joue faux; mais elles ne s'en apperçoivent pas quand elles commettent la même faute elles mêmes, & ne sauroient y remédier. Le meilleur moyen pour se tirer de cette ignorance, est le Monochorde, sur lequel on peut apprendre le plus distinctement à connoître les proportions des tons. Il seroit nécessaire, que non seulement chaque Chanteur, mais aussi chaque joueur d'instrument s'en rendit familier l'usage. Ils acquerroient par-là, de beaucoup plus de bonne heure, la connoissance des Demi tons mineurs, & apprendroient que les tons marqués par un b mol, doivent être un Comma plus hauts que ceux qui ont un dièse devant eux; au lieu que sans ces lumieres ils sont obligés de se fier absolument à l'oreille, dont le jugement est pourtant quelquefois bien trompeur. Une telle connoissance du Monochorde se demande principalement des joueurs de Violon & d'autres instrumens à archet, auxquels on ne peut pas, par rapport à la mise des doigts, prescrire des bornes comme aux instrumens à vent. Cette connoissance les feroit aussi jouer plus net dans la hauteur; car ils auroient appris, que les tons d'une corde ne sont pas par tout de la même distance l'un de l'autre, en allant du but inférieur de la corde à son bout supérieur; la distance des tons se raccourcit, de sorte qu'ils sont toujours de moins en moins éloignés l'un de l'autre. Une corde se par-

tage

tage en deux parties aussi bien sur le Violon que sur le Monochorde; la premiere moitié en donne l'Octave. Si l'on tranche la seconde moitié de nouveau en deux parts, la premiere en donne encore l'Octave plus haute; & il en est de même du reste de la corde jusqu'au Chevalet. Si l'on vouloit donc dans la seconde Octave d'une corde du Violon, mettre les doigts aussi loin l'un de l'autre, que dans la premiere; on feroit à chaque ton, au lieu de la Seconde, la Tierce. Il s'ensuit de-là, que le raccourcissement doit d'abord après le premier ton d'une corde, se commencer dans la juste proportion, & continuer comme cela jusqu'au bout de la corde, de sorte qu'on voit bien que les instrumens doivent être joués avec beaucoup d'attention.

## §. 9.

Lorsqu'on trouve les Sous-demi tons proprement dits, c. a. d. qu'un ton baissé par le b mol se change en celui, qui lui est immédiatement inferieur & qui est haussé par un dièse, ou qu'un ton haussé par le dièse se change en celui, qui lui est immédiatement superieur & qui est baissé par le b mol, v. Tab. XXIII. Fig. 6. & 7; alors il faut remarquer, ainsi qu'on l'a déjà dit au §. précédent, que le ton avec le dièse est un Comma plus bas, que celui avec le b mol. Quand ces deux notes sont liées ensemble, v. Tab. XXIII. Fig. 6. il faut retirer le doigt un peu sur le dièse qui suit le b mol; autrement la Tierce majeure seroit trop haute contre la partie fondamentale. Si au contraire le b mol suit après le dièse, v. Fig. 7. il faut auprès de la note avec le b mol, avancer le doigt autant qu'on le retire dans l'exemple précédent; cela devant se pratiquer dans la partie supérieure en allant de G (*sol*) avec le dièse, à A (*la*) avec le b mol, dans la seconde partie d'E (*mi*) avec le dièse, à F (*fa*); & dans la partie fondamentale de C (*ut*) avec le dièse, à D (*re*) avec le b mol. On observe la même chose à tous les instrumens, excepté au Clavecin, où l'on ne peut pas effectuer des Sous-demi tons, & lequel pour cette raison doit avoir une bonne Temperature, afin qu'on puisse souffrir l'un & l'autre de ces tons. Sur les instrumens à vent ce changement se fait par le moyen de l'embouchure, de façon que sur la Flute on hausse le ton en la tournant en dehors, & on le baisse en la tournant en dedans. Sur l'Hautbois & le Basson les tons se haussent, quand on avance l'anche plus dedans la bouche, & qu'on presse plus les levres ensemble; & ils deviennent plus bas, quand on retire l'anche & relache les lièvres.

§. 10.

C'est une grande perfection dans un Orchestre, quand tout est exécuté avec une expression bonne & convenable, & que chaque pièce est renduë dans son genre & selon ses qualités particulieres. Que la pièce soit gaye ou triste, majestueuse ou badinante, hardie ou flatteuse, ou telle qu'elle puisse être; il faut toujours l'exprimer dans la passion qu'elle a pour but. Lorsqu'on a une partie concertante à accompagner, il faut que chacun se régle partout à son expression, & prenne part à ce qui la regarde. Il seroit indigne d'un Musicien, d'être assez partial pour exécuter bien l'ouvrage de l'un, & mal celui d'un autre. Il doit jouer avec la même attention la Musique qu'on lui donne, de quelque auteur qu'elle puisse être, & y apporter le même zèle comme si c'étoit son propre ouvrage; à moins qu'il ne veuille désavouer le caractère d'honnête homme, lequel est si glorieux à un Musicien.

§. 11.

Ce qui est nécessaire en général pour acquerir une bonne expression, c'est ce qu'on peut voir le plus amplement dans le Chapitre XI. Mais pour l'espèce du coup d'archet que chaque pièce demande, on l'a expliquée à part dans la Section II. de ce Chapitre, parce que ce qu'il y a de plus essentiel dans l'accompagnement, dépend des instrumens à coup d'archet.

§. 12.

Ce n'est pas seulement la difference des pièces, & celle des passions que les pièces contiennent, c'est aussi l'endroit & le but d'une Musique, qui donnent à l'expression de certaines régles & des certaines déterminations; p. e. une Musique d'Eglise demande un air plus grand & plus serieux qu'une Musique de Théâtre, & cette dernière admet beaucoup plus de liberté. Cela est si vrai, que s'il étoit arrivé au Compositeur d'une Musique d'Eglise, qu'il y eut inseré quelques pensées hardies & bizarres qui ne conviennent pas à l'Eglise, les Accompagnateurs & surtout les joueurs de Violon seroient obligés de les adoucir, de les pallier & de les rendre plus moderées par une expression modeste, autant qu'il est possible.

§. 13.

L'expression doit être convenable jusque dans la Musique Comique. Un Intermède (*Insermezzo*) qui est l'opposé d'une Musique serieuse, dont

les pensées sont plutôt basses & communes que sérieuses & élevées, & qui n'a aussi pour but que la Satyre & le plaisant, doit être accompagné, surtout dans les Airs, d'une manière bien plate & bien basse, & non pas comme un Opera sérieux. Il faut observer la même chose dans un Ballet d'un caractère commun, & l'Accompagnement doit, comme on vient de dire, s'accommoder aussi bien au Comique qu'au Sérieux.

## §. 14.

L'expression ne doit pas seulement être bonne & convenable à chaque pièce, mais aussi égale parmi tous les membres d'un Orchestre. On avouera que la prononciation d'un discours se fait avec plus d'impression par une personne que par une autre. Si l'on vouloit faire représenter une pièce de Théâtre dans laquelle ne paroissent que des personnes du même pais, par des gens qui auroient un langage tout à fait différent l'un de l'autre, c'est à dire de plusieurs Provinces, cette différence rendroit comique la Tragédie la plus sérieuse. Il en est de même dans la Musique, si chaque membre d'un Orchestre a la manière de jouer particulière; de sorte que si l'on vouloit composer un Orchestre des personnes dont quelques uns jouent dans le goût Italien, d'autres dans le goût François, & d'autres encore dans un autre goût, supposé même que chacun fut très habile dans son genre; l'exécution seroit à cause de la différence de l'expression, le même effet qu'il y auroit dans la Tragédie dont on vient de parler. Le mal seroit même encore plus grand, parce que dans la Tragédie l'un ne parle qu'après l'autre; mais dans la Musique tous jouent la plupart du tems ensemble & à la fois. On est souvent dans l'opinion que pourvu qu'il y ait des personnes habiles à la partie principale, on ne doit pas se soucier beaucoup des autres. Mais de même que tant soit peu de vinaigre gâte le meilleur vin: de même aussi dans la Musique c'est un grand inconvénient, s'il n'y a que quelques parties qui soient bien exécutées, & que les autres le soient mal. Quand même il n'y auroit qu'une seule partie défectueuse, cela nuit à toutes les autres.

## §. 15.

Chaque joueur de Concerto doit renoncer en quelque manière, quand il joue une partie qui accompagne, à l'habileté qu'il possède pour jouer des Concerto & des Solo, & à la liberté qu'il a alors de briller

briller tout seul. Il doit plutôt se mettre, lorsqu'il accompagne, pour ainsi dire, dans une espèce d'esclavage. Il ne doit ajouter la moindre chose qui puisse obscurcir le chant, surtout quand il y a plusieurs personnes qui jouent la même partie; autrement on feroit un grand désordre dans la mélodie. Car il n'est pas possible, que l'un puisse toujours deviner les pensées de l'autre, p. e. lorsque l'un fait un port de voix qui n'est pas écrit & que l'autre joue la note simplement, cela feroit entendre une Dissonnance, sans qu'elle fut ni préparée ni sauvée, & l'oreille en seroit fort choquée, surtout dans une pièce lente. Si l'un vouloit aussi jouer les ports de voix qui sont écrits, non pas selon leur juste mesure, mais les longues brièvement, & les courtes longuement; cela feroit un également mauvais effet vis-à-vis des autres qui jouent la même partie, & qui jouent comme il faut. On doit principalement exécuter les Ritournelles, sans y ajouter la moindre chose d'arbitraire. Cela n'est permis qu'au joueur du Concerto. Quelques personnes ont la mauvaise coutume de mettre déjà dans la Ritournelle toute sorte de frivolité jusques à négliger là-dessus de bien lire les notes. D'autres finissent, surtout les Airs, par un accord plein, où il n'y en doit point avoir; ce qu'ils semblent avoir appris des racleurs les plus communs. Mais ils font encore une faute plus lourde, si immédiatement après la fin de l'Air; ils touchent deux cordes à vuide, & alors, si p. e. l'Air est du mode Es (*mi b mol*) Tierce majeure, & qu'ils fassent entendre après la fin les cordes E & A (*mi & la*); on peut s'imaginer, quel bel effet cela doit faire.

§. 16.

Comme donc la perfection d'un Orchestre consiste principalement en ce que tous les membres jouent d'une même façon, & qu'on demande absolument à celui qui le guide, une expression bonne & convenable à chaque pièce; chaque membre de l'Orchestre est par conséquent obligé de se régler sur ce point au premier Violon; de ne point s'opposer à ce qu'il demande à cet égard; & ne point avoir honte de s'assujettir à une subordination raisonnable, puisque sans elle aucune Musique ne peut être bonne. On trouvera rarement un Orchestre, quoiqu'il soit établi depuis plusieurs années, où il n'y ait pas parmi les personnes de mérite, des gens qui en ont fort peu; & l'on peut s'en appercevoir aisément, quand on employe tour à tour

une partie à des Concerts. On trouve alors également de vieux & de jeunes Musiciens ignorans; mais ce n'est ni la vieillesse ni la jeunesse des membres d'un Orchestre qui fait qu'il est bon. C'est le bon ordre & l'arrangement où ils se trouvent, qui l'effectue. Un vieux Ripieniste, pour peu qu'il ait encore de la force, & qu'il soit élevé sous une bonne direction, peut rendre de bien meilleurs services, qu'un jeune qui est peut-être en état d'exécuter des choses plus difficiles, mais qui a moins d'expérience, & qui n'est pas assez docile pour se soumettre à la subordination nécessaire. Il arrive pourtant aussi, que les vieux, étant élevés sous une mauvaise direction, sont aussi obstinés & difficiles à conduire que les jeunes, qui présument trop de leur habileté; ceux-ci à cause de leur prétendue science, & ceux-là par préjugé & à cause de leur ancienneté. Les vieux pensent qu'il leur coûteroit trop, s'ils devoient se soumettre à un guide de l'Orchestre qui n'est pas si riche en années qu'eux: & les jeunes s'imaginent d'avoir déjà autant d'habileté qu'il en faut pour être un bon guide, tout grand qu'est le nombre des devoirs indispensables à cet égard. Est-il ainsi possible, qu'un Orchestre subsiste ou qu'il croisse en perfection, s'il ne regne pas parmi ses membres que de l'obstination, de l'envie, de l'inimitié, & du défaut de la subordination: au lieu que leurs esprits devoient sympathiser & être dociles. Peut-on s'attendre à une expression généralement égale, quand chacun ne veut suivre que sa tête.

## §. 17.

Il y a encore une règle, qui sert beaucoup à rendre la bonne expression générale dans un Orchestre; laquelle on peut recommander à chacun qui se pique de devenir bon Musicien & spécialement habile Accompagnateur. Il faut qu'on s'applique bien à l'art de dissimuler, quand on a une pièce de Musique à exécuter. Cet art de bien dissimuler est non seulement permis; il est même très nécessaire, & n'offense point la Morale. Celui qui tache d'être dans toute sa vie maître de ses passions, autant qu'il lui est possible, n'aura aussi pas de la difficulté pour se mettre toujours, quand il joue, dans la passion que demande la pièce qu'on exécute. C'est alors qu'il exécutera les pièces dans l'idée du Compositeur, & il semblera jouer ses propres pensées. Quand on n'entend pas ce louable art de dissimuler, bien loin d'être un vrai Musicien, on ne vaut pas mieux qu'un simple ouvrier,  
dus-



dût-on entendre à fond tous les Contrepoints du monde, ou sçut-on jouer de son instrument toutes les difficultés possibles. Mais il y a des gens, qui aiment mieux pratiquer très souvent dans la vie commune l'art de dissimuler, que de le mettre en usage dans la Musique, ou il devient aussi innocent qu'il est criminel par tout ailleurs.

§. 18.

Un Musicien qui veut passer en même tems pour homme de bien, ne doit point être opiniâtre, ni faire trop de cas de son rang; p. e. un habile joueur de Violon n'aura pas honte, de jouer en cas de besoin, ou du second Violon, ou même de la Violette. Car ces instrumens demandent dans leur genre & dans quelques pièces, un exécuter aussi habile que celui qui joue du premier Violon. C'est l'habileté qui donne à un bon Musicien le premier rang, & il le conservera toujours dans toutes les parties qu'il pourra jouer.

§. 19.

L'expression exacte du Forte & du Piano (\*) est un point des plus essentiels dans l'exécution. C'est par leur moyen, & en les changeant bien à propos, que non seulement on représente bien distinctement les passions, mais aussi qu'on entretient le clair & l'obscur dans l'exécution de la Musique. Bien des pièces feroient un meilleur effet qu'elles ne font, si le Piano & le Forte étoit observé par tous les Musiciens d'un Orchestre dans sa juste proportion & dans le tems précis. On devroit croire qu'il n'y a rien de plus facile que de jouer fortement ou foiblement suivant que deux lettres l'indiquent. Toutefois il y a des gens qui y font si peu d'attention, qu'il semble être nécessaire de les avertir encore de bouche à chaque fois. Mais la plupart de Musiciens, même ceux de profession, sont si peu sensibles, & trouvent si peu de plaisir à la Musique, ne cherchant qu'à gagner leur vie par là; qu'il n'est pas étonnant qu'ils jouent rarement avec l'attention requise. Le moyen de remédier à ce mal, ce seroit une bonne subordination; & où elle manque, l'Orchestre sera toujours défectueux, quelques habiles que soient les gens dont il est composé.

(\*) On sçait qu'on employe pour les notes qui doivent être jouées fort ou doucement, les mots de *Forte* & de *Piano*, en les écrivant ou abrégés ou seulement les premières lettres, comme *f.* & *p.* Au lieu de *fortissimo* & de *pianissimo* on met deux lettres *ff.* & *pp.* & même on ajoute encore un *f.* ou un *p.*

écrivait *fff. ppp.* savoir au cas que le ton doive être encore plus augmenté ou plus diminué. On ajoute aussi quelquefois aux mots de Forte & de Piano encore d'autres paroles, p. e. *mezzo* (à moitié), *poco* (peu), *meno* (moins), *più* (plus), *affai* (très). Ces epithetes ne peuvent pas être marqués par une seule lettre, parce que *mezzo* & *meno*, *poco* & *più* se commençant par la même lettre, on ne sauroit lequel de deux prendre. Cependant on a coutume de ne sousentendre sous un *m.* que le mot de *mezzo*, lequel est plus en usage que les autres. Mais ces lettres doubles & ces epithetes occupant plus de place qu'il y en a sous une note, il est question laquelle est proprement la lettre, qui désigne la note, à laquelle on doit commencer à jouer fort ou doucement; p. e. en trouvant piano *affai* ou *poco* forte, quelle est la lettre qui marque la note où il faut commencer à jouer avec la force ou la foiblesse requise. On pourroit obvier à toute equivoque, si en écrivant on vouloit suivre la regle, qu'on mettroit toujours la premiere lettre des mots forte & piano, le *f* & le *p*, au dessous ou au dessus de la note où l'on doit commencer à jouer fort ou foiblement; & quand même les *f* & les *p* seroient doubles, ou auroient encore une epithete avant ou après eux, on se regleroit toujours au premier *f*. ou *p*.

## §. 20.

Il ne faut jamais outrer le Piano & le Forte, ni forcer les instrumens plus que leur nature ne le permet; car cela est fort désagréable à l'oreille, surtout dans un endroit étroit où les auditeurs sont proches. Il faut chercher au contraire de conserver toujours l'avantage, de pouvoir faire en cas de besoin encore un Fortissimo & un Pianissimo. Cela peut souvent être nécessaire, pour relever ou moderer une note, quand même on n'y trouveroit rien d'écrit; & on perdroit cet avantage, si l'on jouoit toujours dans la plus grande force ou dans la plus grande foiblesse. Il y a outre cela plus de degrés de modération entre le Fortissimo & le Pianissimo qu'on ne sauroit décrire par des paroles, lesquels degrés doivent être exécutés avec beaucoup de discrétion, & ne peuvent être appris qu'après l'expression d'un bon joueur de Concerto, & moyennant beaucoup de sentiment & de discernement. Le Fortissimo, ou la plus grande force du ton, s'effectue le plus aisément moyennant le bout inferieur de l'archet, en le conduisant un peu près du chevalet; & le Pianissimo, ou la plus grande foiblesse, s'effectue par la pointe de l'archet, & en le menant un peu loin du chevalet.

## §. 21.

Pour exprimer bien le Piano & le Forte, il faut aussi considerer, si l'on joue dans un endroit étendu qui resonance, ou dans un endroit étroit, surtout dans une chambre tapissée où le ton est étouffé. Il faut encore observer, si les auditeurs sont près ou loin; si l'on accompagne une voix foible ou forte; & enfin si le nombre des instrumens qui accompagnent, est grand ou petit ou médiocre. Il faut dans un endroit étendu & qui resonance, après un *Tutti* fort & bruyant, ne point jouer trop foiblement un Piano qui y succède tout de suite, puisqu'il seroit quasi englouti par le bruit du précédent *Tutti*; mais si le Piano est de quelque durée, on peut moderer le ton peu à peu; sans cela il faut jouer le Piano à la note où il est marqué, tout d'abord ainsi qu'il doit l'être. Lorsqu'au contraire un Forte succède au Piano, il faut jouer la première note un peu plus fortement que celles qui suivent. Le Piano doit être plus foible dans l'accompagnement d'une voix foible, que dans celui d'une voix forte; plus foible dans l'*Allegro* que dans l'*Adagio*; plus foible aux tons hauts ou sur les cordes minces, que sur les grosses. Lorsque dans un Concerto, surtout pour la Flute, on rencontre un Forte pendant le Solo, il faut, surtout quand la Flute joue dans les tons bas, ne l'exécuter que comme un *mezzo forte*, & c'est en général avec modération, qu'on doit accompagner une Flute & chaque voix foible. Chaque Accompagnateur n'aura qu'à prendre garde; s'il entend lui même la partie principale; & s'il ne l'entend pas, il doit juger que l'accompagnement est trop fort, & demande de la modération. Il faut enfin considerer aussi le nombre des instrumens qui accompagnent. Posons qu'il y ait douze Violons qui jouent la même sorte de Piano; s'il y en a six qui cessent de jouer, ce Piano devient un Piano assai. S'il en cesse encore quatre il devient un *Pianissimo*; & c'est selon cette proportion que quand deux Violons jouent piano; six doivent jouer piano assai, & douze *pianissimo*; excepté dans un endroit fort étendu, où le ton se perd; car là il faut se régler aux parties principales, si elles sont fortes ou foibles, si ce sont des Trompettes ou des Flutes.

## §. 22.

Puisque les instrumens, surtout les Violons, n'ont pas tous le son d'une égale force, & que cela cause une inégalité par rapport au Forte & au Piano; il faut que celui qui a un instrument fort, se règle à

à celui qui en a un foible dans le Forte, & celui-ci à celui-là dans le Piano; afin qu'on n'entend pas une partie plus fort que l'autre, surtout quand elles ont des imitations à jouer, & qu'il n'y a qu'une personne à chaque partie.

## §. 23.

Lorsque une partie concertante est dans le Solo accompagnée par plus d'une partie; il faut qu'entre celles-ci la partie fondamentale soit toujours entendu plus que les autres. Cela doit être observé aussi dans un Tutti, à moins que les parties de remplissage n'imitent des passages de la partie principale ou fondamentale, ou aient une mélodie semblable à ces passages, en Tierces ou en Sixtes. Car les parties qui ne servent que pour remplir l'harmonie, ne doivent jamais s'élever au dessus des parties principales. Si au contraire c'est une pièce travaillée qu'on joue, où il y a dans toutes les parties des imitations ou des especes de Fugues, alors il faut que toutes les parties y jouent aussi de la même force.

## §. 24.

Lorsque sous une note longue on trouve un Forte, & immédiatement après un Piano, ne pouvant pas alors changer le coup d'archet, il faut exprimer une telle note d'abord avec toute la force de l'archet & avec un certain poids qu'on lui donne, diminuer après tout de suite cette force sans empêcher la marche de l'archet, & faire en sorte qu'elle se change par un Piano diminuant dans un Pianissimo. On trouve quelquefois de pareilles notes, surtout quand une partie commence par une note forte au lever de la mesure & que l'autre l'imite au frapper. v. Tab. XXIII. Fig. 8.

## §. 25.

Lorsque dans un Adagio, celui qui exécute la partie concertante, fait tantôt croître tantôt diminuer la force du ton, mettant ainsi du clair & de l'obscur dans son expression; cela fait un excellent effet, si les Accompagnateurs l'aident en se conformant à son jeu, & augmentent ou diminuent leur ton de la même manière & conjointement avec lui. Cela se fait, comme on a déjà montré dans les Sections précédentes, principalement aux Dissonnances & aux notes, par le moyen desquelles on passe à un mode étranger, ou qui arrêtent un peu le chant dans un mouvement vite. Si dans des pareils cas on vouloit tout jouer dans la même couleur ou de la même force, l'auditeur

diteur n'en seroit point de tout ému. Si au contraire on exprime bien le Forté & le Piano, tour à tour, selon la nature des pensées, & qu'on les employe dans les notes qui le demandent, alors on parvient à ce que l'on cherche, savoir, d'entretenir l'auditeur toujours dans l'attention, & de le faire passer d'une passion à l'autre.

§. 26.

Lorsque les pensées sont repetées ou qu'on en trouve qui se ressemblent, consistant en des demi mesures ou des mesures entieres, soit dans les mêmes tons ou dans une transposition, de pareilles pensées peuvent toujours à leur repetition être exécutées un peu plus foiblement qu'elles ne l'ont été la premiere fois.

§. 27.

L'Unisson qui consiste en une mélodie de Basse formelle, & qui fait surtout un bon effet, quand il y a beaucoup de personnes qui accompagnent, doit être exécuté d'une maniere élevée, majestueuse, avec feu, & avec une force de l'archet & du ton qu'on ne donne pas aux notes d'un autre chant. On doit y éviter les cordes nuës, surtout la Chanterelle sur le Violon.

§. 28.

Le Thème ou le Sujet d'une pièce, surtout d'une Fugue, s'exprime toujours, & dans chaque partie, quand il reparoit à l'improvisto, avec emphase; principalement s'il commence par des notes longues. Il n'y faut pas employer ni des manieres flatteuses ni d'autres agrémens arbitraires. Si dans la suite de la Fugue le Sujet rentre, sans qu'il soit précédé par des pauses, il faut moderer un peu la force du ton des notes qui précédent. On en use de même aux notes qui ont de la ressemblance avec les pensées principales, ou qui au milieu de la pièce sont inserées comme une nouvelle pensée, soit dans le Tutti, ou pendant le Solo de la partie concertante.

§. 29.

On peut faire croître en force de ton les Ligatures ou les notes liées, qui consistent en Noires ou en Blanches; parce que les autres parties ont des Dissonnances à la seconde partie de telles notes, & que nous avons dit dans le §. 12. jusqu'au 16. de la Section précédente, qu'en général des Dissonnances, en quelle partie qu'elles se trouvent, demandent toujours une emphase particulière.

## §. 30.

On peut conclure de ce qu'on a dit jusqu'à présent, qu'il ne suffit point du tout d'observer seulement le Piano & le Forte aux endroits où il est écrit. Chaque Accompagnateur doit aussi savoir l'employer avec discernement en beaucoup d'endroits où il n'est pas marqué; & pour y parvenir il faut bien de bonnes instructions & de l'expérience.

## §. 31.

D'être parfaitement au fait de la mesure, & de savoir l'observer dans la dernière exactitude, c'est un devoir qui se demande à tous ceux qui font profession de la Musique, & par conséquent aussi à tous les bons Accompagnateurs. Sans cela l'exécution sera toujours défectueuse, surtout dans un Accompagnement nombreux. Mais quelque important que cela puisse être, si l'on vouloit faire un examen rigoureux, on trouveroit plus d'un Musicien, qui n'est pas encore trop sûr dans la mesure, quoiqu'il s'en flatte & ne s'aperçoive peut-être pas lui-même de son défaut. De tels gens ne se réglent qu'après les autres & jouent au hazard. Ce défaut ne se rencontre pas seulement dans les jeunes gens, mais on s'aperçoit aussi quelquefois, que parmi ceux qu'on prend même pour des Musiciens habiles & expérimentés, il y en a dont l'un traine & l'autre se précipite dans la mesure. Cela peut causer bien des désordres dans un Orchestre, sur tout, si de semblables personnes ont par hazard à jouer les parties principales & à guider les autres.

## §. 32.

Quelquesuns sont du sentiment, que c'est un défaut naturel que de trainer ou de presser la mesure. Il est vrai que le temperament dominant de chacun y entre pour quelque chose, & qu'un homme gai, vif & véhément est sujet au dernier de ces défauts, comme un homme triste, abbatu, nonchalant & froid est plus sujet au premier. Cependant on ne pourra pas nier, qu'à force d'application on ne puisse corriger & modifier son temperament. Il faut seulement éviter, que ce ne soit pas l'ignorance qui occasionne ces défauts; & on court risque d'y tomber, quand on n'a pas d'abord bien appris, par des principes justes, le partage des notes & la mesure en général, & qu'on ne l'apprend qu'à force de jouer; quand on s'embarque de trop bonne heure dans des difficultés dont on n'est pas encore capable; quand on s'exerce trop

trop en son particulier & sans être accompagné, ou quand on joue des pièces qui s'apprennent bientôt par cœur. Ce dernier article est également un obstacle, & pour apprendre à lire les notes avec vitesse & pour bien apprendre la mesure. Afin de devenir ferme en ces deux points, il n'y a pas de meilleur moyen que de jouer d'abord plus de parties de remplissage que de parties principales; d'accompagner d'avantage les autres que de se faire accompagner, le premier étant & plus difficile & aussi plus avantageux que le dernier; de jouer plus de pièces travaillées & remplies d'imitations que de pièces mélodieuses; d'y être non seulement attentif à soi-même, mais aussi aux autres, surtout à la partie fondamentale; de ne pas passer légèrement sur les notes, mais de donner à chacune sa juste valeur; & enfin de marquer, moyennant la pointe du pied, les notes principales qui partagent la mesure, sçavoir les Noires dans l'Allegro & les Croches dans l'Adagio, duquel secours on ne doit pas discontinuer de se servir qu'on ne soit bien assuré, de n'en avoir plus besoin; v. les Chapitres V. & X.

§. 33.

On se gardera de croire, que la mesure soit déjà bien observée, quand on ne manque pas les notes qui viennent au frapper de la mesure. Il faut encore que chaque note qui appartient à l'harmonie, se rencontre exactement avec la partie fondamentale. C'est pourquoi on ne doit pas, par un trop grand précipitant, rien rabattre aux notes principales & à leur juste durée, soit qu'elles soient des Noires, des Croches ou des Double croches; & ne point faire entendre les notes passageres, au lieu des notes principales, pour qu'on n'obscurcisse pas la mélodie & qu'on ne détruise pas l'harmonie.

§. 34.

Les Pausés demandent également une exacte observation de la mesure, que les notes mêmes. Et puisqu'on n'y entend point de son, & qu'on ne mesure leur tems qu'interieurement, elles donnent bien de la tablature; surtout les petites Pausés, comme les Demi soupirs, les Quarts de soupirs, & les Demi quarts de soupir. Cependant pourvu que l'on marque les notes principales d'un chant imperceptiblement avec le pied, & que l'on fasse bien attention, si les notes qui suivent après les pausés, viennent au frapper ou au lever du pied; se gardant au reste

de ne point se précipiter : cette difficulté pourra être facilement levée.

## §. 35.

Pour qu'une pièce fasse un bon effet, il faut l'exécuter non seulement dans la mesure qui lui est propre ; mais il faut aussi l'exécuter toujours dans le même mouvement, & non pas tantôt plus vite, tantôt plus lentement. L'expérience montre qu'on peche très souvent à cet égard ; & c'est également une faute, de finir plus vite ou plus lentement que l'on n'a pas commencé. Cependant au premier cas la faute n'est pas si grande qu'elle l'est au second, ou elle est effectuée, surtout dans un Adagio, que souvent on ne peut plus bien comprendre, si c'est dans la mesure égale ou inégale qu'on joue. Le chant s'efface peu à peu, & on n'entend presque plus rien que des sons harmonieux. Si en général une pièce n'est pas exprimée dans son juste mouvement, elle fait non seulement bien peu de plaisir aux auditeurs, mais cela nuit aussi beaucoup à la Composition même. Quelquefois le joueur de Concerto en est la cause, quand il se précipite dans les passages aisés d'une pièce vite, & ne peut dans la suite venir à bout de ceux qui sont plus difficiles ; & quand dans une pièce triste il se plait tant dans la passion, qu'il y perd le mouvement. Mais souvent ce sont aussi les Accompagnateurs qui font que le mouvement est changé ; ils tombent non seulement dans une pièce triste, mais aussi quelquefois même dans un Andante chantant ou Allegretto, dans un assoupissement qui les rend trop indulgens au joueur de Concerto ; ou ils prennent dans une pièce vite un feu trop violent, qui les porte à se précipiter. C'est au guide de l'Orchestre, d'obvier à toutes ces fautes, & il lui sera aisé, pourvu qu'il veuille prêter l'attention requise, de tenir en ordre & le joueur de Concerto, au cas qu'il ne fut pas trop ferme dans la mesure, & ceux qui l'accompagnent.

## §. 36.

Les Accompagnateurs ne doivent pourtant pas prétendre, que le joueur de Concerto se régle sur eux, par rapport à la vitesse ou à la lenteur dans laquelle le mouvement d'une pièce doit être pris. Ils doivent lui laisser une entière liberté pour prendre le mouvement tel qu'il le juge à propos. Ils ne sont alors qu'Accompagnateurs ; & ce seroit marquer une vanité bien malséante, que de vouloir s'arroger le commandement sur la mesure (comme il arrive quelquefois que quel-



quelquesuns, & même des derniers des Accompagnateurs, s'émancipent de faire) & de presser le mouvement, en dépit du joueur de Concerto; si surtout p. e. cela se faisoit par la raison qu'ils n'ont plus envie de jouer d'avantage. Si l'on s'apperçoit qu'il est nécessaire de changer le mouvement & de le rendre ou plus vite ou plus lent; on doit le faire peu à peu, & non pas avec véhémence, brusquement & tout d'un coup, pour ne pas causer du désordre.

§. 37.

Puisque la bonne methode de jouer un Adagio demande, que le joueur de Concerto se laisse plutôt trainer par les parties qui accompagnent, que de les devancer; & que par-là il semble souhaiter que le mouvement fut plus lent: les Accompagnateurs ne doivent point s'en laisser imposer par-là; il faut qu'ils tiennent ferme le mouvement, & ne soient à ce sujet en rien indulgens au joueur de Concerto, à moins qu'il ne leur en donne un signe; car autrement on tomberoit à la fin dans un assoupissement général.

§. 38.

Si l'on a joué la Ritournelle d'un Allegro avec vivacité, il faut entretenir la même vivacité dans tout l'accompagnement jusqu'à la fin de la pièce; & l'on ne doit pas prendre garde au joueur de Concerto, s'il exprime peut-être la pensée principale d'une maniere chantante & flatteuse.

§. 39.

Si dans une pièce lente on trouve dans l'Unisson des notes, telles qu'on voit Tab. XXIII. Fig. 9. il peut arriver aisément, qu'on s'arrête trop longtems à cause des tremblemens, & qu'on change par-là la mesure. Pour l'éviter, il faut partager dans l'imagination une telle Figure en deux parties égales, & croire qu'il y avoit sous le point un mouvement contraire.

§. 40.

J'ai montré dans le §. 12. du Chapitre XI. que les notes le plus vites de chaque pièce d'un mouvement *modéré*, doivent être jouées un peu inégalement; de maniere qu'on s'arrête un peu plus longtems sur les notes bonnes ou principales d'une Figure, savoir la premiere, la troisieme, la cinquieme & la septieme, que sur les mauvaises, savoir la deuxieme, la quatrieme, la sixieme & la huitieme. J'y ai

aussi communiqué quelques exceptions de cette règle, & je n'ai qu'à m'y rapporter ici.

§. 41.

Si dans une Ritournelle la dernière note est une Blanche, suivie par une pause de l'autre demi mesure, & que le Solo ne commence que dans la mesure suivante; cette note finale de la Ritournelle ne doit point être exécutée trop brièvement. Lorsque la Ritournelle commence au frapper & le Solo suivant au lever de la mesure, par une nouvelle pensée, soit par une Noire ou une Croche; ce que les Accompagnateurs ne peuvent pas toujours savoir: le joueur de Concerto fait bien de commencer très exactement dans la mesure, & de marquer du pied le frapper, pour obvier par là au désordre.

§. 42.

Puisqu'une pièce vite doit être commencée par tous ceux qui jouent, à la fois & dans la même vitesse, il est nécessaire que chacun apprenne par cœur la première mesure de sa partie, afin qu'il puisse avoir l'œil sur celui qui guide, & prendre au juste le mouvement avec lui en même tems. Cela est surtout nécessaire dans un Orchestre ou dans un autre endroit étendu, où l'accompagnement est nombreux, & ceux qui jouent sont éloignés l'un de l'autre. Car comme le ton s'entend plus tard de loin que de près, & qu'alors on ne peut pas suivre l'oreille aussi bien que dans un endroit étroit; ce n'est même pas assez que de se servir de la vue au commencement de la pièce; il faut aussi le faire souvent dans la suite, en cas qu'il arrive quelque confusion, & regarder de tems en tems celui qui guide. Un Musicien qui fait quelque chose du Violon, pourra se régler mieux & le plus sûrement au coup d'archet de celui qui guide l'Orchestre. Au cas que chaque Accompagnateur ne put pas le voir ou l'entendre, il faut alors que chacun se règle à son voisin, qui est du côté du premier Violon, & tache par ce moyen-là toujours de rester au même mouvement avec les autres.

§. 43.

On ne peut pas donner une règle sûre, pour montrer combien de tems il faut qu'on s'arrête sur une Fermate ou Pause générale, marquée par un arc avec le point, dessus une note ou pause. Cette incertitude ne fait pas beaucoup de mal dans un Solo qui n'est exécuté que par deux ou trois personnes; mais elle en fait d'autant plus dans un

ac-

accompagnement nombreux. Il faut qu'après un petit silence toutes les parties recommencent ensemble & à la fois, de même que cela est nécessaire au commencement de la pièce. Si cela ne s'exécute pas très exactement par tous les Musiciens, la surprise qu'on a en vuë, après le repos, ne produit plus son effet. Je tacherai de proposer & de fixer une règle, déduite de différentes sortes de mesures, laquelle ne souffrira des exceptions qu'en peu des cas. La voici: Dans tous les Triples, de même que dans l'Allabreve & dans la Mesure de quatre pour huit, on peut se taire encore une mesure de plus outre celle sur laquelle se trouve le signe de repos. Dans la Mesure à quatre tems il faut voir, si la mélodie se repose au lever ou au frapper de la mesure. Au premier cas on se tait encore une Demi mesure, & au second encore une mesure entière; ce qui suffira, ce me semble, & sera conforme à l'intention du Compositeur. Si l'on observoit généralement cette règle, on n'auroit pas besoin d'avertir encore les Accompagnateurs, pour qu'ils recommencent de nouveau ensemble. Lorsque la Fermate se trouve pendant que la partie concertante joue, & que celle-ci fait un agrément dessus, lequel se finit par un long tremblement; les parties qui accompagnent, ne doivent point quitter leurs notes, avant que le tremblement ne soit fini, ou il faut au moins qu'elles les répètent encore une fois à sa fin. Cela doit surtout être observé quand il y a deux accords sur la note fondamentale, dont le dernier est différé par le tremblement. Après cela on peut encore se taire aussi longtems, comme on a dit ci-dessus.

§. 44.

Lorsqu'à la fin d'une Cadence principale le Tutti suivant commence au frapper de la mesure, les Accompagnateurs font bien, s'ils ont la discrétion, surtout dans l'accompagnement d'une voix ou d'un instrument à vent, de ne pas attendre l'extrémité du tremblement, ils doivent l'interrompre, pour ainsi dire, & le Tutti plutôt commencer trop tôt que trop tard. Car aussi bien un chanteur qu'un joueur d'instrument à vent, peut facilement manquer d'haleine, & si les auditeurs s'en apperçoivent, ils trouveroient qu'il manque quelque chose au feu de l'exécution. Mais si le Tutti commence au lever de la mesure, & encore pendant le tremblement; alors ce n'est plus une discrétion, c'est un devoir d'interrompre le tremblement. Il faut ici en général faire attention au joueur de Concerto, & à la force de sa poitrine. Quelques chan-

chanteurs & joueurs d'instrument qui ont de bons poutmons, se piquent de montrer encore un talent particulier par des tremblemens longs après la Cadence, & il ne faut pas les en empêcher, ni interrompre le tremblement dans l'un & l'autre cas, jusqu'à ce qu'on s'apperçoive que le tremblement commence à devenir foible. Celui qui guide, y aura une attention singulière, & il est aussi ici du devoir des Accompagnateurs, de le regarder & de s'unir avec son coup d'archet.

§. 45.

Après avoir parlé jusqu'ici du mouvement en général, & de ce qu'il y a à observer à cet égard; je trouve encore nécessaire de donner une idée, comment on peut deviner le mouvement qui est propre à chaque pièce en particulier. C'est ce qui n'est point une des choses les plus aisées dans la Musique; c'est pourquoi il est d'autant plus nécessaire, de fixer quelques certaines règles là-dessus. On ne doutera pas de ce que je dis, si l'on fait de quelle importance il est d'attrapper le mouvement que chaque pièce exige, & quelles grandes fautes on peut commettre là-dessus. S'il y avoit donc des règles certaines à cet égard & qu'on voulut les observer comme il faut, bien des pièces qui sont à présent tout à fait gâtées par le mouvement mal pris, feroient un meilleur effet, & donneroient plus d'honneur à leurs auteurs. Indépendamment de cela un Compositeur seroit aussi beaucoup plus en état, de communiquer à celui, qui dans son absence doit produire la composition, le mouvement qu'il souhaite qu'on donne aux pièces. L'expérience montre, que dans des grandes Musiques, au commencement des pièces, le mouvement n'est point toujours attrapé par chacun ainsi qu'il doit l'être, & que souvent il se passe une ou plusieurs mesures avant que tous peuvent s'unir ensemble. Si donc chacun pouvoit s'imaginer le mouvement requis, au moins en quelque maniere, on pourroit éviter bien des desordres & des changemens désagréables du mouvement. Ayant entendu jouer une fois une pièce, on en pourroit aussi mieux se marquer le mouvement, & la jouer une autre fois à son tour dans le même mouvement. Pour être encore plus convaincu de la nécessité de pareilles règles, il n'y a qu'à jouer, p. é. un Adagio une, deux, trois ou quatre fois plus lentement qu'il ne doit l'être. On trouvera que la mélodie est effacée peu-à-peu, & qu'on entend enfin plus rien que des sons harmonieux. Et si un Allegro qu'il faut  
jouer

jouer avec beaucoup de feu, est exécutée de la même manière plus lentement qu'il ne doit l'être; l'auditeur sera beaucoup tenté de s'endormir.

§. 46.

Il y a déjà longtems, qu'on cherche des moyens, pour s'assurer de ne pas manquer le juste mouvement des pièces. *Loulié* dans ses *Elemens* ou principes de Musique, mis dans un nouvel ordre &c. à Paris 1698. a communiqué le dessein d'une machine qu'il appelle *Chronometre*. Je n'ai jamais pu voir ce dessein, & je n'en puis pas bien dire mon sentiment. Cependant il ne sera pas possible à chacun de porter cette machine toujours sur lui, & l'oubli presque général dans lequel elle est tombée, n'y ayant personne qu'on connoisse s'en être servi, fait soupçonner qu'elle n'a pas été propre & suffisante à l'usage prétendu.

§. 47.

Le moyen que je trouve le plus propre pour mesurer bien le mouvement, est d'autant plus commode, qu'il coûte moins de peine à l'avoir; chacun l'ayant toujours avec lui. C'est *le battement du pouls à la main d'un homme qui se porte bien*. Je tâcherai de donner une instruction pour trouver, moyennant de lui sans beaucoup de peine, chaque sorte de mouvement qui se distingue des autres. Je ne sçaurois pas me vanter d'être le premier qui se soit servi de ce moyen. Mais ce qu'il y a de vrai, c'est que personne ne s'est encore donné la peine, d'en communiquer l'application d'une manière distincte & détaillée, & de la rendre propre à la Musique moderne. Je ferai le dernier avec d'autant plus d'assurance, que j'ai appris que je ne suis pas la seule personne qui ait eu ces pensées-là.

§. 48.

Je ne prétens pas qu'on mesure toute une pièce selon le battement du pouls; cela seroit absurde & impossible. Mon intention n'est que de montrer, comment on peut au moins se faire une idée de chaque mouvement dont il s'agit, par le moyen de deux ou quatre, six ou huit battemens du pouls, acquérir par-là une connoissance de différentes sortes du mouvement, & prendre de-là occasion à des recherches ultérieures. Après un exercice de quelque tems, il s'imprimera dans l'esprit une idée du mouvement si ferme, qu'on n'aura plus besoin dans la suite, de consulter toujours le battement du pouls,

## §. 49.

Avant que d'aller plus loin, il faut que j'examine un peu plus exactement les différentes sortes de mouvement. Il y en a tant dans la Musique qu'il seroit impossible de les déterminer toutes. Cependant il y en a quelques sortes principales, desquelles on peut déduire le reste; & les prenant comme elles se trouvent dans les Concerto, Trio & Solo, je veux en faire quatre classes, que je mettrai pour fondement. Elles sont prises de la mesure pleine ou à quatre tems, & sont celles qui suivent: 1) *l'Allegro assai*, 2) *l'Allegretto*, 3) *l'Adagio cantabile*, 4) *l'Adagio assai*. Je compte à la première classe *l'Allegro di molto*, le *Presto* &c. à la seconde: *l'Allegro ma non tanto*, *non troppo*, *non presto*, *moderato* &c. à la troisième classe: le *Cantabile*, *Arioso*, *Larghetto*, *Soave*, *Dolce*, *Poco andante*, *Affettuoso*, *Pomposo*, *Maestoso*, *alla Siciliana*, *Adagio spiritoso*, &c. & enfin à la quatrième classe: *Adagio pesante*, *Lento*, *Largo assai*, *Mesto*, *Grave*, &c. Ces épithètes marquent bien des nouvelles différences, propres à chaque sorte; cependant elles regardent autant l'expression des sentimens qui dominant dans chaque pièce, que le mouvement même. Pourvu qu'on conçoive bien, comme il faut, les quatre sortes ou espèces générales de mouvement, les autres s'apprendront avec le tems d'autant plus facilement, que leur différence n'est pas bien grande.

## §. 50.

C'est donc *l'Allegro assai*, qui est de ces quatre sortes générales le mouvement le plus vite (\*). *l'Allegretto* va encore une fois si lentement que *l'Allegro assai*. *l'Adagio cantabile* est encore une fois plus lentement que *l'Allegretto*, & *l'Adagio assai* encore une fois plus lentement que *l'Adagio cantabile*. Dans *l'Allegro assai* les passages consistent en Double croches & en Triolets à une croche; & dans *l'Allegretto* en Triples croches & en Triolets à deux croches. Mais comme ces passages doivent être joués pour la plupart dans la même vitesse, soit qu'elles soient à deux ou à trois croches; il s'ensuit de là, que les notes de la même valeur sont exprimées dans l'un de ces mouvemens encore une fois plus vite que dans l'autre. Il en est de même de *l'Allabreve*, laquelle mesure les Italiens appellent *Tempo maggiore*, & qui est, soit que le mouvement soit lent ou qu'il soit vite, toujours marqué par un grand C barré; excepté que les notes y sont exécutées encore une fois aussi vite que dans la mesure pleine, & dans le mouvement

vement lent & dans le vite. On écrit par conséquent dans cette sorte de mouvement les passages vites de l'Allegro assai par des crochés, & on les exécute comme les Double croches des passages vites dans l'Allegro assai dans la mesure pleine ou tempo minore &c. Comme donc l'Allegro dans la mesure égale a deux sortes principales de mouvement, savoir un qui est vite & un qui est modéré: il en est de même par rapport aux Triples, p. e. celui de Noires, celui de Croches, la mesure de six huit, & celle de douze pour huit &c. de sorte que quand dans le Triple de Noires il n'y a que des Croches, dans celui de Croches que des Double croches, & dans la mesure de six huit ou dans celle de douze pour huit que des Croches; alors c'est la marque qu'il faut jouer dans le mouvement le plus vite. Mais s'il y a dans le Triple de Noires des Double croches ou des Triolets à une croche, dans celui de Croches des Triple croches ou des Triolets à deux croches, dans la mesure de six huit ou dans celle de douze pour huit des Double croches: alors c'est le mouvement modéré qu'on doit prendre & l'exécuter encore une fois plus lentement que celui dont j'ai parlé précédemment. Il en est tout de même dans l'Adagio, pourvu qu'on prenne garde au degré de la lenteur dont j'ai fait mention au commencement de ce §. & aux especes des mesures, savoir si c'est la mesure pleine ou celle de l'Allabreve.

(\*) Ce qu'on disoit autrefois être joué fort vite, s'exécutoit presque une fois plus lentement qu'aujourd'hui. Où les mots d'Allegro assai, de Presto, de Furioso &c. étoient marqués, cela s'écrioit de la même maniere, & ne se jouoit presque point plus vite, qu'on écrit & exécute aujourd'hui l'Allegretto. Ainsi le grand nombre des notes vites qu'on trouvoit autrefois dans les pieces pour les instrumens des Compositeurs Allemands, étoit beaucoup plus difficile & perilleux à voir qu'il ne l'étoit dans l'exécution. Les François modernes ont encore regardé pour la plupart cette espece de vitesse modérée dans des pieces vives.

§. 51.

Pour expliquer plus clairement, comment on peut par le moyen des battemens du pouls, reduire chaque sorte de mesure à son juste mouvement, il faut remarquer qu'avant toutes choses il est nécessaire, de considerer aussi bien le mot qui est écrit au commencement de la piece, & qui indique le mouvement, que les notes les plus vites desquelles les passages sont composés. Or comme on ne peut pas bien exécuter dans le tems d'un battement du pouls, plus de huit notes très

vites, soit avec la double langue ou avec le coup d'archet; il s'en suit que,

Dans la mesure pleine:

Dans un Allegro assai chaque Demi mesure dure le tems d'un battement de pouls;

Dans un Allegretto, chaque Noire un battement de pouls;

Dans un Adagio cantabile chaque Croche de même;

Et dans l'Adagio assai chaque Croche deux battemens de pouls.

Dans la mesure de l'Allabreve il vient:

Dans un Allegro sur chaque mesure un battement du pouls.

Dans un Allegretto, sur chaque Demi mesure un battement de pouls;

Dans un Adagio cantabile, sur chaque Noire un battement de pouls;

Et dans un Adagio assai, sur chaque Noire deux battemens de pouls.

Il y a, surtout dans la mesure pleine, une espece d'Allegro moderé, qui tient presque le milieu entre l'Allegro assai & entre l'Allegretto. Elle se trouve souvent dans des pièces pour la voix, & aussi pour les instrumens qui ne souffrent pas une grande vitesse dans les passages, & elle est indiquée souvent par les mots de Poco allegro, de Vivace, ou le plus souvent seulement par celui d'Allegro. On doit compter dans cette sorte de mouvement un battement de pouls sur trois Croches, & le deuxieme battement tombe sur la quatrieme Croche.

Dans la mesure de quatre pour huit ou dans celle de six huit, quand elle va vite, on compte dans un Allegro un battement de pouls sur chaque mesure.

Dans un Allegro de la mesure de douze pour huit, où l'on ne trouve point de Double croches, il faut compter pour chaque mesure deux battemens de pouls.

Dans le Triple des Noires on ne peut pas déterminer quelque chose de certain par rapport au mouvement, par le moyen des battemens du pouls, quant à une seule mesure, lorsque la piece va allegro, & que ses passages sont composées de Double croches ou de Triolets à une croche. Mais il est praticable, quand on joint deux mesures ensemble, & alors on compte les battemens de pouls sur la premiere

&



& sur la troisieme Noire de la premiere mesure, & sur la seconde Noire de la deuxieme mesure, & par conséquent trois battemens de poulx pour six Noires. Il en est de même du Triple de neuf pour huit.

Aussi bien dans le Triple de Noires que dans celui de Croches, quand le mouvement va fort vite, & qu'il n'y ait dans les passages que six notes vites dans chaque mesure, on ne doit compter qu'un seul battement de poulx pour une mesure. Il faut cependant que ce ne soit pas un Presto; car alors le mouvement seroit de deux notes trop lent. Mais pour savoir quelle vitesse doivent avoir dans un Presto ces trois Noires ou ces trois Croches, on prendra le mouvement selon la mesure de quatre pour huit, quand elle va vite, & que quatre Croches viennent sur un battement de poulx; & l'on jouera ces trois Noires ou Croches aussi vite que les Croches dans la mesure de quatre pour huit dont nous venons de parler; alors les notes vites recevront le mouvement qu'il leur faut, dans l'une & dans l'autre des susdites mesures.

Dans un Adagio cantabile, composé dans le Triple des Noires, où la Basse se meut par des Croches, chaque Croche reçoit un battement de poulx; mais si la Basse ne se meut que par des Noires, & que le chant soit plus *Arioso* que triste; on compte sur chaque Noire un battement du poulx. Cependant il faut dans cette occasion prendre garde également au mode & au mot qui est marqué au commencement; car si l'on trouve ceux d'Adagio assai, Mesto ou Lento, alors il faut qu'on donne deux battemens de poulx sur chaque Noire.

Dans un Arioso composé dans le Triple de Croches, chaque Croche a un battement de poulx.

Un *alla Siciliana* dans la mesure de douze pour huit indit trop lentement, si l'on vouloit compter un battement de poulx pour chaque Croche. Mais en partageant deux battemens de poulx en trois parts, il vient & sur la premiere & sur la troisieme Croche un battement de poulx. Et après avoir partagé ces trois notes, il ne faut plus prendre garde au battement du poulx; autrement la troisieme Croche seroit trop longue.

Lorsque dans une pièce vite les passages ne sont composés que des Triolets, & qu'on ne trouve pas entremelé des notes ordinaires à deux ou à trois croches; la pièce peut être jouée, si on le juge à propos, un peu plus vite, que ne vont les battemens du poulx.

Cela s'observe surtout dans les mesures de six pour huit, de neuf pour huit & de douze pour huit.

## §. 52.

Ce que je viens de communiquer, a lieu le plus exactement & le plus souvent, comme on a déjà dit ci-dessus, dans les pièces pour les instrumens, les Concerto, Trio & Solo. Quant aux Airs, composés dans le goût Italien, il est vrai que presque chacun demande son mouvement particulier. Mais ces divers mouvemens dérivent cependant presque tous des quatre especes principales du mouvement dont j'ai traité ici, & il n'y a qu'à prendre garde au sens des paroles & au mouvement des notes, surtout des plus vites, & faire attention dans les Airs vites à la capacité & à la voix du chanteur. Un chanteur qui pousse les passages vites avec la poitrine, n'est guères en état de les exécuter dans une si grande vitesse, qu'un autre qui ne les chante que du gosier; quoique le premier soutienne toujours, par rapport à la distinction, une grande préférence devant le second, surtout dans un endroit étendu. Pour peu donc qu'on ait d'expérience là-dedans, & qu'on sache qu'en général les Airs ne demandent pas un mouvement si vite, que les pièces sur les instrumens, on en attrappera celui qu'il leur faut, sans autres difficultés particulières.

## §. 53.

Il en est de même par rapport à la Musique d'Eglise qu'aux Airs; excepté qu'aussi bien l'expression que le mouvement y doivent avoir plus de moderation que dans les Opera, pour agir convenablement à la sainteté du lieu.

## §. 54.

C'est de cette manière qu'on peut apprendre à donner non seulement le juste tems à chaque note, mais aussi à deviner la plupart le mouvement qui convient à chaque pièce, & que le Compositeur désire. Cependant on ne laissera pas d'y joindre encore des observations réitérées à chaque occasion.

## §. 55.

Il faut que je reponde par avance à quelques objections qu'on pourroit peut être faire contre ma méthode de deviner le mouvement. On pourroit dire que les battemens du pouls ne sont pas également vites à chaque heure du jour & dans chaque personne, ce qui seroit pourtant nécessaire, si l'on devoit y régler le mouvement  
dans

dans la Musique. On dira que le pouls bat le matin, avant le diner, plus lentement qu'il ne le fait après le diner; item qu'il bat plus lentement dans un homme qui est inclin à la tristesse que dans un autre qui est vif & gai. Cela peut être vrai; toutefois on pourra peut-être aussi à cet égard déterminer quelque chose de certain. Il n'y a qu'à prendre le battement du pouls, comme il est après le diner jusqu'au soir, & dans un homme gai, de bonne humeur, & qui est avec cela vif & colérique, d'un temperament colerico-sanguin, si j'ose m'exprimer ainsi; & l'on pourra être sûr de son fait. Un homme abbattu, triste, froid & lourd, pourra donner le mouvement à chaque pièce, un peu plus vite que n'est le battement de son pouls. Au cas que cela ne suffise pas encore, je m'en vais le déterminer encore davantage. On prendra pour règle le pouls qui bat environ quatrevingt fois dans une minute. Quatrevingt battemens de pouls font quarante mesures dans le mouvement le plus vite de la mesure ordinaire à quatre tems. Quelques battemens de plus ou de moins ne font ici aucune difference, p. e. cinq battemens de plus ou de moins dans une minute, rendent quarante mesures, chacune d'une Double-croche plus longues ou plus courtes; mais c'est si peu de chose qu'on ne s'en apperçoit pas. Celui donc de qui le pouls fait dans une minute beaucoup plus ou moins de quatrevingt battemens, sçaura comme il doit agir par rapport à l'augmentation ou à la diminution de la vitesse du mouvement. Supposé d'ailleurs pour un moment, que malgré cela, le moyen que je viens de proposer, ne put être donné pour général & universel, quoique je pûs le prouver & par le battement de mon propre pouls, & par beaucoup & differens autres essais, que j'ai fait, tant pour mes propres ouvrages, que pour ceux des autres, avec différentes personnes: le pouls pourra au moins toujours servir à celui, qui par cette methode, se fera fait pour lui-même une juste idée des quatres especes principales du mouvement, de façon qu'il ne s'éloignera pas trop du vrai mouvement de chaque pièce. On voit tous les jours, combien le mouvement est mal traité, & qu'on joue la même pièce tantôt moderement, tantôt vitement & tantôt encore plus vite. On sçait qu'en plusieurs endroits où l'on ne joue qu'au hazard, on fait souvent un Allegretto d'un Presto, & un Adagio d'un Andante; ce qui ne laisse pas d'être au plus grand désavantage du Compositeur qui ne peut pas toujours être présent. Il est assez connu,

nu, que quand une pièce est repetée tout de suite une ou plusieurs fois, surtout quand c'est une pièce vite, p. e. un Allegro d'un Concerto ou d'une Symphonie, on la joue toujours la seconde fois un peu plus vite que la premiere fois, pour ne pas endormir les Auditeurs. Si cela ne se faisoit pas, les auditeurs croiroient que la pièce ne fut pas encore finie. Si au contraire elle est repetée dans un mouvement un peu plus vite, elle gagne par là un air plus vif, nouveau & étranger, pour ainsi dire; & cela porte l'auditeur à une nouvelle attention. Cette coutume n'est pas désavantageuse aux pièces; & elle est en usage aussi bien auprès les exécuteurs bons qu'auprès les médiocres, dont les uns & les autres la trouvent également d'un bon effet. Il ne seroit donc point mal qu'en tout cas un homme abbattu jouat, conformément au melange de son sang, les pièces un peu plus lentement, & qu'un homme d'un temperament vif les jouat un peu plus vite; pourvu qu'ils rendent bien l'esprit des pièces. Au reste, si quelqu'un sçait un moyen plus facile, plus juste & plus commode, pour apprendre à connoître & à ne pas manquer le mouvement; il fera très bien de ne pas tarder à le communiquer au Public.

## §. 56.

Je m'en vais encore faire l'application de cette methode de trouver le juste mouvement par les battemens du poulx, à la *Musique Francoise choraique*, de laquelle je trouve à propos de traiter aussi un peu. Cette Musique consiste la plupart des pièces de Caractères, & chaque Caractere demandant un mouvement particulier, cela fait que cette Musique est fort bornée, & point si arbitraire que la Musique Italienne. Si donc les Danseurs & l'Orchestre pouvoient toujours prendre le même mouvement, ils s'épargneroient bien des chagrins les uns aux autres. Il est connu, que la plupart des Danseurs n'entendent rien ou peu de chose à la Musique, & ne sachant pas eux-même le véritable mouvement, ils se régient le plus souvent à l'humeur où ils sont, ou à leurs forces. L'expérience apprend aussi que les Danseurs demandent rarement un mouvement si vif aux repetitions qui se font le matin, quand ils sont encore à jeun & qu'ils dansent de sang froid, qu'ils le demandent aux exécutions qui se font ordinairement le soir, où ils sont dans un plus grand feu, qu'aux repetitions, tant à cause de la nourriture qu'ils ont pris, qu'à cause de la

la quantité des Spectateurs qui excitent leur ambition. C'est donc par ces raisons qu'ils peuvent facilement manquer de sûreté dans les genoux, & de justesse dans le mouvement; en dansant une Sarabande ou une Loure, où quelquefois il n'y a qu'un genou plié qui doit porter tout le corps, le mouvement leur paroît souvent être trop lent. Outre cela, la Musique des Danses Françoises perd beaucoup, quand on l'entend mêlée avec celle d'un bon Opera composé dans le gout Italien; elle est seche, & ne fait point un si bon effet que dans une Comédie, où l'on n'entend qu'elle seule. Il y a souvent bien des disputes entre les Danseurs & l'Orchestre, parce que les premiers croient que les derniers ne jouent pas dans le juste mouvement, ou n'exécutent pas leur Musique aussi bien que l'Italienne. Il est vrai que la Musique Françoisé choraique n'est pas si aisée à jouer que quelques uns se l'imaginent, & que l'expression, pour être convenable à chaque caractère, doit être bien différente de la maniere Italienne. Il faut que la Musique à danser soit exécutée ordinairement d'une maniere serieuse, moyennant un coup d'archet pesant, quoique court & aigu, plus detaché que coulé. Le tendre & le chantant ni trouve lieu que rarement. Les notes pointées se jouent pesamment, & celles qui leur succèdent, d'une maniere fort courte & perçante. Les pièces vites doivent être exprimées gayement, en sautant, moyennant un coup d'archet très court & qui est toujours marqué par un poids interieur qu'on lui donne, afin que les Danseurs en soient toujours comme élevés & excités à sauter, & que les Spectateurs comprennent & sentent ce que les Danseurs veulent représenter; car la Danse sans Musique est comme un mets en peinture.

§. 57.

Comme dans toutes sortes de Musique la justesse du mouvement est de grande importance, il faut qu'il soit aussi observé le plus rigoureusement dans celle à danser. Les Danseurs doivent y régler non seulement leur oreille, mais aussi leurs pieds & le mouvement de tout leur corps; & l'on peut penser, combien il leur doit être désagréable, si l'Orchestre joue dans une pièce tantôt plus vite tantôt plus lentement. Il faut que tout leur corps s'efforce, surtout pour faire des grands sauts; & il est juste par conséquent que l'Orchestre s'accomode à eux autant qu'il lui est possible. Et cela peut se faire, pourvu qu'on regarde de tems en tems aux pieds quand ils sont mis en terre.

## §. 58.

Je serois trop diffus, si je voulois décrire tous les caractères qui peuvent se rencontrer dans la Danse, & si j'en indiquois tous les mouvemens. C'est pourquoi je ne veux parler que de quelques uns, par lesquels on pourra se faire une idée du reste.

Quand les Italiens font dans la mesure pleine une Barre par le grand C, qui est son signe, cela indique alors, comme on sçait, que c'est la mesure de l'Allabreve. Les François se servent de cette mesure pour differens caractères, comme pour les Bourrées, Entrées, Rigaudons, Gavottes, Rondeaux, &c. Cependant ils mettent, au lieu du C barré une grande 2, qui indique également, que les notes se jouent encore une fois plus vite que dans une autre mesure. Au reste dans cette mesure aussi bien que dans le Triple de Noires, dont on se sert pour la Loure, la Sarabande, la Courante & la Chaconne, les Croches qui succèdent aux Noires pointées, ne sont point exprimées selon leur juste valeur, mais d'une maniere fort courte & aiguë. La note avec le point se marque avec emphase, & l'archet est détaché durant le point. On en use de même dans toutes les notes pointées, si le tems le permet, & lorsqu'il y a trois ou plus de Triple croches après un point ou une pause, elles ne sont point toujours exécutées selon leur véritable valeur surtout dans des pièces lentes; mais attendant l'extrémité du tems qui leur est destiné, on les joue alors dans la dernière vitesse, comme cela se trouve souvent dans les Ouvertures, Entrées & Furies. Il faut pourtant qu'on donne à chacune de ces notes vites son coup d'archet à part, & on ne peut presque rien couler.

L'Entrée, la Loure & la Courante sont exécutées majestueusement, & l'archet est détaché à chaque Noire, qu'elle ait un point ou non. On compte pour chaque Noire un battement de pouls.

Une Sarabande a le même mouvement, mais elle est jouée avec une expression un peu plus agréable.

Une Chaconne se joue aussi majestueusement. Un battement de pouls comprend deux Noires.

Une Passacaille lui est égale; mais elle se joue un peu plus vite.

Une Musette s'exprime fort flatteusement. On compte un battement de pouls sur chaque Noire dans le Triple de Noires ou sur chaque Croche dans celui de Croches. La fantaisie prend quelquefois à certains

Dan-

Danseurs, qui demandent qu'on joue si vite, qu'il ne vient sur chaque mesure qu'un battement de poul.

Une *Eurie* s'exécute avec beaucoup de feu. On compte un battement de poul sur deux Noires, soit dans la mesure pleine ou dans le Triple de Noires, savoir, quand il y a dans le dernier des notes à deux croches.

Une *Bourrée* & un *Rigaudon* s'exécutent avec gayeté & avec un coup d'archet court & léger. Chaque mesure a un battement de poul.

Une *Gavotte* est presque égale au *Rigaudon*; elle a cependant un mouvement plus modéré.

Un *Rondeau* se joue avec une certaine tranquillité, & un battement de poul comprend presque deux Noires, soit dans la mesure de l'Al-labreve ou dans le Triple de Noires.

La *Gigue* & la *Canarie* ont le même mouvement. Si elles sont composées dans la mesure de six pour huit, chaque mesure a un battement de poul. La *Gigue* se joue moyennant un coup d'archet court & léger, mais dans la *Canarie* qui consiste toujours des notes pointées, le coup d'archet est court & aigu.

Le *Menuet* se joue d'une manière, qui porte ou élève quasi le Danseur, & l'on marque les Noires par un coup d'archet un peu pé-sant, quoique court. On compte sur deux Noires un battement de poul.

Un *Passepied* se joue en partie un peu plus légèrement, en partie plus vite que le *Menuet*. On y trouve souvent, que deux mesures sont écrites dans une, & qu'il y a sur la note du milieu deux traits; v. Tab. XXIII. Fig. 10. la seconde mesure. Quelques uns laissent séparées ces deux mesures, & écrivent à la place de la Noire avec les traits, deux Croches avec un arc dessus, entre lesquelles ils mettent la Barre. Dans l'exécution ces notes sont exprimées de la même manière, savoir, les deux Noires par un coup d'archet court & détaché, & dans un mouvement, comme si c'étoit le Triple de Noires.

Un *Tambourin* se joue comme une *Bourrée* ou un *Rigaudon*; excepté un peu plus vite.

Une *Marche* est jouée sérieusement. Lorsqu'elle est composée dans la mesure de l'Al-labreve ou de *Bourrée*, on compte deux battemens de poul sur chaque mesure, &c.

## §. 59.

Dans un Recit à l'Italienne, le Chanteur ne se règle pas toujours au mouvement; il a la liberté d'exprimer ce qu'il doit proposer, lentement ou vitement, comme il le juge à propos, & selon que les paroles le demandent. Lorsque donc les parties qui accompagnent, ont des Tenuës à jouer, ils doivent accompagner, plus suivant l'oreille & avec discrétion, que selon la mesure. Mais si l'accompagnement consiste en des notes qu'il faut absolument partager dans le mouvement; alors c'est au Chanteur de se régler aux parties qui accompagnent. Quelquefois un tel accompagnement s'interrompt toujours d'une manière, que le Chanteur peut réciter comme bon lui semble, & les parties qui accompagnent ne s'y font entendre que de tems en tems, savoir aux repos des vers, quand le Chanteur a fini une partie de la periode; alors les Accompagnateurs ne doivent point entendre que le Chanteur ait prononcé la dernière Syllabe; ils jouent déjà à la note penultième ou précédente, pour entretenir toujours la vivacité. Lorsque les Violons ont une petite pause, à la place de la note au frapper de la mesure, & que la Basse les précède d'une note; il faut que la Basse exécute cette note avec assurance & force; surtout dans les cadences, où le plus dépend de la Basse. Et en général dans toutes les cadences d'un Recit de Théâtre, qu'il soit accompagné par les Violons ou non, la Basse doit commencer ses deux notes, qui consistent pour la plupart d'un saut de Quinte en bas, avec la dernière syllabe du chanteur, & cela avec vivacité & point trop lentement. Le joueur du Clavecin les exécute par un accompagnement plein, & les joueurs du Violoncello & de la Grande Basse de Violon le font par un pressement court avec le bout inférieur de l'archet, en repetant le coup & en employant celui en haut à l'une & à l'autre de ces notes. Lorsque dans un Recit animé, les Parties qui accompagnent ont aux repos des roulemens ou d'autres courtes notes qu'il faut jouer précipitamment, & qu'une pause les précède au frapper de la mesure, v. Tab. XXIII. Fig. 11; alors il faut également que les Accompagnateurs n'attendent point jusqu'à ce que le Chanteur ait tout à fait prononcé la dernière syllabe; ils doivent déjà commencer pendant sa note penultième, & entretenir par-là continuellement le feu de l'expression. Ils ont outre cela encore l'avantage qui est surtout considérable dans un Orchestre

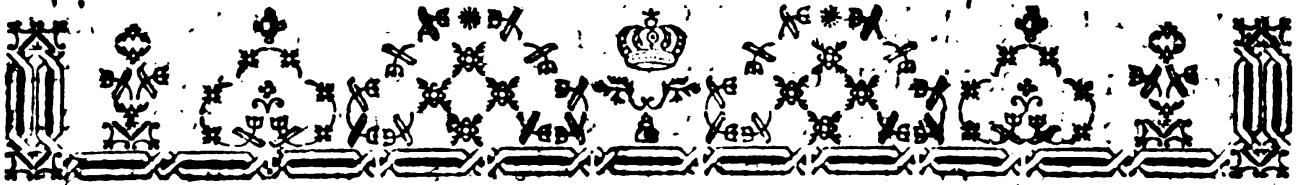


stre nombreux, qu'ils peuvent tous toujours jouer ensemble & au même instant, la syllabe penultième du Chanteur leur y servant de règle.

§. 60.

C'est ce que j'ai trouvé à propos de dire par rapport aux devoirs de ceux qui exécutent les parties de l'accompagnement. On en peut tirer la conséquence, qu'il n'est point si aisé de bien accompagner, & qu'on exige beaucoup d'un Orchestre, s'il veut passer pour excellent. Mais puisqu'on lui demande tant, les Compositeurs sont aussi obligés de leur côté, de faire leurs Compositions en sorte qu'un bon Orchestre puisse acquérir de l'honneur par leur exécution. Il y a des Compositions qui sont si seches ou si bizarres, si difficiles & si peu naturelles, que le meilleur Orchestre, fut-il composé des maitres les plus habiles, y employe inutilement toute la peine, application & bonne volonté, pour leur procurer un bon effet. Il est généralement d'un grand avantage à chaque Compositeur, si ses Compositions sont d'un genre qu'elles peuvent être exécutées par des personnes d'une habileté médiocre; & un Compositeur fait très bien, s'il écrit à la portée de tout le monde. En cas que son ouvrage fut destiné pour des personnes très habiles; alors il peut bien oser quelque chose de plus; mais s'il doit être pour tout le monde, il s'appliquera à éviter les grandes difficultés. Il tachera principalement de composer pour les Chanteurs naturellement & d'une manière chantante, ni trop haut ni trop bas; leur laissant en outre le tems nécessaire, pour prendre haleine & pour la prononciation distincte des paroles. Il tachera de connoître les qualités de chaque instrument, pour qu'il ne mette rien de contraire à leur nature. Il ne choisira pas pour les instrumens à vent des modes trop étrangers, dans lesquels peu de gens sont exercés, & qui mettent obstacle aussi bien à la netteté & à la distinction du jeu qu'en général à la bonne expression. Il doit bien observer la différence entre les parties concertantes & celles qui ne font qu'accompagner. Il tachera de caractériser chaque pièce, de façon que tout le monde en puisse facilement deviner le mouvement. Afin que l'expression se fasse également par toutes les parties, il doit marquer le plus exactement du monde le Piano & le Forte, les tremblemens & les ports de voix, les arcs, les points, les traits, & tout ce qui vient au dessus & au dessous des notes, ne laissant point à la disposition de l'exécuteur, de couler ou de pousser les notes arbitrairement, à l'exemple de

quelquesuns, qui n'ont point de connoissance du coup d'archet ou n'y font point d'attention, écrivant d'une maniere comme si tout devoit être exécuté sur le Clavecin, où l'on n'a point d'archet pour couler. Le Compositeur aura pour cet effet l'œil sur les Copistes qui à cet égard font quelquefois, par ignorance ou par négligence, les plus grandes fautes, au grand désavantage du Compositeur, & il prendra soin qu'ils transcrivent les ouvrages ainsi qu'il les a écrits; & qu'ils ne mettent pas les têtes des notes d'une maniere douteuse, mais tout au milieu sur les lignes ou sur les espaces; qu'ils écrivent distinctement les traits en travers, & tirent les lignes bien visiblement; qu'ils mettent tout le reste que le Compositeur a écrit, aux mêmes endroits qu'il se trouve dans la partition, surtout le Piano & le Forte & les arcs sur les notes; qu'ils ne croient point qu'il soit indifferant, si l'arc est au dessus de deux, trois, quatre ou plus des notes, ou s'il manque tout à fait; ce qui peut changer beaucoup & gater tout à fait le sens d'une Composition. Il observera aussi que les Copistes copient bien les mots dans la Musique vocale, & d'une maniere nette & distincte. Pour cet effet l'écriture du Compositeur même, & la façon de faire les signes de Musiques doit être lisible, afin qu'on n'ait pas besoin d'éclaircissements particuliers. Si le Compositeur remplit en tout ses devoirs de cette maniere-là, il a droit de demander aux Exécuteurs l'expression comme je l'ai décrite amplement, & alors l'Orchestre lui fera honneur, comme il en fait à l'Orchestre.



## CHAPITRE XIIX.

### Comment il faut juger d'un Musicien & d'une Musique.

§. 1.

**I**l n'y a pas un art plus sujet aux jugemens de tout le monde que la Musique, & il semble qu'il n'y a rien de plus aisé que d'en juger. Ce ne sont pas les Musiciens seuls, ce sont également tous ceux qui se donnent pour amateurs, qui veulent être regardés comme Juges de ce qu'ils ont entendu.

§. 2.

On ne se contente pas toujours, que ceux qui jouent ou chantent en public, fassent leur possible pour avoir une bonne exécution; on leur demande quelquefois plus qu'on n'a jamais été accoutumé d'entendre. Si dans un Concert tous les Musiciens ne jouent ou ne chantent pas dans une égale perfection, il arrive souvent qu'on n'approuve que celui qu'on croit le meilleur, & qu'on méprise tous les autres, sans considérer qu'on peut avoir du mérite dans des genres différens; l'un p. e. peut exceller dans l'Adagio & l'autre dans l'Allegro. On ne fait pas attention, que l'agrément dans la Musique ne consiste pas dans l'égalité & dans la ressemblance, mais dans la diversité. S'il étoit possible, que tous les Musiciens chantassent ou jouassent d'une force égale & dans le même gout; on perdrait, faute de diversité, la plus grande partie du plaisir de la Musique.

§. 3.

On suit rarement son propre sentiment, ce qui pourtant seroit le plus sûr; on ne désire avidement que de savoir, quel est le plus fort de ceux qui chantent ou qui jouent, comme s'il étoit possible, en entendant différentes personnes, d'être dans une seule fois au fait  
de

de leurs talens & de leur capacité, & qu'il fut aisé de peser équitablement leur science; tout comme on juge d'autres choses, auxquelles la balance donne le prix & la préférence. En conséquence de cela on n'entend que celui, qu'on croit être le plus fort. Une pièce qu'il exécute, quelquefois de propos délibéré assez négligemment, & dont la Composition est, par dessus le marché, souvent très chetive, est pourtant vantée comme une merveille; & l'on ne daigne pas seulement entendre un autre Musicien pendant quelques momens avec attention, malgré tous les efforts qu'il se donne pour bien exécuter une pièce choisie.

## §. 4.

C'est rarement qu'on laisse à un Musicien le tems nécessaire, pour montrer tout ce qu'il vaut ou ce qu'il ne vaut pas. On ne considère pas non plus, qu'un Musicien n'est pas toujours en état de montrer sa force, & que souvent la moindre circonstance peut le mettre hors d'état de bien jouer, & lui faire perdre la tramontane, de sorte qu'il seroit bien juste de l'entendre plus d'une fois avant que de juger de lui. Il y a des Musiciens hardis, qui par le moyen de deux ou trois pièces, peuvent montrer toute leur capacité, & étaler toute leur science, de manière qu'on les a entendu une fois pour toutes. Il n'en est point de même d'un autre qui n'est pas si hardi, & dont la science ne se borne pas dans une couple de pièces. La plupart des auditeurs se précipitent dans leurs jugemens, & se laissent prévenir par ce qu'ils entendent pour la première fois. S'ils avoient la patience & l'occasion d'entendre plus souvent beaucoup de Musiciens, ils n'auroient pas besoin de grandes lumieres, & n'auroient qu'à faire attention sans préjugé à leur propre sentiment, & voir quel est celui qui donne dans la suite le plus de plaisir.

## §. 5.

La Composition n'a pas un meilleur sort. On n'aime pas à passer pour ignorant, & l'on sent pourtant qu'on ne seroit pas capable de décider de tout comme il faut. C'est pourquoi on demande communément d'abord, de qui est la pièce, pour pouvoir y régler le sentiment qu'on va en donner. Si elle est de quelqu'un à qui on a déjà dévoué d'avance son applaudissement, elle est d'abord déclarée belle sans hésiter. Mais si au contraire on est peu prévenu en faveur de l'auteur, on en conclut que toute la pièce ne vaut rien. Pour être convaincu

vaincu de la vérité que j'établis, on n'aura qu'à donner deux pièces d'une égale bonté sous le nom de deux Auteurs, dont l'un a beaucoup & l'autre peu de renommée; l'ignorance de beaucoup de personnes qui en jugent, se découvrira certainement bientôt.

§. 6.

Parmi les auditeurs ceux qui sont plus modestes, & qui n'ont pas assez bonne opinion de leurs lumières pour vouloir juger par eux mêmes, ont souvent recours à un Musicien, & se fient à ses décisions comme à des oracles infailibles. Il est vrai qu'à force d'entendre de la bonne Musique, & par les jugemens qu'on entend donner par des Musiciens expérimentés, sincères & sçavans, on peut acquérir quelque connoissance, surtout si l'on est en même tems curieux de savoir la raison, pourquoi une pièce est bonne ou mauvaise. Ce seroit donc un des meilleurs moyens pour ne pas se tromper. Mais est-il décidé que tous ceux qui font profession de la Musique, soient de véritables Musiciens, ou des Savans dans cet art? Combien n'y en a-t-il pas, qui n'ont appris leur art que comme un métier? Il n'y a donc rien de plus facile que de s'adresser à un médiocre connoisseur; & le Musicien peut aussi bien que certains amateurs, décider faux par ignorance, par jalousie, par flatteries & par d'autres préjugés. Cependant une telle décision, quelque mauvaise quelle soit, se communique comme un feu volant, & s'empare des ignorans qui fondent leur décision sur un tel oracle prétendu; & il en naît un préjugé, duquel ils ne se défont qu'avec peine. Outre cela il n'est pas possible, que chaque Musicien soit en état, de juger de tout ce qui se peut rencontrer dans la Musique. L'art de chanter demande des lumières particulières. La diversité des instrumens est si grande, que l'application & la vie d'un homme ne suffisent pas, pour approfondir toutes leurs qualités. Je passe tant de choses, qu'il faut savoir & observer pour bien juger d'une Composition. Un amateur de Musique examinera donc bien, avant que de se fier au jugement d'un Musicien, si celui qu'il prend pour guide, est effectivement en état de juger avec justesse. On doit s'adresser à quelqu'un qui a appris solidement son art; & on court risque de s'égarer, si l'on s'adresse à quelqu'un qui ne suit que son naturel, quoique la nature ne soit pas à rejeter. Comme il y a outre cela guère de personnes assez exemptes de passions, pour ne pas juger quelquefois contre leurs propres lumières; un amateur de la Musi-

que ne doit pas livrer sa confiance aveuglement à un Musicien sans le connoître auparavant à cet égard-là. Il y a des Musiciens qui n'approuvent presque rien; les meilleurs choses leur déplaisent, s'ils ne les ont faites, & ils ne sont contents que des pièces qui doivent la naissance à leur plume célèbre. Si par honte ils se voyent nécessités de louer quelque chose, ils le font de si mauvaise grace, qu'ils se trahissent & montrent d'abord, combien cela leur coute de peines. Il y en a d'autres qui louent tout sans distinction, pour complaire à tout le monde. Quelques Musiciens jeunes ne trouvent bon que ce qui est de la façon de leur maître. Il y a des Compositeurs qui ne mettent leur gloire que dans des modulations étrangères, ou dans des mélodies obscures, &c. Tout ce qu'ils font, doit être extraordinaire & singulier. Et s'étant acquis quelquefois de l'approbation par leur vrai mérite, & des partisans par d'autres moyens, personne n'oseroit leur proposer, ainsi qu'à ceux qui les réverent aveuglement, d'appeller beau quelque chose, qui est différent de leur façon de penser. Les vieux Musiciens se plaignent des extravagances mélodieuses des jeunes, & les jeunes se moquent de la sécheresse des vieux. Malgré tout cela il y a encore quelquefois des Musiciens qui jugent sans préjugé & selon la véritable valeur d'une Musique; louant ce qui est louable, & rejetant ce qui est à rejeter; c'est à eux qu'on peut se fier avec le plus d'assurance. Ces Musiciens n'ayant pas moins de science que de probité, sont toujours sur leurs gardes, pour qu'aucune passion ne leur fasse commettre des injustices; ils ne se laissent point conduire par la jalousie du métier, & ils savent qu'ils doivent être d'autant plus attentifs à prononcer des jugemens équitables que ces jugemens sont d'un grand poids dans le Public.

## §. 7.

Comme donc la Musique est un art, duquel on ne juge pas par fantaisie, mais par des règles sûres & par un goût raffiné, acquis par beaucoup d'expérience & un grand exercice, ainsi que le goût que l'on acquiert dans les autres beaux arts, il faut apporter beaucoup d'attention dans les décisions qu'on en donne. Car celui qui veut juger d'un autre, doit savoir, si non plus, au moins autant que lui. Or ces qualités se trouvent rarement auprès de ceux, qui se mêlent de juger des différentes Compositions de la Musique, la plus grande partie se laissant plutôt gouverner par l'ignorance, les préjugés & les passions,

les-

lesquelles sont un grand obstacle à la justesse d'un jugement. Bien des gens qui disent que la Musique leur fait plaisir, feroient fort bien de garder leurs sentimens pour eux, & d'écouter avec plus d'attention. Si l'on est plus attentif pour juger de celui qui exécute, que de se divertir à la Musique, on se prive soi-même de la plus grande partie du plaisir qu'on en pourroit ressentir. Et si même on tache déjà, avant que le Musicien ait fini la pièce, de faire prendre de faux sentimens à ses voisins, on fait non seulement perdre la tranquillité à ce Musicien, mais on le met aussi hors d'état, d'achever comme il faut la pièce & de montrer sa capacité. Car qui pourroit être insensible & rester tranquile, quand il voit les auditeurs montrer leur mépris par leurs gestes & leurs mines. Comme au reste ces Juges incompetens risquent toujours de trahir leur ignorance, à l'égard de ceux qui ne sont pas de leur sentiment, & qui peut-être s'y connoissent mieux qu'eux; de sorte qu'ils ont peu de profit à attendre de leurs jugemens; on peut conclure de-là, combien il est difficile de vouloir même faire la charge d'un Critique dans la Musique, & de remplir dignement cette charge.

## §. 8.

Pour qu'un jugement sur une pièce de Musique soit convenable à la raison & à l'équité, il faut principalement prendre garde à trois choses: à la pièce même, à celui qui l'exécute, & aux auditeurs. Une belle Composition peut être estropiée par une mauvaise exécution; une mauvaise exécution est désavantageuse à celui qui doit l'exécuter; par conséquent il faut premièrement examiner, si c'est l'Exécuteur ou la Composition qui est la cause du mauvais effet. Par rapport aux auditeurs, la différence de leurs temperamens est aussi grande que celle des Musiciens. Quelquesuns aiment le Majestueux & le Vit, d'autres le Triste & le Sombre, & d'autres le Tendre & le Gai. Cette diversité de gout dépend de la diversité des temperamens. Quelquesuns ont des connoissances qui manquent aux autres. On n'est pas toujours de la même humeur, quand on entend une pièce pour la première fois. Il peut souvent arriver qu'aujourd'hui une pièce nous plait, laquelle nous ne saurions souffrir le lendemain, quand notre esprit est dans une autre disposition; & au contraire une pièce nous peut déplaire aujourd'hui, dans laquelle nous découvrons le lendemain bien des beautés. Et indépendamment

ment de cela une pièce a beau être bien composée & bien exécutée, elle ne plaira pas toujours à tout le monde, & une pièce chetive, médiocrement exécutée, peut déplaire à bien des personnes, & pourtant trouver quelques amateurs. Le lieu où une Musique est exécutée peut aussi faire beaucoup d'obstacle au jugement qu'on fait d'elle. p. e. si on entend aujourd'hui une Musique de près, & que demain on l'entend de loin; l'effet sera bien différent. Si l'on entend exécuter une pièce qui est fait pour un endroit étendu, & pour un Orchestre nombreux, convenablement à sa destination, elle nous plaira infiniment. Mais si une autrefois la même Musique est exécutée dans une chambre, avec un accompagnement de peu d'instrumens, & peut-être aussi par d'autres personnes, elle pourra perdre plus de la moitié de ses beautés. Une pièce qui nous a enchanté dans la chambre, nous seroit méconnoissable, si elle est exécutée au Théâtre. Si l'on vouloit orner une pièce lente, composée dans le gout François avec beaucoup d'agrémens arbitraires, comme un Adagio Italien, & qu'au contraire on voulut exécuter un Adagio Italien bien modestement & sechement, avec de beaux tremblemens à la Françoisise; le premier seroit tout à fait gâté, & le dernier deviendroit très sec & très plat; & l'un & l'autre ne plairoit ni aux François ni aux Italiens. Chaque pièce doit être jouée selon sa methode, & si cela manque, on n'en doit point du tout juger. Et supposé même que ces deux sortes de pièces fussent jouées dans le gout qui leur est propre, il ne faut pas qu'un Italien juge de la pièce Françoisise, ni un François de l'Italienne; l'un & l'autre étant remplis de préjugés pour leur país & pour leur Musique nationale.

## §. 9.

Je crois donc qu'on ne disconvient pas, qu'il faut pour juger justement & équitablement d'une pièce de Musique, beaucoup des connoissances, & presque le suprême degré de science de la Musique; qu'il ne suffit point pour cela, de savoir chanter ou jouer quelque chose; & que plutôt il faut connoître toutes les règles, que la raison, le bon gout & l'art prescrivent en même tems à cet égard. On ne me disputera pas non plus, que puisque tous ceux qui se melent de juger de la Musique, ne sont point pourvus de ces connoissances, cela porte un grand désavantage à la Musique, aux Musiciens & aux amateurs, qui par-là sont entretenus dans une incertitude perpétuelle.

## §. 10.



## §. 10.

Je tacherai d'indiquer quelque marques, par lesquelles on puisse connoître les principales qualités d'un parfait Musicien & d'une Musique bien composée, afin que les Musiciens & les amateurs de la Musique ayent au moins quelques instructions, pour y régler leurs jugemens, & qu'ils puissent savoir, à quels Musiciens & à quelles pièces ils peuvent avec raison donner leur approbation. Celui qui veut juger de quelque chose, doit toujours le faire sans préjugé, sans passion, avec équité, avec circonspection & sans précipitation. Il regardera avec attention aux choses mêmes, & ne se laissera pas éblouir par des circonstances qui n'appartiennent pas à l'essentiel. En jugeant d'une Musique, il peut être égal, si quelqu'un est d'une certaine Nation ou d'une autre; s'il a été dans des pais étrangers ou non; s'il dit être le Disciple d'un célèbre maître; s'il est au service d'un Prince du premier ou du second rang, où s'il n'est point au service; s'il a une charge dans quelque Chapelle ou dans un Concert, ou s'il n'en a pas; s'il est ami ou ennemi, vieux ou jeune, &c. En général on ne fera que suivre l'équité, si en parlant d'une Musique ou d'un Musicien, on dit qu'ils ne nous plaisent pas, au lieu de dire: qu'ils ne valent rien. Chacun est en droit de s'exprimer de la première manière, parce qu'on ne peut forcer personne, à trouver plaisir à quelque chose. Mais pour la dernière, elle n'appartient qu'aux véritables connoisseurs, & ils ne doivent même, s'en servir, que lorsqu'ils sont en état de donner raison de leur jugement.

## §. 11.

On demande d'un bon *Chanteur*, qu'il ait la voix claire, nette & égale par tous les tons, depuis en bas jusqu'en haut, qu'elle n'ait point de défauts qui viennent du nez & du gozier, & ne soit ni rauque ni sourde. Ce n'est que la voix & l'usage des paroles, qui donnent la préférence aux chanteurs sur les joueurs d'instrument. De plus on demande qu'un bon Chanteur sache joindre le Fausset à la voix de poitrine, de manière qu'on ne s'apperçoive point, par où la dernière finit & la première commence; qu'il ait l'oreille bonne & l'intonation nette, pour donner tous les tons dans leur juste proportion; qu'il sache porter la voix (*il portamento di voce*) d'une manière agréable; que par conséquent sa voix soit ferme & assurée, & que dans une Tenuë un peu longue il ne se mette point à trembler, ni à

changer en le bruit désagréable d'une Flute d'oignon, le son agréable de la voix humaine; ce qui arrive assez souvent, surtout à des Chanteurs qui ont de l'habileté dans les vitesses. On demande encore d'un bon Chanteur qu'il fasse bien le tremblement, lequel ne doit être ni chevroté, ni trop lent ni trop vite, & le Chanteur doit bien observer la juste étendue des tons dont le tremblement est composé, pour qu'on puisse distinguer, si ce sont des Demitons ou des tons entiers. Un bon Chanteur aura aussi une bonne prononciation. Il doit exprimer distinctement les paroles, & ne point prononcer dans les passages les voyelles *a*, *e* & *o* d'une même manière; il les rendroit par-là indistinctes. Quand il fait aussi un agrément sur une voyelle, il faut qu'il donne à entendre jusqu'à la fin toujours la même voyelle, & non pas en même tems une autre. Il prendra également garde, à ne pas confondre les voyelles dans la prononciation des paroles, & à ne pas changer *e* en *a* & *o* en *u*; p. e. en prononçant dans l'Italien *Genitura* au lieu de *Genitore*; il feroit bien rire ceux qui entendent la langue. La voix ne doit rien perdre sur *i* & *u*; & il ne faut point sur ces deux voyelles, faire des agrémens dans des tons hauts, ni en faire des longs dans des tons bas. Un bon Chanteur doit être habile, à lire les notes & à entonner juste les tons; de même qu'il doit entendre les règles de la Basse continuë. Il ne faut point qu'il exprime les tons hauts d'une manière rude, ni qu'il les pousse avec véhémence de la poitrine, & encore moins, qu'il semble hurler; ce qui change l'agrément humaine en cris de bêtes. Lorsque les paroles demandent qu'il exprime de certaines passions, il s'appliquera de reléver & de moderer la voix à propos & sans affectation. Il ne mettra pas dans une pièce triste tant de tremblemens & de roulemens que dans une pièce chantante & gaye; car la beauté d'une melodie est par là souvent obscurcie & détruite. Il faut qu'il chante l'Adagio d'une manière touchante, expressive, flatteuse, agréable, suivie, soutenue, & qu'il mette partout du clair & de l'obscur, tant par le Piano & le Forte que par une addition raisonnable d'agrémens qui conviennent aux paroles & à la melodie. Pour l'Allegro il doit l'exécuter vivement, brillamment & aisément. Il faut qu'il rende les passages rondement, & ne les pousse pas trop rudement, ni ne les traine d'une manière paresseuse & nonchalante. Il doit savoir moderer le ton de la voix depuis en bas jusqu'en haut, & distinguer bien entre le Théâtre & la Chambre, & entre un Accom-

pagne-

pagnement fort & foible, pour que le chant dans les hauts tons ne dégénere pas en une criallerie. Il doit être assuré dans le mouvement, & ne point presser ni retarder la mesure, surtout dans les passages. Il prendra haleine à tems & avec vitesse, & au cas que cela lui fut quelque fois penible, il le cachera autant qu'il se peut, & perdra encore moins pour cela la mesure. Enfin il tachera de puiser dans lui-même ce qu'il met d'ornemens, & il ne les apprendra pas des autres par l'ouï, comme un simple perroquet, qui ne sçait que les mots que lui a appris son maitre. Un Dessus & une Taille peuvent employer plus d'ornemens qu'une Haute-Contre & une Basse. A ces derniers il convient mieux de chanter avec une noble simplicité, de bien porter la voix, & de faire usage de la voix de poitrine, que d'aller dans les tons trop hauts & d'ajouter beaucoup d'agrémens. C'est la règle des bons Chanteurs, qu'ils ont suivie & exécutée dans tous tems.

## §. 12.

Si l'on trouve réuni dans un Chanteur toutes ces bonnes qualités, alors on peut dire hardiment, que non seulement il chante très bien, mais aussi qu'il est presque une merveille. Chaque Chanteur qui veut mériter le nom d'excellent, devroit & pourroit être pourvu de ces qualités-là; mais de même qu'on trouve rarement un homme doué de toutes les vertus ensemble, de même aussi trouve-t-on rarement un Chanteur qui brille par toutes ces différentes qualités-là. C'est pourquoi il faut être plus indulgent dans le jugement sur les Chanteurs que dans celui sur sur les joueurs d'instrument, se contenter de leur trouver seulement quelquesunes des bonnes qualités dont nous avons parlé, & pour quelques défauts ne leur pas refuser le titre accoutumé de Virtuoso.

## §. 13.

Pour juger d'un *Joueur d'instrument*, il faut avant toutes choses, connoitre les qualités des instrumens & les difficultés auxquelles ils sont sujets; sans quoi on prendra pour aisé ce qui est difficile, & pour difficile ce qui est aisé. Bien des choses sont sur quelques instrumens difficiles & souvent impossibles, lesquelles sont sur d'autres instrumens fort aisés. C'est pourquoi un joueur d'instrument même n'est pas en état de juger sainement du mérite d'un autre, à moins qu'il

qu'il ne joue du même instrument. Sans cela il n'admira dans l'autre que ce qui lui paroît difficile sur son propre instrument, de même qu'il n'estimera rien ce qui lui est facile. En considérant la différence qu'il y a entre certains instrumens, qui au reste se ressemblent les uns aux autres à plusieurs égards; en réfléchissant p. e. sur la différence entre le Violon & la Viole d'Amour, entre la Violette, le Violoncello, la Basse de Viole & la Grande Basse de Violon; entre le Hautbois & le Basson; entre le Lut, le Théorbe & la Mandoline; entre la Flute traversiere & la Flute à bec; entre une Trompette & un Cors de Chasse; entre le Clavichord, le Piano forte & les Orgues; on trouvera que malgré la ressemblance qu'il y a entre ces instrumens, chacun demande d'être traité d'une manière particulière qui lui est propre. On peut conclure de là, que les instrumens qui ne se ressemblent point, doivent être traités encore beaucoup plus différemment.

## §. 14.

Pour preuve de cela je ne veux alleguer que deux instrumens, & en en faisant la comparaison, on pourra voir, que chacun a ses difficultés particulières, de même que bien des choses sont fort aisées à exécuter sur l'un qui ne le sont point sur l'autre; c'est le Violon & la Flute traversiere. Sur le Violon les harpeggemens, & les passages où les tons d'un accord se suivent l'un après l'autre sont fort faciles; sur la Flute ils sont fort difficiles, & même la plupart impraticables: car sur le Violon ce n'est que l'archet qui y est occupé; mais dans la Flute, leur exécution suppose une égale capacité des doigts, de la langue & des lèvres ensemble. Sur le Violon plusieurs passages se jouent sans difficultés dans leurs transpositions en d'autres tons, par en haut ou par en bas, depuis la profondeur jusqu'à la hauteur extrême, avec les mêmes doigts, pourvu qu'on transpose bien la main, v. p. e. Tab. XXIII. Fig. 12; mais sur la Flute il faut prendre à chaque transposition d'autres doigts; & il y a des modes où cela n'est même point du tout praticable. Pourvu qu'un joueur de Violon ait un seul doigt, qui est propre au tremblement, il peut se passer à cet égard des autres doigts, moyennant la transposition de la main; mais un joueur de Flute ne peut se passer d'aucun doigt, & il faut que tous soient capables de battre le tremblement. Sur le Violon se tire toujours le même son de l'instrument, quoique de longtems on n'ait pas joué; mais sur la Flute le son souffre déjà, quand on n'a pas joué depuis

depuis quelques jours seulement, l'embouchure n'est plus la même; & outre cela la saison contraire, le froid, la chaleur, de même que certains mets & boissons, mettent facilement les lèvres hors d'état de bien faire leur office. Le coup d'archet sur le Violon & celui de langue sur la Flute effectuë la même chose; mais le premier s'acquiert beaucoup plus facilement que le dernier. Les joueurs de Violon ne trouvent gueres de difficultés dans les modes chromatiques, qu'ils soient marquées par dièses ou par b mols, quand même il y en auroit plusieurs; mais les joueurs de Flute en trouvent d'autant plus. Il suffit au joueur de Violon d'avoir une oreille faite pour la Musique, & d'entendre la proportion des tons; il pourra jouer net son instrument, sans beaucoup de peine. Mais quoique le joueur de Flute ait une oreille également juste, il trouvera encore bien des difficultés par rapport à l'intonation nette. Il est fort commun d'entendre jouer sur le Violon des passages dans la hauteur la plus élevée de l'instrument; mais on n'entend jouer que très rarement sur la Flute, aussi bien à cause des doigts que de l'embouchure. De l'autre coté il y a quelques passages fort aisés à exécuter sur la Flute, & qui sont presque impraticables sur le Violon; p. e. des Accords harpeggés, où il y a des sauts dans la Quinte fausse & dans la Quarte superfluë; item des sauts qui passent la Dixieme, & qui se repètent vitement plus d'une fois &c. v. Tab. XXIII. Fig. 13 & 14. Si donc un joueur de Violon vouloit juger d'un joueur de Flute, ou celui-ci de celui-là, & que l'un & l'autre ne connussent que les qualités de l'instrument qui leur est familier; ils ne pourroient, quoiqu'ils possédassent la plus haute science de la Musique, juger comme il faut, que du gout & de la connoissance de celui qui joue, & point aussi du mérite que chacun pourroit avoir sur son instrument.

## §. 15.

Ce n'est donc que sur les qualités générales & communes à la plupart des joueurs d'instrumens, que ceux qui ont des connoissances de la Musique, peuvent juger; & ils feront attention, si le joueur d'instrument joue nettement, & s'il tire un beau son de son instrument; s'il joue avec l'agrément & la tranquillité requise, ou s'il force trop le ton de l'instrument, d'une maniere bruyante; s'il a un bon coup d'archet & de langue, & de l'agilité dans les doigts; s'il fait un bon tremblement; s'il est sûr dans le mouvement, ou s'il exécute les pas-

sages qu'il trouve difficiles, plus lentement, & ceux qui sont aisés, plus vite qu'il ne faut, en sorte qu'il ne finit pas la pièce comme il l'a commencée, & que les Accompagnateurs sont obligés de s'accommoder à lui; s'il attrape le juste mouvement de chaque pièce, ou s'il joue tout ce qui est Allegro dans la même vitesse; s'il ne joue que des difficultés, ou s'il joue aussi des pièces chantantes; s'il ne se propose que d'exciter de l'admiration, ou s'il tache aussi de plaire & de toucher; s'il joue expressivement ou nonchalemment; si son expression est distincte; s'il est en état de soutenir & d'améliorer une mauvaise composition par son expression, ou si par trop de raffinement & en dérangeant les notes, il obscurcit de bonnes pensées & rend le chant inintelligible; ce qui se remarque le plus aisément, si l'on entend exécuter une même pièce par différentes personnes. On peut observer de plus dans un joueur d'instrument, s'il joue l'Allegro avec une vivacité & une promptitude juste & nette, & les passages qui s'y trouvent rondement & distinctement, ou s'il passe à la légère sur les notes & en omet même quelquesunes; s'il joue l'Adagio d'une manière soutenue & coulante, ou sechement & platement; s'il met à chaque Adagio les ornemens qui conviennent au sentiment & à la pièce; s'il y met du jour & de l'ombre, ou s'il joue tout indifféremment dans la même couleur; s'il met trop d'agrémens; s'il entend l'harmonie, & fait les agrémens conformes à ses règles, ou s'il joue seulement, comme il parait bon à son oreille; s'il réussit dans tout ce qu'il entreprend & est toujours d'accord avec les autres, tant par rapport à l'harmonie qu'au mouvement, ou si ne jouant qu'au hazard, il commence bien les agrémens, mais les finit mal. Il n'est pas rare d'entendre jouer les plus grandes difficultés, même aux gens les plus jeunes; mais de jouer en Maître un Adagio, c'est ce qu'on ne trouve que dans les Musiciens habiles & expérimentés; cela demande une connoissance profonde de l'harmonie & beaucoup de jugement. On peut enfin examiner dans un joueur d'instrument, s'il joue dans un gout mêlé, ou dans un gout qui n'est propre qu'à une seule nation; s'il est capable de jouer à livre ouvert, ou seulement après avoir étudié les pièces; s'il entend la Composition, ou s'il n'a recours qu'à des pièces faites par d'autres Compositeurs; s'il joue également bien toutes sortes de pièces, ou seulement celles qu'il a composé lui-même, ou qui sont faites pour lui; & si enfin il est en état d'entretenir les auditeurs

dans

dans une attention continuelle, & leur inspirer le désir de l'entendre jouer plus souvent. Ces talens & ces avantages réunis ensemble, méritent des louanges; mais l'on doit avoir de l'indulgence pour les Musiciens, auxquels il en manque quelquesuns. Pour savoir, lequel instrument s'apprend plus aisément que les autres, on peut prendre pour une marque assez sûre, que celui sur lequel il y a beaucoup de personnes qui excellent, est plus aisé à apprendre que celui dont beaucoup de gens jouent, sans pourtant y faire beaucoup de progrès.

## §. 16.

De juger bien de la *Composition* & de l'*Exécution* d'une Musique en gros, c'est ce qui est encore plus difficile. Il n'est pas seulement nécessaire pour cela, d'avoir le gout parfaitement bon, & d'entendre les règles de la *Composition*; on doit aussi être suffisamment instruit de la nature & des qualités de chaque pièce, quelle est la nation dans le gout de laquelle les pièces sont composées, & quel a été le but qu'on s'y est proposé; sans quoi on confond les choses ensemble. Les buts pour lequel les pièces sont composées, peuvent être fort differens, & il arrive de-là qu'une pièce peut être bonne pour un certain but, & mauvaise pour un autre.

## §. 17.

Je serois trop prolix, si je voulois examiner chaque sorte de pièces selon leurs qualités particulieres. Je tacherai donc de ne parler ici que brièvement des plus essentielles.

## §. 18.

La Musique est ou Vocale ou Instrumentale. Il n'y a guere des pièces qui sont faites pour la voix seule, les instrumens y ont leur part, & se joignent à la plupart des Musiques pour la voix. Mais ces deux genres de Musique sont bien differens l'un de l'autre, non seulement en général dans leur but, & par conséquent aussi dans l'arrangement de leurs parties, mais chaque sous-division a derechef ses règles à part & demande un style particulier. La Musique vocale est destinée ou à l'Eglise, ou au Théâtre, ou à la Chambre; & la Musique instrumentale trouve aussi lieu à ces trois endroits.

## §. 19.

La Musique d'Eglise est de deux espèces, celle des Eglises Catholiques Romaines & celle des Eglises des Protestans. Dans l'Eglise Catholique Romaine se trouvent les *Messes*, les *Pseaumes pour les Vêpres*

pres, les *Te Deum laudamus*, les *Pseaumes de penitence*, les *Requiem* ou les *Pseaumes pour les Défunts*, quelques *Hymnes*, les *Motets* (\*), les *Orairoies*, les *Concerto*, les *Symphonies*, les *Pastorales*, &c. Chacune de ces pièces a dérechef ses parties, & doit être faite conforme à son but & à ses paroles, afin qu'un *Requiem* & un *Miserere* ne ressemblent pas un *Te Deum* ou à une *Musique* pour la *Résurrection*, ni dans la *Messe* le *Kyrié* au *Gloria*, ni un *Motet* à un *Air gai* de l'*Opera*. Un *Oratoire* ou une *histoire spirituelle*, traitée *drammatiquement*, ne se distingue ordinairement d'une *Musique Théâtrale*, que par le contenu & en quelque façon dans les récits. En général on se permet plus de vivacité dans la *Musique d'Eglise* des *Catholiques* que dans celle des *Protestans*. Cependant les extravagances qui s'y commettent quelquefois, ne sont peut-être à mettre que sur le compte des *Compositeurs*.

(\*) Les *Motets* de l'ancienne façon qui sont composés de beaucoup de parties, sans instrumens, alla *Capella*, sur des paroles prises de la Bible, où quelquefois un *Canto fermo* d'un chant d'Eglise est entremelé, sont presque devenus hors d'usage dans l'Eglise Catholique. Les François appellent de *Motets* indistinctement toutes leurs pièces de *Musique d'Eglise*. Je ne parle ici ni de l'une ni de l'autre sorte. On appelle ainsi aujourd'hui, en Italie une *Cantate spirituelle* faite pour une voix sur des paroles latines, composée de deux *Airs* & de deux *Recits*, se finissant par un *Halleluja*, & étant ordinairement chantée par un des meilleurs *Chanteurs*, pendant la *Messe* après le *Credo*; c'est le *Motet* que j'entens ici.

§. 20.

Dans la *Musique d'Eglise* des *Protestans* on a gardé des pièces dont je viens de parler: une partie de la *Messe*, savoir le *Kyrié* & le *Gloria*, le *Magnificat*, le *Te Deum*, quelques *Pseaumes* & les *Orairoies*, auxquels on rapporte les *Musiques* de la *Passion*, faites sur des paroles en prose de la Bible, avec des *Airs* entremelés & quelques *Recits* en Vers. Le reste consiste en des *Musiques* sur des paroles arbitraires, lesquelles sont composées la plupart dans le style des *Cantates*, entremelées des *Dictons* de la Bible, lesquels on met en *Musique* à la façon des *Pseaumes*. Les paroles ont du rapport ou avec les *Evangiles* des *Dimanches* & des *Fêtes*, ou avec des circonstances particuliers, comme dans les *Musiques nuptiales* ou dans les *Epicédies*. Les *Anthems* des Anglois sont ordinairement composés à l'imitation des *Pseaumes*, consistant la plupart en des paroles de la Bible.



## §. 21.

La Musique d'Eglise demande en général dans toutes ses pièces une sorte de Composition & d'Exécution sérieuse & dévote, & doit être toute différente du styl de l'Opera. Il seroit à souhaiter que pour atteindre le but qu'on s'y propose, cela fut toujours observé, surtout par les Compositeurs. Pour juger d'une Musique d'Eglise, qui nous excite ou à la louange de l'Etre suprême, ou à la dévotion ou à la tristesse, il faut considérer, si le but proposé est atteint depuis le commencement jusqu'à la fin; si le caractère est soutenu dans chaque espèce, & si l'on n'y a rien mis de ce qui y est contraire. C'est ici qu'un Compositeur a occasion de montrer sa force, aussi bien dans la maniere d'écrire qu'on appelle travaillée, que dans celle qui touche & qui s'empare de nous, laquelle dernière est le plus haut degré de la science musicale.

## §. 22.

Qu'on ne croye pas, que dans la Musique d'Eglise il ne doive se trouver que ce qu'on appelle Pédanterie. On y doit aussi bien & même encore plus soigneusement qu'au Théâtre, exciter les passions, quoique leur objet soit différent; la dévotion ne fait que de leur mettre des bornes. Le Compositeur qui ne fait pas toucher dans l'Eglise où il est borné, sera encore moins en état de le faire au Théâtre où il a plus de liberté. Mais celui qui fait toucher malgré cette contrainte, donne aussi à esperer qu'il touchera quand il est en pleine liberté. La mauvaise exécution de la Musique d'Eglise en beaucoup d'endroits, sera-t-elle donc une raison suffisante pour rejeter d'abord toutes les Musiques d'Eglise, comme quelque chose de désagréable?

## §. 23.

La Musique Théâtrale consiste en des Opera, en des Pastorales & en des Interimés. Les Opera sont ou de vraies Tragédies, ou des Tragédies avec une issue gaye, lesquelles ressemblent aux Tragi-comédies. Quoique chaque sorte de pièces de Théâtre demande son styl particulier & propre, les Compositeurs y prennent la plupart beaucoup de liberté, & donnent carrière à leurs fantaisies. Toutefois cela ne les dispense pas de se régler aussi bien aux paroles qu'à la nature de ce qui est représenté, & à la connexion qui y doit régner.

§. 24.

Pour juger solidement de la Musique d'un Opera, il faut examiner, si la Symphonie ou l'Ouverture a un juste rapport avec le sujet de toute la pièce ou avec le premier acte, ou du moins avec la premiere scene, & si elle est capable de mettre les auditeurs dans la passion qui regne dans le premier acte, quelle qu'elle soit, tendre ou triste, gaye, heroique, furieuse &c. (\*). Il faut observer, si les Recits sont naturels, parlans, expressifs, & composés ni trop bas ni trop haut pour les Chanteurs; si les Airs ont des Ritournelles chantantes & expressives, pour donner en abrégé un avant-gout de la suite, contre la coutume générale des Compositeurs Italiens ordinaires, dans les Airs desquels la Ritournelle semble être faite par un Compositeur, & le reste par un autre. En jugeant d'un Opera il faut de plus voir, si les Airs sont chantans & donnent occasion aux Chanteurs de montrer leur capacité; si le Compositeur a bien exprimé les passions ainsi que le sujet le demande; s'il les a bien distingué les unes des autres, & placé chacune en l'endroit convenable; s'il a travaillé pour chaque Chanteur, depuis le premier jusqu'au dernier, sans partialité, suivant son role, sa voix & sa capacité; s'il a bien observé la quantité des syllabes, comme la Profodie & la prononciation le demandent, ou s'il n'y a procédé qu'au hazard, à l'exemple de plusieurs qui changent souvent sans nécessité les syllabes longues en des courtes, & les courtes en des longues, par où les paroles ne sont pas seulement estropiées, mais reçoivent aussi quelquefois une toute autre signification. On trouve cette faute quelquefois dans les ouvrages des personnes où l'on s'y attendroit le moins. Elle vient ou de négligence, ou parce que le Compositeur n'a pas d'abord trouvé une mélodie plus commode & plus convenable aux paroles, ou parce qu'il n'a pas entendu la langue (\*\*). Pour former un bon jugement d'un Opera, il faut observer de plus, si le Compositeur a bien observé les interponctions du discours, aussi bien dans les Airs que surtout dans les Recits; si en transposant certains mots il a évité d'offusquer leur sens, ou même de faire dire le contraire; si les Airs, dont les paroles demandent beaucoup d'action, sont composés d'une maniere expressive & telle, que les Chanteurs ayent le tems & l'occasion, de faire leur action sans peine, ou si les Chanteurs sont obligés de prononcer trop vite les paroles, comme autrefois cela se trouvoit dans les Compositions

sitions des Allemands. Il faut encore observer, si dans ces Airs le Chanteur n'est point embarrassé & empêché par des notes trop longues sur chaque syllabe dans la vive prononciation des paroles & dans l'action, & si le Compositeur s'est gardé de donner des passages, qui ne conviennent pas à l'action, & qui en arrêtent le feu. On tachera enfin de rechercher si le Compositeur a placé chaque Air à son juste endroit, par rapport à la connexion de toute la pièce, & s'il s'est appliqué de mêler convenablement aux paroles, differens modes & différentes mesures, afin que plusieurs Airs du même mode & de la même mesure ne se suivent pas; s'il a soutenu le caractère principal de la pièce, du commencement jusqu'à la fin, & observé partout une longueur proportionnelle; & si enfin la plupart des auditeurs sont touchés par la Musique & mis dans les passions représentées, de sorte qu'ils ne quittent le Théâtre qu'avec le désir d'entendre souvent l'Opera. Si toutes ces bonnes qualités se trouvent dans un Opera, on peut le prendre pour un Chef d'œuvre.

(\*) Voyez en davantage au §. 43. de ce Chapitre.

(\*\*) On trouve des exemples frappans de cette faute, ainsi que de plusieurs autres, dans une certaine Serenade, intitulée: *la Vittoria d'Imeneo*, de même que dans les autres ouvrages de cet auteur. Cette piece a été représentée tout nouvellement en Italie l'année 1750, & a sortie de la plume d'un Italien qui semble ou ne pas entendre sa propre langue, ou au moins ne faire que rarement attention au sens des paroles & de son expression.

#### §. 25.

On pourra encore se tromper fort facilement en jugeant des Airs en particulier. Car on n'y suit la plupart du tems que l'impression qu'ils font à l'oreille, & l'on considère comme les meilleures ceux qui nous plaisent préféablement aux autres. Or l'arrangement d'un Opera demande que pour la liaison du Tout, les Airs soient differens l'un de l'autre, & point tous de la même façon & de la même force. Il faut qu'on donne quelque préférence aux premiers roles dans la Musique, ainsi qu'on la leur donne dans la Poësie. Car de même qu'un tableau où toutes les figures sont également belles, ne touche & ne charme pas tant l'œil, qu'il feroit si l'on y trouvoit en même tems quelques figures d'une moindre beauté: de même aussi un Air n'est souvent dans son jour que lorsqu'il est placé entre deux autres d'une médiocre beauté, & qui lui servent, pour ainsi dire, de lustre. La différence

rence du temperament des auditeurs ne fait pas moins, que le gout qu'ils trouvent aux airs est different; de sorte que cet Air plaira plus à l'un, & l'autre à un autre. Il n'est donc pas surprenant que puisque ce que l'un trouve beau, ne plait point du tout à l'autre, le jugement d'une pièce, surtout d'un Opera, est non seulement fort different, mais aussi fort incertain.

## §. 26.

Il faut user de beaucoup de circonspection, pour juger d'une Musique vocale, faite par un certain but dans l'Eglise ou dans le Théâtre, qui est ensuite exécutée dans la Chambre. Les circonstances dans lesquelles elle s'est trouvée à l'endroit de sa destination, la différente maniere d'expression & d'exécution, tant par rapport aux Chanteurs qu'aux Joueurs d'instrumens, de même que la différence qu'il y a, quand on entend tout l'ouvrage de suite, d'avec celle quand on ne l'entend que par parcelles; tout cela contribue beaucoup à ce qu'une telle Musique fait un bon ou mauvais effet. Un Air d'action qui fait au Théâtre une impression de plus distinguées, ne plaira pas tant à beaucoup près dans la Chambre; il y manque une chose des plus essentielles, savoir l'action & ce qui l'a exigé; à moins que par un souvenir vif on ne sçut en rafraichir l'idée. Un autre Air, dont les paroles n'ont rien d'excellent, mais qui a un chant agréable & avantageux pour le Chanteur, qui aussi de son côté l'exprime bien, effacera dans la Chambre l'autre Air, & l'emportera sur lui; auquel cas on peut bien dire que cet Air agréable plait plus que l'autre, mais non pas qu'il est meilleur; car dans les Airs il ne faut pas tant regarder au chant seul, qu'en même tems aux paroles & à leur expression. Un Air avec une action forte, doit être plus parlant que chantant, & demande par conséquent un bon Chanteur qui soit aussi bon acteur, de même qu'il exige un Compositeur expérimenté.

## §. 27.

Lorsqu'une *Serenade* ou *Cantate* est expressement composée pour la Chambre, alors on distingue son styl de celui qui est en usage à l'Eglise & au Théâtre. La difference est, que la maniere d'écrire pour la Chambre permet plus de vivacité & de liberté dans les pensées que celle pour l'Eglise; & n'y ayant point d'action, plus de travail & d'art que celle pour le Théâtre. Les *Madrigaux* qui sont des pièces de la Musique vocale bien travaillées, à la façon des Pseaumes, avec beaucoup

coup de voix, & le plus souvent sans instrumens, trouvent aussi leur place dans la Chambre. Les *Duo* (Duetti) & les *Terzetti* sans instrumens, & les *Contates à une seule voix* y appartiennent également.

§. 28.

Celui qui veut bien juger d'une Musique instrumentale, doit avoir une exacte connoissance, non seulement des qualités de chaque pièce qui s'y trouve, mais aussi des instrumens même, comme je l'ai dit ci-avant. Une pièce peut être conforme au bon gout & aux règles de la Composition, de sorte qu'elle est bonne en elle-même, & peut pourtant être contraire à l'instrument qui la doit exprimer. D'un autre côté une pièce peut être convenable à l'instrument, & ne valoir rien en elle-même. La Musique vocale a quelques avantages, dont la Musique instrumentale ne sauroit se prévaloir. Dans celle-là les paroles & la voix humaine sont d'un très grand secours au Compositeur, tant pour l'invention que pour l'effet. C'est ce que l'expérience montre clairement, quand au défaut d'une voix on entend jouer des Airs sur un instrument. Et comme la Musique instrumentale doit sans paroles & sans voix, exprimer les passions différentes & faire passer les auditeurs de l'une à l'autre, aussi bien que la Musique vocale; on voit bien que pour effectuer cela, & pour suppléer au défaut de la parole & de la voix humaine, il faut que le Compositeur & celui qui exécute sa Musique, ayent également une ame sensible, & capable d'être affectée.

§. 29.

Les pièces principales de la Musique pour les instrumens, dans lesquelles les voix ne sont pas employées, sont le *Concerto*, l'*Ouverture*, la *Symphonie*, le *Quatuor*, le *Trio* & le *Solo*. Les *Concerto*, *Trio* & *Solo* sont de deux sortes; il y a des *Concerti grossi* & *Concerti da Camera*. Les *Trio* sont ou *travaillés*, comme on dit, ou *galants*; & il en est de même des *Solo*,

§. 30.

Les *Concerto* doivent leur origine aux Italiens; Torelli doit en avoir fait le premier. Un *Concerto grosso* consiste dans le mélange de plusieurs instrumens concertans, de façon que toujours deux ou plusieurs instrumens, dont le nombre s'augmente quelquefois au de-là de huit, jouent alternativement ensemble. Mais dans un *Concerto de Chambre*, il n'y a qu'un seul instrument concertant.

P p

§. 31.

## §. 31.

La nature d'un *Concerto grosso* demande dans chacune de ses parties: 1) une Ritournelle majestueuse pour le commencement, laquelle doit être plus harmonieuse que mélodieuse, plus sérieuse que badine, entremelée d'Unisson. 2) Un heureux mélange des imitations dans les parties concertantes, afin que l'oreille soit surprise tantôt par celui-ci, tantôt par celui-là des instrumens. 3) Ces imitations doivent consister dans des pensées courtes & agréables. 4) Le brillant doit toujours changer avec le flatteur. 5) Les Tutti entremelés doivent être courts. 6) Les changemens des instrumens concertans seront tellement distribués, qu'on n'entende pas les uns trop & les autres trop peu. 7) Il faut par-ci par-là insérer après un Trio, un petit Solo de l'un & de l'autre instrument. 8) Avant que de finir, les instrumens feront une répétition de ce qu'ils ont eu au commencement; & le dernier Tutti finira 9) par les pensées les plus fortes & les plus majestueuses de la première Ritournelle. Un tel *Concerto* demande un Accompagnement nombreux, un endroit étendu, une exécution sérieuse & une vitesse modérée.

## §. 32.

Il y a aussi deux espèces de *Concerto* avec un seul instrument concertant, ou de *Concerto de Chambre*. Quelques uns de ces *Concerto* demandent un Accompagnement fort, comme les *Concerti grossi*, d'autres demandent un Accompagnement foible; & si cela n'est pas bien observé, l'effet désiré manquera & aux uns & aux autres. On peut voir par la première Ritournelle, de quelle espèce est un *Concerto*. Ce qui est composé sérieusement, majestueusement, plus riche en harmonie qu'en mélodie, & mêlé avec beaucoup d'Unisson, où l'harmonie ne change pas par Croches ou Noires, mais par mesures ou demi-mesures, veut avoir un accompagnement nombreux. Mais ce qui consiste dans une mélodie vite, badine, gayer, chantante, & où l'harmonie se change toujours vite, tout cela, dis-je, fait un meilleur effet, s'il est accompagné d'un petit nombre d'instrumens.

## §. 33.

Un semblable *Concerto pour un instrument* qui est sérieux & qui va au Grand demande dans sa première partie: 1) une Ritournelle majestueuse & bien travaillée dans toutes les parties. 2) Un chant agréable

bre & intelligible. 3) Des imitations justes. 4) On peut démembrer les meilleures pensées de la Ritournelle les mettre entre les Solo & les y inserer aussi. 5) La partie fondamentale doit avoir le chant d'une bonne mélodie de Basse. 6) On ne fera pas plus de parties de remplissage que ne permet la partie principale. Car cela produit souvent un meilleur effet, de doubler les parties principales, que de forcer les parties de remplissage. 7) Le mouvement de la Basse & des parties de remplissage, ne doit ni empêcher la vivacité de la partie principale, ni l'étourdir ou la supprimer. 8) Il faut observer une longueur proportionnée dans la Ritournelle, laquelle doit avoir au moins deux articles principaux, dont le dernier contiendra les plus belles & les plus majestueuses pensées, parce qu'on le repète à la fin de la pièce. 9) En cas que la première pensée de la Ritournelle ne fut pas chantante ni propre pour le Solo, il faut trouver une pensée nouvelle tout à fait contraire à l'autre, & la lui joindre tellement qu'on ne puisse pas s'apercevoir, si cela se fait par nécessité ou de propos délibéré. 10) Les Solo doivent être en partie chantans, & en partie le flatteur doit y être mêlé avec des passages brillans, mélodieux & harmonieux, quoique toujours convenables à l'instrument qui joue; & il faut également le changer, avec de petites parcelles vives & majestueuses du Tutti, pour entretenir le feu d'un bout à l'autre. 11) Les Solo (ou ce que la partie concertante joue seule) ne doivent point être trop courts, ni les Tutti, qui sont entr'eux, trop longs. 12) Quand les autres parties accompagnent, elles ne doivent point avoir des mouvemens qui pourroient obscurcir la partie concertante. Cet accompagnement doit plutôt être composé tantôt de beaucoup, tantôt de peu de parties, afin que la partie principale ait de tems en tems plus de liberté & de commodité pour se distinguer & pour briller. Il faut en général par tout entretenir le jour & l'ombre. Si les passages le permettent, ou qu'on sache les inventer ainsi que les Accompagnateurs peuvent jouer en même tems & durant eux, quelque chose de connu de la Ritournelle, cela fait un très bon effet. 13) Il faut toujours observer une modulation juste & naturelle, & ne point passer à des modes trop étrangers qui pourroient blesser l'oreille. 14) Le *Metrum* qu'il faut soigneusement observer dans toutes les Compositions en général, doit aussi être exactement observé ici. Les césures ou les sections de la mélodie ne

doivent point se terminer, dans la mesure égale sur la deuxième & la quatrième Noire, ni dans le Triple sur la troisième & la cinquième mesure. Il faut continuer le *Metrum* ainsi comme on l'a commencé, soit par demi-mesures ou par mesures entières, ou dans le Triple par deux, quatre ou huit mesures; la meilleure Composition étant sans cela défectueuse. Dans un *Arioso*, composé dans le Triple, & dont le chant se repose souvent, les césures peuvent se terminer par trois & par deux mesures les unes après les autres. 15) Il ne faut pas continuer les transpositions des passages trop longtems de la même façon, d'ailleurs on deviendrait ennuyeux; il faut plutôt les couper & les abréger insensiblement. 16) Il ne faut pas se précipiter vers la fin de la pièce, ni couper trop court; il faut plutôt tâcher de bien constater la fin. Ne devant pas finir par des nouvelles pensées, il faut repeter dans le dernier Solo les pensées les plus agréables de celles qu'on a entendus auparavant. 17) Il faut enfin finir le dernier Tutti de l'*Allegro* aussi brièvement qu'il est possible, moyennant la seconde partie de la première Ritournelle.

## §. 34.

Toutes les différentes sortes de mesures ne conviennent pas à la première pièce d'un Concerto majestueux. Si elle doit être vive, on peut prendre la Mesure ordinaire à quatre tems, où les Double croches sont les notes les plus vites, & l'on peut faire tomber la Césure à la seconde partie de la mesure. Si cette première partie du Concerto doit être en même tems majestueuse, il vaut mieux choisir un *Metrum* plus long, où les Césures se terminent toujours par des mesures entières, & ne tombent que sur le frapper. Mais si une semblable première pièce doit être sérieuse & majestueuse, on peut choisir un mouvement d'une vitesse plus modérée, dans la mesure ordinaire à quatre tems, où des Triple croches peuvent être les notes les plus vites, & où les Césures se terminent avec la seconde partie de la mesure. Les notes pointées à deux croches contribueront beaucoup à la majesté de la Ritournelle. On peut déterminer le mouvement par le mot d'*Allegretto*. Cette sorte de notes s'écrit aussi dans la mesure de l'*Allabreve* modéré, & il n'y a qu'à changer les Croches en Noires, les Double croches en Croches, & les Triple croches en Double croches. Les Césures peuvent alors toujours se terminer avec le commencement de la mesure. La Mesure ordinaire de l'*Allabreve*, dont les Croches sont les notes les plus vites, est à considérer  
comme



comme la mesure de quatre pour huit, & convient pour cette raison mieux à la dernière qu'à la première pièce d'un Concerto, exprimant plus quelque chose d'agréable que quelque chose de majestueux, à moins qu'on n'y veuille pas toujours procéder harmonieusement & en pleins accords. Le Triple n'est en général guère employé pour la première pièce, excepté le Triple de Noires, mêlé de Double croches, où le mouvement des parties de remplissage & de la partie fondamentale consistent en Croches, & l'harmonie ne se change que par mesures entières.

## §. 35.

L'Adagio doit en général se distinguer du premier Allegro tant par le *Métrum* musical que par le Mode & la sorte de Mesure. Si l'Allegro est composé en mode de Tierce majeure, p. e. dans le mode de C (*ut*) on peut composer l'Adagio dans le Mode C (*ut*) Tierce mineure, E (*mi*) Tierce mineure, A (*la*) Tierce mineure, F (*fa*) Tierce majeure, G (*sol*) Tierce majeure ou aussi mineure. Mais si l'Allegro est composé dans un des Modes mineurs, p. e. en C (*ut*) Tierce mineure, l'Adagio peut être composé dans le Mode Es (*mi b mol*) Tierce majeure, ou en celui de F (*fa*) ou G (*sol*) Tierce mineure, ou As (*la*) Tierce majeure. C'est ainsi que les modes se suivent le plus naturellement l'un après l'autre. L'oreille n'en est pas blessée, & la proportion que je viens de communiquer, trouve lieu dans tous les modes, de quelque manière qu'on puisse le nommer. Il est libre à celui qui veut surprendre les auditeurs d'une manière sensible & désagréable, de choisir outre ces modes encore d'autres; mais comme peut-être cela ne fera plaisir qu'à lui seul, il y procédera au moins avec circonspection.

## §. 36.

L'Adagio fournit plus d'occasion que l'Allegro, pour exciter les passions & pour les appaiser. Autrefois on composoit l'Adagio d'une manière sèche & souvent platte, & l'on y recherchoit beaucoup plus l'harmonie que la mélodie. Les Compositeurs laissoient aux Exécuteurs le soin qu'ils auroient dû prendre eux-mêmes, savoir de rendre la mélodie chantante; ce qui pourtant n'étoit praticable aux derniers qu'à force d'agrémens qu'ils ajoutoient. Il étoit donc dans ce tems-là beaucoup plus facile de composer un Adagio que de le jouer; mais comme il est à croire, qu'un semblable Adagio n'a pas toujours eu le

bonheur de tomber entre des mains habiles, & que l'exécution n'a réussi que rarement au gré du Compositeur; ce mal a produit un bien, qui est, qu'on a commencé depuis quelque tems de composer l'Adagio plus chantant. Les Compositeurs acquierrent par-là plus d'honneur; l'Exécuteur n'a pas besoin de se fatiguer & de mettre son esprit à la torture pour inventer des agrémens, & l'Adagio même ne peut plus être déguisé, contrefait & même estropié, comme il étoit souvent autrefois.

## §. 14.

Mais puisqu'ordinairement l'Adagio ne trouve pas tant d'amateurs parmi les auditeurs qui n'ont aucune science de la Musique, que l'Allegro; il faut que le Compositeur s'efforce à le rendre agreable autant qu'il est possible, aux auditeurs qui ignorent les finesses de l'art. Il doit pour cet effet principalement observer les regles suivantes: 1) Il doit apporter toute la briéveté possible, aussi bien dans les Ritournelles, que dans ce que la partie concertante joue seule. 2) Les Ritournelles doivent être melodieuses, harmonieuses & expressives. 3) La partie principale doit avoir un chant, qui permet qu'on ajoute quelques agrements; mais qui peut aussi plaire sans cela. 4) Le chant de la partie principale doit toujours alterner avec des passages du Tutti. 5) Ce chant sera composé aussi affectueusement & expressivement, comme s'il y avoit des paroles qui dussent y être jointes. 6) Il faut y faire usage par-ci par-là de quelques passages de la Ritournelle. 7) On ne doit pas passer à trop d'autres modes, cela étant ordinairement un obstacle à la briéveté. 8) L'accompagnement aux Solos doit être plus simple que figuré, pour que la partie principale ne soit pas empêchée de faire des ornemens, mais qu'elle ait l'entière liberté de mettre beaucoup ou peu d'ornemens, comme elle jugera à propos d'une manière raisonnable. Il faut enfin 9) tâcher de caractériser l'Adagio par une epithete, qui exprime distinctement le sentiment qui y est attaché, afin qu'on puisse aisément deviner le mouvement qu'il demande.

## §. 38.

Le dernier Allegro d'un Concerto doit être très différent du premier, aussi bien par rapport à sa nature & l'espece des pensées, qu'à la mesure. Autant que le premier doit être serieux, autant le dernier doit au contraire être badin & gai. Les mesures suivantes, comme  $\frac{2}{4}$   $\frac{3}{8}$   $\frac{6}{8}$   $\frac{9}{8}$   $\frac{12}{8}$   
y peu-

y peuvent être d'un bon usage. Il ne faut jamais composer toutes les trois pièces d'un Concerto dans la même espèce de Mesure ; il faut plutôt, quand les deux premières sont dans la Mesure égale, mettre la dernière dans le Triple. Mais si la première pièce est dans la Mesure égale, & la seconde dans le Triple, la dernière peut être composée, aussi bien dans le Triple que dans la Mesure de quatre pour huit, & elle ne le doit jamais être dans la Mesure à quatre tems, parce que cette Mesure seroit trop sérieuse & conviendroit à la dernière pièce aussi peu que la Mesure de quatre pour huit ou un Triple vite convient & fait un bon effet dans la première pièce. Il ne faut point faire commencer toutes les trois pièces par le même ton ; au contraire, si la partie supérieure commence dans l'une pièce par le ton fondamental, elle pourra commencer dans la seconde par la Tierce, & dans la troisième pièce par la Quinte. La dernière pièce, doit bien, à la vérité, être composée dans le même Mode que la première ; mais il faut pourtant prendre garde, par rapport aux modulations, que dans la dernière pièce on ne fasse pas succéder les Modes, les uns aux autres, de la même manière qu'on a fait dans la première, pour éviter la ressemblance.

## §. 39.

Il faut en général, que dans la dernière pièce 1) la Ritournelle soit courte, gaie, qu'elle ait du feu, mais avec cela quelque chose de badin. 2) La partie principale doit avoir un chant agréable, vif & léger. 3) Les passages doivent être faciles, pour qu'on ne soit pas arrêté dans la vitesse, & ils ne doivent point avoir de ressemblance avec ceux de la première pièce ; p. e. quand ceux de la première pièce consistent en des notes arpechées, ceux de la dernière pièce peuvent marcher par degré ou être roulants. Ou s'il y a des Triolets dans la première pièce, les passages de la dernière peuvent avoir des notes égales, & ainsi dans l'ordre renversé. 4) Le *Metrum* doit être observé le plus exactement ; car plus les sortes de Mesure sont courtes & vites, plus les fautes qu'on fait à cet égard, sont sensibles. Les Césures doivent donc tomber dans la mesure de  $\frac{2}{4}$  & dans celle de  $\frac{3}{8}$  &  $\frac{6}{8}$  quand elles sont vites, toujours sur le commencement de la seconde mesure, & les sections principales sur la quatrième & la huitième mesure. 5) L'Accompagnement ne doit pas être trop complet ni surchargé de parties. Il doit plutôt avoir des notes, que les parties qui accompagnent, peuvent exécuter sans beaucoup de

de travail & de peine, parce qu' la dernière pièce est ordinairement jouée fort vite.

## §. 40.

On peut consulter l'horloge pour donner à un Concerto une *longueur proportionnée*. Lorsque la première pièce a le tems de cinq minutes, l'Adagio de cinq à six, & la dernière pièce de trois à quatre minutes, tout le Concerto aura sa longueur requise. En general il vaut mieux que les auditeurs trouvent une Musique trop courte que trop longue.

## §. 41.

Celui qui sçait faire un pareil Concerto, n'aura pas de difficulté de faire aussi un *petit Corcerto de Chambre* badin ; & il seroit superflu, d'en traiter particulièrement.

## §. 42.

Une *Ouverture*, qui se trouve au Commencement d'un Opera, doit avoir une entrée majestueuse & grave, un sujet brillant & bien travaillé, & un bon mélange de differens instrumens, comme de Hautbois, de Flutes & de Cors de chasse. Elle doit son origine aux François. *Lulli* en a donné de bons modeles ; mais quelques Compositeurs Allemands, & surtout *Hendel* & *Telemann*, l'ont surpassé de beaucoup. Les François essuyent presque le même sort par rapport à leurs ouvertures, que les Italiens par rapport à leurs Concerto. Il est seulement à regretter, que les Ouvertures, faisant un si bon effet, ne soyent plus à la mode en Allemagne.

## §. 43.

Les *Symphonies* Italiennes, qui ont le même but que les Ouvertures, doivent à la vérité, avoir les mêmes qualités par rapport à la majesté dans les pensées. Mais comme elles ne sont faites la plupart, que par des Compositeurs, qui ont exercé leur génie plus dans la Musique vocale que dans l'instrumentale, nous avons jusqu'à présent fort peu de Symphonies, qui ayent toutes les perfections requises, & qui puissent servir de bons modèles. Il semble quelquefois, que les Compositeurs d'Opera font dans la Composition des Symphonies, comme les Peintres font dans leurs Tableaux, où ils employent ce qui leur reste de couleur, à peindre l'air ou à remplir la toile. Cependant il seroit juste, comme on a déjà dit ci-dessus, qu'une Symphonie eut quelque connexion avec le sujet de l'Opera, ou du moins avec la première scene,

scène, & qu'elle ne finit pas toujours par un Menuet gai, comme cela se fait ordinairement. Je ne veux pas en prescrire des règles, n'étant pas possible qu'on puisse mettre dans une seule classe toutes les circonstances, qui peuvent se rencontrer au commencement d'un Opera. Je crois néanmoins, qu'on trouveroit aisément des moyens pour remédier à cet abus. Il n'est pas absolument nécessaire, qu'une Symphonie, placée à la tête d'un Opera, ait toujours trois pièces. On pourroit finir avec la première & la seconde, p. e. si la première scène contenoit des sentimens forts ou heroiques, on pourroit finir la Symphonie avec la première pièce. S'il y avoit des passions tristes ou amoureuses, on pourroit finir par la seconde; & s'il n'y avoit point de sentimens marqués, ou qu'ils ne s'y trouvassent que dans la suite de l'Opera ou à son issue, alors on pourroit finir par la troisième pièce de la Symphonie. C'est de cette façon-là, qu'on pourroit rendre chaque pièce conforme au sujet même, & la Symphonie pourroit pourtant aussi être encore employée à d'autres usages.

§. 44.

Un *Quatuor* ou une Sonate à trois instrumens concertans & une Basse, est la pierre de touche d'un habile Compositeur; & c'est là où ceux qui ne sont pas encore bien solides dans leur science, peuvent échouer le plus facilement. Les *Quatuor* n'ont jamais encore été beaucoup à la mode, & leur nature ne peut par conséquent être bien connue à beaucoup de monde. Il est à craindre que cette espèce de Musique n'essuye enfin le sort des arts perdus. Un bon *Quatuor* demande 1) un sujet susceptible de quatre parties; 2) un chant très harmonieux; 3) des imitations justes & courtes; 4) un mélange des instrumens concertans, fait avec beaucoup de discernement; 5) une partie fondamentale qui ait exactement la démarche d'une Basse; 6) des pensées qui se laissent renverser & tourner, de façon qu'on puisse bâtir & au dessus & au dessous d'elles; & les parties de remplissage y doivent toujours avoir un chant, qui soit au moins passable & qui ne déplaie pas. 7) On ne doit pas s'apercevoir laquelle des parties a la préférence. 8) Chaque partie doit après qu'elle s'est tuë, rentrer par un chant agréable, comme une partie principale, & non pas comme une partie de remplissage; quoique cela ne s'entende que des trois parties superieures concertantes, & non pas de la fondamentale. 9) Au cas qu'il y ait une Fugue,

Qq

elle

elle doit être faite dans toutes les quatre parties, rigoureusement selon les règles, mais pourtant avec gout.

Il y a six Quatuor pour differens instrumens, la plupart pour la Flute, l'Hautbois & le Violon, que Monsieur Telemann a composés il y a déjà bien longtems, mais qui ne sont pas gravés. Ils peuvent servir d'excellens modèles dans cette espece de Musique.

## §. 45.

Un *Trio* ne demande pas tant d'ouvrage penible qu'un *Quatuor*, mais il suppose, pour qu'il soit bon, une égale science & habileté du Compositeur. Cependant il a un avantage sur le *Quatuor*; c'est qu'on peut mettre dans le *Trio* des pensées plus galantes & plus agréables que dans le *Quatuor*, y ayant une partie concertante de moins. Il faut donc dans un *Trio* qu'on invente 1) un chant auquel peut se joindre une autre partie chantante. 2) La proposition au commencement de chaque pièce, surtout dans l'*Adagio*, ne doit pas être trop longue; cela pourroit facilement causer de l'ennui à la repetition que la seconde partie en fait, soit en la *Quinte*, en la *Quarte* ou à l'*Unisson*. 3) Aucune partie ne doit faire quelque chose que l'autre ne puisse pas aussi faire après. 4) Les imitations doivent être courtes & les passages brillans. 5) Il faut observer un bon ordre dans la repetition des pensées les plus agréables. 6) Les deux parties principales doivent être composées en sorte qu'une *Basse* naturelle & qui marche bien, puisse avoir lieu dessous elles. 7) En cas qu'on y mette une *Fugue*, elle doit être, aussi bien que dans le *Quatuor*, dans toutes les parties non seulement juste & conforme aux règles de la Composition, mais il doit y avoir aussi du gout. Les pensées qu'on y mele, doivent être agréables & brillantes, soit qu'elles consistent en des passages ou en des imitations. 8) Quoique les passages en *Tierces* ou en *Sixtes* dans les deux parties principales, soient un grand ornement du *Trio*, il n'en faut pas abuser, ni en mettre trop souvent; il faut plutôt toujours les interrompre par des passages ou autres imitations. Il faut enfin 9) faire en sorte qu'on ait de la peine à deviner dans un *Trio*, laquelle des deux parties est la premiere.

## §. 46.

On croit aujourd'hui, qu'il ne coute rien, de faire des *Solos*. Presque chaque joueur d'instrument se mele d'en faire. S'il n'a point d'invention lui-même, il en emprunte à d'autres. S'il n'a point de

con-

connoissance des règles de la Composition, il se fait faire les Basses par un autre. C'est pourquoi on ne voit, au lieu de bons modèles, que beaucoup de monstres.

## §. 47.

Ce n'est point une chose si aisée que de faire un bon Solo. Il y a des Compositeurs qui entendent parfaitement la Composition, & qui réussissent dans des pièces à plusieurs parties, dont les Solo ne valent pourtant rien. Il y en a d'autres qui réussissent mieux dans les Solo que dans des pièces à plusieurs parties. Heureux qui réussit dans l'un & dans l'autre. En attendant, quoiqu'il ne soit pas nécessaire pour faire un bon Solo, de savoir tous les secrets les plus intimes de la Composition, il ne se peut pourtant pas qu'on fasse quelque chose qui soit bon dans cette espèce de Musique, sans avoir des connoissances des règles de l'harmonie.

## §. 48.

Pour qu'un Solo fasse de l'honneur à son Compositeur & à celui qui l'exécute, il faut 1) que son *Adagio* soit en lui-même chantant & expressif. 2) L'exécuteur doit avoir occasion de montrer son jugement, ses inventions & ses connoissances de la Musique. 3) Le tendre doit par-ci par-là être mêlé avec quelque chose de spirituel. 4) Il faut faire la Basse naturelle, afin qu'on puisse aisément bâtir dessus. 5) Il ne faut pas repeter plusieurs fois une même pensée, ni dans le même ton, ni dans la transposition; cela lasseroit celui qui joue, & ennuyeroit ceux qui entendent. Il faut interrompre quelquefois le chant naturel par quelques Dissonances, pour exciter dûement les passions dans l'auditeur. 7) L'*Adagio* ne doit pas être trop long.

## §. 49.

Le premier *Allegro* exige 1) un chant coulant, suivi & un peu sérieux; 2) une bonne connexion dans les pensées; 3) des passages brillans & qui sont bien liés au chant; 4) un bon arrangement dans la répétition des pensées; 5) des pensées bien choisies au bout de la première partie, qui sont en même tems ajustées de façon qu'elles puissent dans la transposition finir aussi la seconde partie. 6) La première partie doit être un peu plus courte que la dernière. 7) Les passages les plus brillans doivent se trouver dans la dernière partie. 8) La Basse doit être composée naturellement. & doit faire des mouvemens qui entretiennent toujours la vivacité.

## §. 50.

Le *second Allegro* peut être ou fort gai & fort vite, ou modéré & arioso. Il faut pour cela se régler au premier *Allegro*. Si celui est sérieux, le dernier peut être gai; mais si le premier est vite, le dernier peut être modéré & arioso. Quant à la diversité des Mesures, il faut aussi observer ici ce que j'ai dit plus haut des Concerto, afin qu'une pièce ne soit pas égale à l'autre. Si un Solo doit plaire à tout le monde, il faut que les inclinations de chaque auditeur y trouvent de quoi être flattés. Il ne doit pas être ni seulement chantant, ni seulement vif d'un bout à l'autre. De même que chaque pièce doit être bien différente de l'autre, de même faut-il aussi que chacune comprenne en elle-même un heureux mélange de pensées agréables & brillantes. Car le chant le plus beau du monde peut enfin endormir, si on n'entend que lui du commencement jusqu'à la fin de la pièce, & une vivacité continuelle, où des difficultés sans interruption, excitent bien de l'admiration, mais on n'en est guère touché. D'ailleurs un semblable mélange de différentes pensées ne se demande pas seulement pour les Solo, mais aussi pour toutes sortes de pièces de Musique. Si un Compositeur réussit à ce sujet, & s'il fait par ce moyen bien inspirer les passions, on a raison de dire qu'il a atteint un haut degré du bon goût, & qu'il a trouvé, pour ainsi dire, la pierre philosophale dans la Musique.

## §. 51.

Ce sont là les qualités les plus considérables, que l'on demande aux principales sortes de pièces de Musique, & elles doivent s'y trouver, quand un connoisseur doit les déclarer bonnes & dignes de son approbation. Mais comme il y aura toujours encore un nombre d'auditeurs, à qui il n'est pas possible d'acquiescer autant de connoissances de la Musique qu'il en faut, pour remarquer dans une pièce ces caractères de la bonté dont nous venons de parler, & que de tels auditeurs sont obligés de s'en rapporter à quelques circonstances qui à la vérité ne regardent pas purement celui qui exécute, mais qui ne sont pourtant qu'accidentels à une Musique, quoiqu'elles puissent en quelque façon rendre un témoignage de la bonté d'une pièce. Cette sorte d'auditeurs jugera avec plus de justice, en faisant attention aux mines & aux gestes des auditeurs dans des grandes assemblées. Il faut cependant que ce soient des assemblées qui n'ont point d'autre but que d'entendre de la Musique; & où elle est regardée comme ce à quoi on s'occupe principalement;

des



des Assemblées qui sont composées des Connoisseurs & des Ignorans dans la Musique. Il faut avoir attention, si pendant qu'on chante ou qu'on joue une pièce, il n'y a que peu des auditeurs ou si c'en est la plus grande partie qui témoigne de l'attention; si les auditeurs donnent à connoître l'un à l'autre leur plaisir ou leur déplaisir; si quelques uns approchent de ceux qui exécutent la Musique, ou s'ils s'en éloignent; si l'on observe le silence ou si l'on parle haut; si l'on marque la mesure avec la tête; si l'on est curieux de savoir l'auteur de la pièce; si les auditeurs marquent à la fin un désir de l'entendre encore une fois. Il faut enfin, que de semblables auditeurs, qui veulent prononcer sur le mérite d'une pièce, fassent aussi un peu attention à leur propre sentiment, & examinent, si la Musique qu'ils viennent d'entendre, les a touché, quand même ils n'en sçauroient pas dire la raison. Si toutes ces circonstances avantageuses se trouvent dans une Musique, l'auditeur peut être ignorant, & peut pourtant conclure avec assurance, que la pièce est bien faite & bien exécutée.

## §. 52.

La *diversité du gout* est ce qui a le plus d'influence dans les jugemens sur les différentes Musiques. Cette diversité se manifeste dans plusieurs nations qui trouvent du gout aux beaux arts, quoique cela regarde moins ce qui est essentiel que ce qui est accidentel dans la Musique. Il est donc à propos d'examiner encore un peu plus exactement cette diversité de gout, non obstant que par le passé j'en aye déjà parlé en plusieurs endroits où il étoit nécessaire.

## §. 53.

Il n'y a pas une Nation qui n'est pas barbare, qui n'ait quelque chose dans sa Musique qui lui plait plus qu'aux autres nations; mais la différence n'est pas si grande ni de tant d'importance, qu'elle mérite une attention particulière. Ce sont principalement deux nations, qui de notre tems ont acquis beaucoup de mérite, par rapport à l'amélioration du gout dans la Musique, & qui, conduites par leurs inclinations naturelles, ont aussi pris un chemin différent pour arriver à ce but. Ce sont les Italiens & les François. D'autres nations se sont réglées au gout de ces deux, & n'ont taché que de suivre ou celui de l'une ou celui de l'autre, & d'en adopter ce qui leur plaisoit le plus. Comme il est venu de-là que ces deux Nations se sont erigées en juges presque souverains du bon gout dans la Musique; & comme les autres

nations les ont laissé faire sans s'y opposer, elles ont été depuis quelques siècles les Législateurs à cet égard, & c'est d'elles que le bon goût dans la Musique s'est transféré aux autres nations.

## §. 54.

Pour ne pas remonter jusqu'à la première origine de la Musique, on sçait bien qu'elle est venue des Grecs aux Romains, & qu'après la splendeur tombée de l'ancienne Rome, la Musique a été ensevelie longtemps dans l'oubli. Mais il est fort douteux, quelle nation a été la première à la retirer du tombeau, & à lui rendre la vie sous une figure renouvelée. Cependant si l'on vouloit faire une perquisition bien exacte, cette recherche seroit peut-être à l'avantage des Italiens. Il a fallu beaucoup de tems, pour mener la Musique si près de sa perfection où elle est aujourd'hui. Il se peut donc, que dans un certain tems une nation, & dans un autre tems une autre nation ait pris le devant, & que les autres nations l'ont suivie. Mais Charlemagne étant à Rome reconnût déjà la préférence des Musiciens Italiens sur les François, principalement dans l'art de chanter, & il en fit même venir plusieurs à sa cour, pour régler la Musique selon la leur.

## §. 55.

On est fondé à croire, que long tems après le tems de Charlemagne, la Musique des Italiens & des François n'a pas été à beaucoup près si différente qu'elle l'est aujourd'hui. On sait que Lully a été Italien, & c'est lui que les François regardent comme souverain dans la Musique; son goût est encore jusqu'à présent approuvé par toute la France, & si quelqu'un s'avise de s'en écarter, on a beaucoup de soin à l'y ramener, & à maintenir ce goût sans le moindre changement. Je tombe d'accord, que cet homme célèbre, étant venu fort jeune en France, s'est conformé un peu à l'ancienne Musique Française, & en a pris le goût. Mais on ne pourra pas démontrer, qu'il lui fut possible, de désavouer tout à fait le goût propre à sa nation, dont il avoit déjà pris quelque teinture en Italie, & encore moins son génie. Tout reviendra donc à ce, qu'il a mêlé le goût d'une nation avec celui de l'autre. Et comme on sait, que ce n'est que depuis la mort de Lully, que le goût des Italiens dans la Musique s'est si considérablement changé, & qu'au contraire chez les François il ait toujours resté le même: ce n'est aussi que depuis ce tems là, que la différence s'est de plus en plus manifestée d'une manière si marquée. Nous voulons la voir un peu plus de près.

## §. 56.

## §. 56.

C'est l'inclination des *Italiens* aux changemens dans la Musique, qui a porté beaucoup d'avantage au vrai bon gout. Combien de grands Compositeurs l'Italie ne nous a-t-elle pas montré jusqu'à la fin des premiers trente ans de ce siecle? Depuis que *Pistocchi* a ouvert, vers la fin du siecle passé, ses ecoles à chanter, & a donné au monde tant d'habiles chanteurs, l'art de chanter a en même tems atteint son plus haut degré pendant les premiers trente années du present siecle, & plusieurs chanteurs qui sont avec raison celebres, ont montré & mis en execution presque tout ce que la voix humaine peut faire entendre de touchant & d'admirable, & en combien d'occasion de bons Compositeurs n'ont-ils pas pris de là le moyen d'améliorer aussi de plus en plus la Composition des pieces à chanter. *Corelli* & ses successeurs ont raché d'une maniere louable de les egaler en merite, par rapport à la Musique instrumentale \*).

\*) Quand je parle du gout Italien, je l'entends principalement, comme il a été mis en vogue en Italie peu à peu, jusqu'à l'époque ci-haut mentionnée, par tant d'habiles hommes, & rendu ensuite encore plus fin par quelques celebres étrangers, qui leur ont succédés.

## §. 57.

Mais cette envie de changer le gout dans la Musique, s'est montré aussi d'une tout autre maniere parmi les Musiciens de la nation Italienne, depuis environ ces vingt cinq dernieres années. Le gout de leurs chanteurs & de leurs joueurs d'instrumens est à présent très différent l'un de l'autre, & ils ne sont point d'accord là dedans. Quoique les joueurs d'instrument en Italie ayent plus d'avantage pour se former que ceux des autres nations, & qu'ils entendent chanter tant de belles choses dans leurs pays depuis leur enfance, ils ont présentement un gout si différent de celui des chanteurs qu'on les croiroit à peine être d'une même nation. Cette difference consiste ordinairement dans l'expression & en ce qu'ils ajoutent à la mélodie trop d'ornemens arbitraires; ce qui vient de quelques celebres joueurs d'instrumens qui se sont distingués de tems en tems dans la Composition, & principalement par l'exécution des grandes difficultés sur leurs instrumens, quoiqu'ils doivent en même tems avoir été d'un caractère si différent, que par là aussi ils ont été conduits l'un à un tout autre gout que l'autre, lesquels gouts differens leurs parti-

partisans ont ensuite poussé si loin, qu'enfin l'ancien gout solide est devenu un gout bizarre & effrené. Cette séparation peut aussi avoir été augmenté par la jalousie qui régné toujours en Italie entre les chanteurs & les joueurs d'instrument, & entre les Compositeurs pour les instrumens & ceux pour la voix. Les chanteurs ne veulent pas permettre, que les joueurs d'instrument touchent aussi sensiblement qu'eux par ce qui est chantant; s'arrogeant d'ailleurs déjà sans distinction une préférence sur les joueurs d'instrument. Et ceux-ci voulant égaler ceux-là, éprouvent s'il n'est pas possible de plaire aussi bien qu'eux par d'autres moyens; & c'est par là qu'ils sont, au désavantage du vrai bon gout, tombés presque dans son contraire.

## §. 58.

Deux joueurs de Violon de la Lombardie fort celebres, se sont succédés de près il y a environ trente & quelques années, & ils ont aquis beaucoup de reputation. Le premier étoit vif, riche en inventions, & remplissoit presque la moitié de l'Univers de ses Concerto. Torelli & après lui Corelli avoient donné de bons exemples dans ce genre de pieces de Musique; mais lui & Albinoni leur donnoient encore une meilleure forme, & en faisoient de bons modeles; aussi acquisit-il par là comme Corelli par ses douze Solò, un applaudissement general. Mais composant à la fin trop & journellement, se mettant surtout à faire de la Musique vocale pour le Théâtre, il tomba dans une legereté mesquine & même dans la bizarrerie, tant en composant qu'en jouant, c'est aussi la raison pourquoy ses derniers Concerto ne meritoient plus tant d'approbation que les premiers. On dit de lui qu'il est un de ceux qui ont inventé le gout qu'on appelle *le gout de la Lombardie*, lequel consiste en ce que quelquefois de deux ou trois courtes notes on fait très courte celle qui vient au frapper, & que l'on met un point derriere celle qui passe. v. Chapitre V. §. 23. Ce gout a pris son commencement environ vers l'année 1722. Mais quelques caracteres de ce style font connoitre, qu'il semble avoir de la ressemblance avec la Musique d'Ecosse. Quelques Compositeurs Allemands s'en sont servis par ci par-là, quoique rarement, plus de vingt ans avant qu'il fut en vogue en Italie; de sorte qu'on pourroit dire, que les Italiens n'ont fait que les imiter. Quoiqu'il en soit, ce changement dans la maniere de penser, a detourné ce celebre joueur de Violon, dans ses derniers jours, presque tout à fait du bon gout, soit pour son jeu soit pour sa Composition.

## §. 59.

## §. 59.

L'autre de ces deux joueurs de Violon de la Lombardie est un des premiers & des plus grands maitres pour jouer des difficultés sur le Violon. On pretend qu'il s'est soustrait tout à fait pendant quelques années à la société musicale, pour produire un gout qui ne viendroit que de lui-même. Cependant ce gout est tel, qu'il n'est pas seulement en quelque façon tout à fait contraire à celui dont nous avons parlé, mais il n'est aussi pas possible de l'imiter en chantant; de sorte qu'il n'est propre qu'aux joueurs de Violon qui semblent être peu sensibles à la vraie & bonne methode de chanter. Mais comme la Musique du premier de ces joueurs de Violon acquit, par la grande quantité de ses ouvrages, un air trop negligent & trop hardi, lequel degeneroit souvent en quelque chose d'effrené, & qu'il se distinguoit déjà par là considerablement du gout des autres: le second s'est tout à fait éloigné par rapport à ce qui est chantant du gout naturel, & il a, pour ainsi dire, banni de la Musique tout ce que le chant a de bon & d'agréable. Et si ses Compositions ont eu un sort moins favorable que celles du premier; c'est qu'on n'y rencontre presque que des pensées seches, simples & plattes, lesquelles conviendroient en tout cas plutôt à la Musique Comique qu'à la Serieuse. Sa maniere de jouer a paru être quelque chose de tout nouveau, & a excité beaucoup d'admiration auprès de ceux qui connoissent l'instrument; mais elle a donné d'autant moins de plaisir aux autres. Et parce qu'il a inventé plusieurs sortes de coup d'archet difficiles, par lesquelles son expression se distingue de celle de tous les autres, il est venu de-là que plusieurs joueurs de Violon Allemands ont été assez curieux, pour se donner en son information, ce qui cependant n'a guères été à leur avantage. Plusieurs en ont adopté & gardé la maniere de jouer, mais il y en a d'autres qui l'ont abandonné, après que la bonne maniere de chanter leur a fait naitre des meilleures idées de ce qui est véritablement beau dans la Musique. Cependant de même qu'une copie ne ressemble que rarement tout à fait à l'original, & qu'on s' imagine souvent d'entendre le Maitre dans l'Ecolier, estimant celui-ci aux dépens de celui-là: de même se peut-il aussi fort aisément, que quelques uns des Ecoliers de ce célèbre joueur de Violon (& il en a élevé depuis longtems un assez grand nombre) ont contribué beaucoup à l'idée désavantageuse qu'on a de lui. Ou ils n'ont peut-être

pas bien compris sa maniere de jouer, ou portés par la difference du génie ils l'ont rendu encore plus bizarre, de sorte qu'ils l'ont transferée dans une forme bien plus mauvaise à ceux qui l'ont apprise dérechef d'eux. On peut croire qu'il y auroit bien des choses dans plusieurs personnes, qui se vantent de jouer dans son gout, qu'il n'approuveroit point du tout.

Il est par consequent à conseiller à chaque jeune Musicien, de ne pas aller en Italie, qu'il ne sache auparavant distinguer le bon du mauvais dans la Musique. Car celui qui n'apporte point de science musicale en Italie, n'en rapportera aussi sûrement pas, surtout présentement. Il faut outre cela à un jeune Musicien, qu'il cherche toujours de profiter plus des Chanteurs que des Joueurs d'instrument; & celui qui n'est pas conduit par les préjugés, trouve présentement en Allemagne ce qu'autre fois il auroit trouvé en Italie & en France.

§. 60.

Je n'ai pas allegué ces deux hommes célèbres & dignes en plus d'une considération, pour décider de leur mérite, ou pour diminuer ce qu'ils ont effectivement de bon. Je ne l'ai fait, que pour découvrir en quelque maniere l'origine du gout que les joueurs d'instrument Italiens d'aujourd'hui, & surtout ceux de Violon ont pris, lequel gout est aussi particulier que contraire à la bonne maniere de chanter, pendant que le vrai & le bon gout devoit être général. Quelques uns d'entre eux ne manquent pas ni de connoissance ni de sentiment de ce qui appartient au bon chant; néanmoins ils ne cherchent pas de l'imiter sur leurs instrumens, croyant que ce qu'ils trouvent excellent dans les chanteurs, est trop peu de chose & trop chetif pour les instrumens. Ils donnent des louanges aux chanteurs, quand ils chantent distinctement & expressivement; mais il leur paroît beau quand eux-mêmes ils jouent sur leurs instrumens obscurément & sans rien exprimer. Ils approuvent dans les chanteurs une expression modeste & flatteuse; mais la leur est sauvage & bizarre. Si le chanteur dans l'Adagio ne fait pas plus d'ornemens que le chant permet, alors ils disent qu'il chante en Maître; mais eux-mêmes surchargent l'Adagio de tant d'agrémens & de roulemens sauvages, qu'on le prendroit plutôt pour un Allegro badin, & on n'y trouve presque plus du tout les caractères de l'Adagio.

§. 61.

On trouve aussi, que les joueurs de Violon Italiens d'aujourd'hui jouent presque tout dans un même gout, par où ils ne se distinguent pas

pas non plus de la meilleure façon de leur prédécesseurs. Le coup d'archet qui doit sur cet instrument, comme celui de langue sur ceux à vent, effectuer la prononciation musicale, ne leur sert souvent que (comme les soufflets dans une Musette) pour faire sonner leur instrument à la façon d'une vielle. Il cherchent la plus grande beauté où elle ne se trouve pas, sçavoir dans la hauteur la plus extrême, au bout du manche; ils grimpent toujours dans la hauteur comme les lunatiques sur les toits, & negligent en attendant le vrai Beau, privant l'instrument de sa gravité & de l'agrément que les cordes grosses sont capables de donner. Ils jouent l'Adagio d'une manière trop hardie & sauvage, & l'Allegro trop nonchalamment. Ils prennent dans l'Allegro pour quelque chose de singulier, s'ils peuvent scier un nombre des notes dans un même coup d'archet. Ils font les tremblemens ou trop vite & d'une manière tremblante, ou même dans la Tierce, ce qu'ils leur paroît pourtant defectueux dans les chanteurs. Enfin à entendre leur expression & leur methode de jouer, on croiroit qu'ils voulussent contrefaire un joueur de Violon du vieux tems, pour se moquer de lui; & les auditeurs de bon gout ont souvent bien de la peine pour n'en pas rire. Lors donc que de semblables joueurs de Violon à la nouvelle mode Italienne doivent être employés comme Ripienistes dans un Orchestre, ils y gatent ordinairement plus qu'ils ne font du bien.

On pourroit en alleguer pour exemple certains Orchestres très renommés, dont les membres sont melés avec des Italiens. Quand on y remarque, contre la coutume, quelque desordre, où de l'inegalité dans l'expression, cela vient ordinairement d'un Italien qui joue sans voir & sans entendre. Et si un Orchestre avoit le malheur d'être guidé par un Italien tel que je viens de le décrire, on ne pourroit s'attendre à rien de plus certain qu'à le voir perdre son ancien lustre. Heureux est donc l'Orchestre qui n'en a pas à craindre. Malgré cela il est etonnant que de semblables joueurs d'instrument Italiens, trouvent souvent de l'approbation & de la protection auprès des Musiciens, auxquels on se feroit le moins attendu, puis qu'ils ont des lumieres, & que leur gout est trop pur, pour pouvoir approuver une façon de jouer aussi bizarre, & y trouver effectivement du plaisir; aussi faut-il qu'ils agissent souvent comme cela, par dissimulation ou qui sçait par quelle autre raison.

§. 62.

On trouve dans *la Composition des Italiens d'aujourd'hui* pour les Instrumens, à l'exception de peu de pieces, toujours quelque chose d'ef-

frené, & plus de pensées confuses que de la modestie, de la raison & de l'ordre. Ils recherchent beaucoup le nouveau, mais ils tombent par là dans bien des passages fades & plats, qui ont peu de connexion avec ce qu'on trouve encore de bon dans leur Musique. Ils ne produisent plus comme autrefois, tant de melodies touchantes. Leurs parties fondamentales ne sont ni majestueuses ni melodieuses, & n'ont presque point de rapport avec la partie principale. On ne trouve dans leurs parties de remplissage ni travail ni quelque chose de hardi, mais seulement une harmonie seche; & ils ne sauroient, pas même dans leurs Solo souffrir une Basse qui a quelquefois quelques mouvemens melodieux. Ils aiment mieux que la Basse marche tout simplement, & ne se fasse entendre que de tems en tems, ou toujours sur le même ton comme un tambour. Ils prétextent que le joueur de Concerto est de cette façon-là le moins couvert; mais ils ont peutêtre honte de dire, qu'ils ne font les Basses de cette façon, que pour éviter aux Virtuoso tout à fait ignorants de l'harmonie & de ses regles, le risque de decouvrir leur ignorance. Ils font peu d'attention, s'il y a de la proportion & un metrum dans les parties du chant. Ils prennent trop de liberté dans la modulation. Ils ne s'appliquent point d'exprimer & de meler les passions, ainsi que cela se fait dans la Musique vocale. En un mot, ils ont bien changé le gout de leurs predecesseurs dans la Musique Instrumentale; mais il s'en faut bien, qu'ils l'aient amelioré.

## §. 63.

Ce qu'il y a de meilleur dans la Musique vocale des Italiens d'aujourd'hui, c'est le role de la voix. C'est là où ils se donnent le plus de peine; ils la rendent commode aux Chanteurs, & ils y mettent assés souvent des expressions & des faillies charmantes; quoique en même tems ils tombent souvent dans le fade & dans le commun. Quant à l'accompagnement des instrumens, il n'est gueres different de celui de leurs compositions pour les instrumens, dont nous avons parlé au §. precedent. La Ritournelle est le plus souvent très chetive, & semble quelquefois ne point appartenir à l'Air, à la tête duquel elle se trouve. Ils manquent aussi très souvent à la justesse du *Metrum*. C'est dommage qu'aujourd'hui la plûpart des Compositeurs Italiens d'Opera, parmi lesquels il y en a quelquesuns, à qui on ne sauroit disputer le génie, commencent à écrire pour le Theatre trop-tôt, & avant que d'entendre quelque chose des regles de la Composition, & cette faute est d'autant plus



plus grande, que même dans la suite ils ne prennent pas le tems pour étudier solidement la Composition, comme faisoient leurs prédécesseurs; & ils font avec cela negligens, & travaillent ordinairement trop vite. Je suis forcé de convenir, que leurs Compositions seroient peut être encore plus mauvaises, s'il n'y avoit pas quelques grands Compositeurs parmi leurs voisins du Nord, surtout un certain homme celebre, à qui ils semblent avoir cédé le vrai & bon gout dans la Musique vocale, qui leur donne de bons exemples par ses Opera qu'on produit très frequemment en Italie, & leur fournit l'occasion de se parer de ses plumes. Ce qu'il y a de certain, c'est que le nombre des bons Compositeurs Italiens nationaux a souffert une grande diminution il y a environ vingt ans, par la mort prématurée de trois jeunes Compositeurs, qui montroient un genie superieur & donnoient des grandes esperances, mais qui ne sont pas tous les trois venus à leur maturité. Ils estoient très differens l'un de l'autre dans leur maniere de penser. L'un s'appelloit *Capelli*; il estoit fait pour le Grand, le Majestueux, ce qui demande du feu, & de l'élévation. L'autre estoit *Pergolese*; il avoit beaucoup de genie pour le Flatteur, le Tendre & l'Agreable, & montroit beaucoup de bonne volonté pour la Composition qui demande du travail. Le troisiéme s'appelloit *Vinci*; il estoit vif, riche en inventions, agreable, naturel, & souvent très heureux dans l'expression; aussi s'etoit-il acquis une reputation generale dans toute l'Italie en peu de tems, par un assés petit nombre d'Opera. Il sembloit seulement manquer d'un peu de patience & d'envie pour corriger avec soin ses pensées.

## §. 64.

Au reste si l'on sépare les défauts des Compositeurs de ce qu'ils ont effectivement de bon, on ne peut en général disputer aux Italiens ni l'habileté dans l'exécution, ni les lumieres dans la Musique, ni la richesse dans l'invention de belles pensées; & il faut avouer qu'ils ont fait de plus grands progrès dans l'art de chanter, qu'aucune autre nation. C'est dommage seulement, que depuis quelque tems la plupart de leurs joueurs d'instrument se sont trop éloignés du gout que demande le chant, par où ils ne séduisent pas seulement plusieurs gens qui tachent de les imiter, mais ils ont même porté quelques chanteurs à abandonner la bonne methode de chanter. On est donc fondé à craindre, que le bon gout dans la Musique, que les Italiens ont eu autrefois préférentement à d'autres nations, ne se perde chez eux petit

à petit, & ne passe tout à fait à d'autres. Il y a des Musiciens d'Italie qui sont libres de préjugés, qui l'avouent, & qui croient même que cela est déjà arrivé, aussi bien au sujet de la Composition que de la maniere de jouer. Cependant quoiqu'il en soit, la bonne maniere de chanter restera toujours, préférablement à toutes les autres nations, en propre aux Italiens, chez qui elle s'étend en quelque façon jusqu'à leurs *Barquerolles*.

## §. 65.

On trouve chez les François le contraire de ce que je viens de dire des Italiens. Car de même que ceux-ci sont trop portés pour les changemens dans la Musique, de même ceux-là le sont trop peu, & sont trop esclaves à cet égard. Les François s'attachent trop à des certains caractères, qui sont bien propres à des Danses & à des Chansons à boire, mais non pas à des pièces plus serieuses, en sorte que le nouveau semble souvent être vieux chez eux. Les joueurs d'instrument ne s'appliquent pas ordinairement à l'exécution des grandes difficultés, ni ne mettent pas beaucoup d'ornemens dans l'Adagio. Cependant ils ont l'expression très distincte & très nette, par où ils ne gâtent pas au moins les bonnes pensées du Compositeur; & par cette expression distincte ils sont plus propres, à être employés comme Ripienistes dans un Orchestre, que les Italiens; de sorte qu'il faut conseiller à chacun qui se met à jouer d'un instrument, particulièrement du Clavecin, de commencer par jouer à la maniere François. Il apprendra par-là non seulement à exprimer nettement & distinctement les notes, comme elles sont écrites, & les petits ornemens; mais il sera aussi capable avec le tems, de joindre le brillant François au flatteur Italien, & d'acquiescer par ce moyen une maniere de jouer d'autant plus agréable.

## §. 66.

La maniere François de chanter n'est pas faite comme l'Italienne, pour pouvoir élever de grands Virtuoso. Il s'en faut bien qu'elle épuise, pour ainsi dire, le pouvoir de la voix humaine. Leurs Airs sont plus parlans que chantans. Ils demandent presque plus d'habileté de langue, pour prononcer les paroles, que d'habileté du gosier. Le Compositeur a déjà prescrit tout ce qu'il faut ajouter d'ornemens, de sorte que ceux qui exécutent, n'ont pas besoin d'entendre l'harmonie. Ils ne mettent presque point de passages dans leur chant,

chant, disant que leur langue ne le permet pas. Faute de bons chanteurs ils composent les Airs la plupart de façon que tout le monde les peut aussi chanter. Cela donne à la vérité du plaisir aux amateurs de la Musique, qui ne sont pas bien avancés dans cet art; mais les Chanteurs n'en ont pas un grand avantage. Ce n'est que le jeu du Théâtre qui distingue leurs Chanteurs, & il faut convenir qu'ils le possèdent préférentiellement à toutes les autres nations.

## §. 67.

Les François sont fort scrupuleux dans la Composition; & il est vrai, qu'on trouve plus de modestie dans leurs Musiques d'Eglise que dans celles des Italiens; mais elles sont aussi d'autant plus seches. Ils préfèrent le ton naturel au chromatique. On peut dans leurs mélodies presque toujours deviner la suite des pensées, & ils ne sont point si riches en inventions que les Italiens. Ils regardent plus à l'expression des paroles, qu'à un chant qui flatte & qui charme. Les Italiens s'appliquent ordinairement, de ne mettre les beautés de la Composition que dans la partie principale, & y négligent quelquefois la Basse. Les François au contraire mettent ordinairement plus de brillant dans la partie fondamentale que dans la principale. Leur Accompagnement est plus simple qu'élevé. Il y a trop de chant dans leur Récit, & trop peu dans leurs Airs; & on ne sauroit toujours bien deviner dans leurs Opera, si c'est un Récit ou un Arioso qu'on entend chanter. Quand à un Récit à la François succède un Air tendre, on en est assoupi, & on perd toute attention, contre le but de l'Opera, qui est, d'entretenir toujours les auditeurs par une diversité agréable, & de les faire passer d'une passion à l'autre, de pousser même quelquefois les passions à un certain degré de force, & de les faire retomber ensuite; ce que le Poète ne sauroit effectuer sans l'aide du Compositeur. Cependant la vivacité qui manque aux Opera François, à cause de la petite différence qui se trouve entre les Airs & les Récits, est supplée par les Chœurs & les Danses. En considérant tout l'arrangement d'un Opera François, on croiroit presque que ce mélange trop égal des Airs & des Récits, fut fait exprès pour donner plus de relief aux Chœurs & aux Ballets. Quoique les derniers ne soient point essentiels à l'Opera, aussi bien que les fréquens changemens des Décorations du Théâtre, & que dans les Opera Italiens on en fasse fort peu de cas, surtout des Chœurs; ils sont presque le plus

plus grand ornement des Opera François. Il est sans contredit, que la Musique Françoisé convient mieux qu'aucune autre à la Danse, considérée dans toute sa perfection, & qu'au contraire la Musique Italienne fait un meilleur effet pour le chant & pour le jeu des Instrumens que pour la Danse. Cependant on ne peut pas nier non plus, qu'il y a dans la Musique Instrumentale Françoisé, & surtout dans leurs pièces de caractère, à cause du chant suivi & concertant, beaucoup de pensées très agréables & charmantes, qu'on peut très bien mêler avec des pensées grandes & élevées de la Musique Italienne.

§. 68.

Tous les Opera Italiens ne sont pas non plus des chef d'œuvres, en les considérant en général. Il est vrai, que les principaux de leurs Poètes d'Opera se sont donné, depuis le commencement de ce siècle, toutes les peines, pour purger l'Opera de beaucoup d'extravagances, & de le rendre autant qu'il est possible, conforme au gout raisonnable des Tragédies Françoises; & l'Italie peut montrer un nombre de Poésies d'Opera parfaitement belles. Les François au contraire sont dans la plûpart de leurs Opera encore toujours attachés aux Fables, & se divertissent à des représentations romanesques, & point du tout naturelles. Malgré cela tant les Poètes que les Compositeurs & les Chanteurs, sont en Italie encore bien des lourdes fautes. Les Poètes p. e. ne lient point toujours les Airs au sujet; ils en font qui manquent même de connexion avec ce qui précède, lesquels ne semblent être insérés que par hazard. Il se peut que quelquefois les Poètes manquent de jugement ou de sentiment; mais on les force aussi quelquefois de ne travailler que pour faire plaisir au Compositeur, & pour des raisons accidentelles, comme lorsque, ce qui est la faute du Poète, les paroles n'ont pas été commodes pour la Musique, ou que par hazard le Compositeur avoit déjà un Air fait, dont les paroles ne conviennent pas à l'endroit où l'Air doit être placé; de sorte que le Poète est obligé d'y faire une Parodie, ce qui en vérité ne réussit pas toujours. Quelquefois les Poètes sont contraints de ne chercher que des paroles avec des voyelles qui conviennent bien aux passages; ce qui fait qu'en cas que le Poète ne soit pas riche en expressions, & capable de tourner ses pensées de différentes manières, la pièce manque de connexion, & la beauté de la Poésie en souffre quelquefois infiniment. Au reste on s'apercevra que les grands Poètes, à  
l'ex-

l'exception du seul Metastasio, ne font pas ordinairement des Airs si propres à la Musique que les Poètes médiocres. Ceux-ci sont bien nécessités de s'accommoder au Compositeur, s'ils veulent faire des progrès; mais ceux-là, se croyant trop hauts, refusent de condescendre, & cela quelquefois jusques dans les choses les plus justes & les plus nécessaires pour l'avantage de la Musique; étant d'ailleurs bien possible, que la Poësie & la Musique s'unissent ensemble d'une manière, que l'une & l'autre n'y perde rien, comme cela a été démontré bien solidement dans un ouvrage Allemand, intitulé: *de la Poësie Musicale*, qui a paru au jour il n'y a que peu de tems.

§. 69.

Les François accusent les Italiens, & ce n'est pas tout à fait sans raison, qu'ils mettoient indistinctement trop de passages dans les Airs. Car il est vrai, que si le sens des paroles le permet, & que le chanteur soit capable d'exécuter les passages vivement, avec égalité, rondement & distinctement, ils sont d'un très grand ornement dans le chant. Cependant on ne sauroit disconvenir non plus, que les Italiens vont quelquefois trop loin, & qu'ils ne distinguent pas les différentes paroles, & les différents chanteurs, suivant plutôt ordinairement la mode & la coutume sans discrétion. Il semble que d'abord les passages n'ont été employés si fréquemment, que pour l'amour de bons chanteurs, & pour leur donner occasion de montrer la capacité de leur gozier. Mais on en a tant abusé dans la suite, qu'on s'imagine, qu'un Air sans un passage n'est pas bon, & qu'un Chanteur ne chante pas bien & même ne vaut rien du tout, s'il ne fait, comme un joueur d'instrument, faire sur le champ beaucoup de passages difficiles; sans penser, si les pensées permettent des passages ou non. Il n'y a surtout rien de plus absurde, que de mettre beaucoup de passages dans un Air, où une passion violente est représentée, soit par des plaintes, soit par un sentiment furieux. Un pareil Air doit être plus parlant que chantant. Les passages y interrompent & détruisent toute l'expression du sentiment, aussi de semblables Airs sont-ils impraticables à la plupart des Chanteurs. Il n'y en a pas beaucoup, qui soient capables d'exécuter les passages rondement & distinctement avec toute la force de la voix & sans y montrer *ses défauts*; & il peut s'en trouver qui sont bons Chanteurs, & qui n'ont pourtant pas ces talens & cette capacité. Il faut une grande

application, & un exercice particulier, avant que de pouvoir exécuter aisément les passages ; & les Chanteurs qui trouvent que leur exercice est inutile, & que la nature leur a refusé cette habilité, devroient au lieu de se tourmenter avec des passages, laisser cette mode, & employer mieux leur tems, à apprendre à chanter avec gout & expressivement ; ce qui est déjà assez souvent négligé. De cette envie outrée à chanter des passages, vient encore le grand inconvenient, que de crainte d'offenser quelques Chanteurs, ce que la prudence ne veut pas toujours permettre, le Poëte & le Compositeur ne peuvent pas par tout penser raisonnablement ; quoiqu'au reste il semble que la disette d'habiles Chanteurs qu'il y a presentement presque dans toute l'Italie, mettra des bornes aux passages lesquelles ne seront souvent que trop étroites.

## §. 70.

Il peut y avoir encore beaucoup d'autres raisons, pourquoi tous les Opera ne sont pas bien & raisonnablement executés en Italie. Si l'invention & l'exécution du Poëte ne valent rien ; car tous les sujets ne sont pas propres à la Musique : le meilleur Compositeur ne reussira pas, car il n'est point enflammé par la Poësie. Il aura beau s'efforcer à produire quelque chose d'excellent, sa Composition ne sera pas applaudie ; car la plupart des auditeurs attribuent le bon ou le mauvais succès d'un Opera, non pas au Poëte, mais seulement toujours au Compositeur, quoiqu'il faille que l'un contribue autant que l'autre à rendre un Opera parfait du côté de leurs auteurs. Un bon sujet d'Opera bien traité par le Poëte, peut relever une Musique mediocre : & un sujet qui est traité mal, peut être cause que la Musique quoique bien faite donne du chagrin & de l'ennui, quand on l'entend plusieurs fois ; sur tout si les Chanteurs & les Accompagnateurs ne font pas leurs devoirs non plus.

## §. 71.

Mais lorsque le Poëte a choisi un bon sujet, & qu'il l'a traité suivant les regles de la vraisemblance ; s'il a bien distingué les caracteres des personnes représentées, l'un de l'autre, & s'il les a ajustés autant qu'il se peut, à la capacité, à l'âge, aux inclinations, & à la figure des Chanteurs ; s'il a fait parler chacun, ainsi qu'il convient au caractère qu'il represente ; si les Recits ne sont pas trop prolixes ni les paroles des Airs trop longues ni trop enflées ; si dans quelques Airs  
il

il se trouve des similitudes qu'on peut exprimer dans la Musique, & par tout, & cela principalement & nécessairement le langage des sentimens; si le Poëte a changé les passions d'une maniere adroite, tant par rapport à l'augmentation & à la diminution de leur force, que par rapport à leur diversité; s'il a choisi aux Airs des especes de vers commodes; s'il a fait raisonnablement attention aux paroles qui sont propres au chant, préferablement à d'autres, & s'il a évité autant qu'il a pu, celles qui n'y sont point propres; si le Compositeur a un gout epuré, & la capacité d'exprimer les passions par la Musique, conformément aux paroles; s'il a donné sans partialité à chaque Chanteur le role qui est convenable à sa force; s'il a tout mis dans une bonne connexion, & qu'avec cela il ait observé la brieveté requise; si les Chanteurs font leur roles, convenablement au caractère qu'ils representent & au but que le Compositeur s'est proposé, & s'ils s'y prennent serieusement & avec zele; si les Accompagnateurs suivent ce que le Compositeur leur a prescrit, & leur devoir demande; si enfin les decorations du Theatre & les Ballets sont bien conformes au sujet du spectacle: alors il n'est pas douteux, qu'un tel Opera Italien, ou qui est fait à la maniere Italienne, pourra plaire à tout le monde, & sera réputé pour un spectacle des plus agreables.

## §. 72.

Ni un François ni un Italien peuvent juger avec justesse sur ce qui vient d'être dit, sur tout s'ils n'ont pas sorti de leurs pais, & qu'ils ne se soient accoutumé qu'à une seule & même sorte de Musique. L'un & l'autre croira que la Musique qui est conforme à celle de son pais, est la meilleure, & il méprisera toute autre. Il sera toujours empêché ou par une longue coutume, ou par un prejuge enraciné, de s'appercevoir du bon des autres, & du mauvais de la Musique de sa patrie. Ce n'est qu'un Tiers qui en peut decider le plus sûrement, en cas, qu'il ait assez de lumieres & de connoissances, & point de partialite.

## §. 73.

On n'a jamais executé en Italie, à ce que je sache, ni publiquement ni en particulier, des Opera François, des Airs ou autres pieces Françaises pour la voix; & encore moins y a-t-on fait venir des chanteurs François. Mais en France, quoiqu'on n'ait pas des Opera Italiens publics, on y entend pourtant dans les Concerts des Airs,

des Concerto, Trio, Solo &c. Italiens. On y a aussi fait venir des Chanteurs Italiens; on les entretient, dont entre autres le Concert Italien aux Thuilleries & differents autres cas nouveaux rendent témoignage. Le Roi a dans sa chapelle plusieurs chanteurs Italiens, & Louis quatorze, avoit pris a son service le fameux Pacchini. En Allemagne on a eu depuis plus de soixante & dix ans, des Opera François & Italiens, & depuis encore plus longtems d'autres Musiques dans l'un & dans l'autre gout, soit dans les Concerts publics soit dans les particuliers, où l'on s'est par conséquent servi de Chanteurs Italiens & François. Mais les Italiens perfectionnant leur gout, & les François ne faisant aucun progrès, on n'a plus depuis vingt ou trente ans, entendu en Allemagne d'Opera François, ni de Musiques Françaises dans des assemblées publiques, & l'on n'a gardé de l'Opera François que les seuls Ballets. On approuve à cette heure tant les Opera que les pieces pour les instrumens, composés dans le gout Italien, non seulement en Allemagne, mais aussi en Espagne, en Portugal, en Angleterre, en Pologne & en Russie. La plupart des nations de l'Europe, & sur tout les Allemands, aiment tout ce que les François ont de bon, leur langue, leurs écrits, leurs poésies, leurs moeurs, leurs coutumes & leurs modes; mais on n'aime plus leur Musique comme autrefois: excepté quelques jeunes gens, qui font leur premiere sortie en France, qui y apprennent à jouer d'un instrument, & à qui la Musique Française semble être plus commode à jouer que l'Italienne.

## §. 74.

Il est vrai que depuis une trentaine d'années on a voulu mêler à Paris le gout Italien avec le François; mais on ne trouve pas encore beaucoup de marques d'un bon succès. On allegue pour excuse, quant à la Musique vocale, que la langue n'est pas propre à la maniere Italienne de chanter. Mais il y a plus d'apparence, qu'ils n'ont pas encore trouvé d'assez habiles Compositeurs & de bons Chanteurs pour cela. On a composé dans le gout Italien avec succès sur de paroles Allemandes & Angloises, qui sont cependant encore moins estimées chez les François; pourquoi ne seroit-il pas possible, de composer sur la langue Française, qui est si aimée partout? Pour oter aux François de préjugé, on devoit faire composer un Air par un Compositeur, qui sçait faire de beaux Airs dans le gout Italien, & qui entendit



tendit la langue Françoise aussi bien que l'Italienne, sur des paroles Françoises ajustées à la maniere Italienne, & les faire chanter par un bon Chanteur Italien, mais qui prononce bien le François, Cela feroit voir, si le défaut vient de la langue ou de l'ignorance des Compositeurs François; & l'on jugeroit alors avec connoissance de cause, si la Musique Italienne ne peut convenir à la langue Françoise.

## §. 75.

Il y a apparence que les François feroient plus de progrès dans la Musique instrumentale, s'ils avoient chez eux de bons modèles, tant par rapport à la Composition, qu'à l'Exécution, & que leurs Compositeurs, Chanteurs & Joueurs d'instrumens aimassent plus, à voir d'autres pays, pour faire un mélange raisonnable du gout. Mais aussi longtems qu'ils sont encore préoccupés pour leur propre pays, qu'ils n'ont pas chez eux de bons modèles Italiens ou d'autres Nations, qui composent, chantent & jouent déjà dans un gout mêlé; & qu'ils ne s'appliquent pas à acquérir dans d'autres pays ce gout mêlé: ils resteront toujours comme ils ont été il y a longtems, & il est à craindre, que faute de bons modèles, voulant introduire quelque chose de nouveau, ils ne tombent de la trop grande modestie dans quelque chose de bizarre & d'effrené, & ne changent l'expression nette & distincte, qui jusqu'à présent leur a encore toujours été propre, en une maniere de jouer bizarre & obscure. En introduisant une chose nouvelle & étrangère, on n'employe ordinairement pas assez de tems pour la bien examiner; on tombe le plus souvent d'une extrémité dans l'autre, surtout quand le choix dépend de jeunes gens, qui se laissent éblouir par tout ce qui est nouveau.

## §. 76.

Si enfin on vouloit caractériser brièvement la Musique nationale des Italiens, & celle des François, considérées chacune de son meilleur coté, & faire la comparaison de ces deux goûts: on pourroit à mon sentiment le faire de la maniere suivante.

Les *Italiens* ne se mettent pas de bornes dans la *Composition*; leur maniere de penser y est grande, vive, expressive, raffinée & élevée; ils sont un peu bizarres, libres, hardis, effrenés, extravagants, quelquefois négligents dans le *Metrum*; mais leurs pensées sont chantantes, flatteuses, tendres, touchantes & riches d'inventions. Ils écrivent plus pour les connoisseurs que pour les amateurs. Les *Fran-*

çois sont bien à la vérité vifs, expressifs & naturels dans la *Composition*. Ils plaisent & sont intelligibles au Public, & ils sont plus justes dans le *Metrum* que les Italiens; mais ils n'ont ni raffinement ni hardiesse; ils se bornent trop, sont esclaves, se ressemblent toujours à eux-mêmes, plats dans la manière de penser, peu fertiles en inventions, ils rebattent toujours les pensées de leurs prédécesseurs, & composent plus pour les amateurs que pour les connoisseurs.

La *manière de chanter Italienne* est raffinée & artificieuse, elle touche & excite en même tems de l'admiration, elle occupe l'esprit de Musique, est agréable, charmante, expressive, riche dans le goût & dans l'expression, & fait passer agréablement l'auditeur d'une passion à l'autre. La *manière de chanter Françoisise* est plus simple qu'artificielle, plus parlante que chantante; l'expression des passions & la voix est plus outrée que naturelle; elle est défectueuse par rapport au goût & à l'expression, elle n'est point variée; elle est plus pour des amateurs que pour des connoisseurs de Musique; elle convient mieux à des chansons à boire qu'à des Airs sérieux, & rejouit bien les sens, mais n'occupe point l'esprit de Musique, (j'entend par-là l'*entendement musical*).

La *manière de jouer Italienne* est arbitraire, extravagante, artificieuse, obscure, très souvent trop hardie & bizarre, & difficile dans l'Exécution; elle permet d'ajouter beaucoup d'agrémens, & supposant une assez grande connoissance de l'harmonie, elle donne à ceux qui ne l'ont pas, plus d'admiration que de plaisir. La *manière de jouer Françoisise* est esclave, mais modeste, distincte, nette & propre dans l'expression, aisée à imiter, ni raffinée ni obscure, intelligible à tout le monde & commode pour les amateurs; elle ne demande pas beaucoup de connoissance de l'harmonie, les agrémens étant la plupart prescrits par le Compositeur; mais elle ne donne aussi pas beaucoup à penser aux connoisseurs.

En un mot: La Musique Italienne est arbitraire & la Françoisise bornée; de sorte que si l'effet doit être bon, la Françoisise dépend plus de la *Composition* que de l'exécution, & l'Italienne presque autant, & dans quelques pièces presque plus, de l'exécution que de la *Composition*.

La manière de chanter des Italiens est préférable à leur manière de jouer; & la manière de jouer des François est préférable à leur manière de chanter.

## §. 77.

On pourroit décrire plus amplement, & examiner plus exactement les caractères de ces deux sortes de Musique. Mais cela appartiendroit à un traité particulier sur cette matière; & je me contente d'avoir remarqué en abrégé ce qu'on en peut dire de plus vrai, ce qui fait les caractères essentiels, & la différence de ces deux espèces de Musique. Je laisse la liberté à chacun de conclure, lequel de ces deux goûts mérite la préférence. Je me fie sur cela à l'équité de mes lecteurs; & ils ne m'accuseront pas de partialité, parce que ce que je puis avoir du gout, m'est venu aussi bien de celui des François que de celui des Italiens; & j'ai fait le voyage de ces deux pays exprès dans l'intention, de profiter de ce qui est bon dans l'un & dans l'autre, & ce que j'en dis, se fonde sur le témoignage de mes yeux & de mes oreilles.

## §. 78.

En considérant la *Musique des Allemands*, on trouve qu'il y a long tems, que les Allemands ont été très avancés non seulement dans les sortes de Composition qui supposent une solide & profonde connoissance des regles de l'harmonie, mais aussi dans plusieurs Instrumens. Il est vray qu'on trouve dans l'ancienne Musique Allemande (excepté dans quelques vieux chants d'Eglise) peu de gout & de beau chant, & il étoit déjà epuré chez quelques autres nations qu'il étoit encore plat, sec & mesquin en Allemagne.

## §. 79.

La *Composition* des Allemands étoit, comme je viens de le dire, harmonieuse, & consistoit en pleins accords; mais elle n'étoit point melodieuse ni charmante.

Ils s'appliquoient à composer plus artificieusement qu'intelligiblement & agreablement; plus pour la vue que pour l'ouï.

Aux premiers tems on faisoit dans les pieces travaillées succéder de suite trop de cadences l'une à l'autre, sans nécessité; & on ne passoit presque jamais à un autre Mode, sans cadencer auparavant; cette maniere d'agir trop ouverte ne surprenoit guere l'oreille.

Il n'y avoit point de choix, ni de connexion dans les pensées.

Il leur étoit inconnu d'exciter les passions & de les appaiser.

## §. 80.

Ils tachoient dans leur Musique vocale, d'exprimer plus les paroles que leur sens & le sentiment qu'elles contiennent. Il y en avoit plu-

plusieurs qui croyoient l'avoir déjà assez fait à cet égard, quand ils exprimoient les mots de ciel & de l'enfer, par la hauteur & la profondeur les plus extrêmes; d'où venoient souvent bien des choses risibles. Ils aimoient beaucoup dans les pièces pour la voix la plus grande hauteur, & ils obligeoient toujours les chanteurs d'y prononcer des paroles; ce qui semble avoir été occasionné par les faussets des hommes d'un âge mur, à qui il est ordinairement incommode de chanter bas. Ils faisoient prononcer les Chanteurs sous des notes vites plusieurs paroles de suite; ce qui est contraire à la nature d'un bon chant, empêche le Chanteur de donner les tons dans leur beauté naturelle, & distingue trop peu le chant du langage ordinaire \*). Leurs Airs à chanter étoient la plupart de deux reprises, bien courts, mais aussi bien simples & secs.

\*) Quoique par l'imitation du goût Italien un petit nombre d'Allemands se soient défait de cette faute, qui n'est une beauté que dans la Musique comique; elle n'est, même aujourd'hui, pas encore extirpée tout à fait.

Quelle a été la manière de chanter des Allemands du tems passé, c'est ce qu'on peut encore voir jusqu'à l'heure qu'il est, dans la plupart de villes, aux Ecoliers qui chantent dans les Eglises. Il est vrai que ces jeunes gens sont plus versés dans la lecture des notes que beaucoup de Chanteurs très galants parmi d'autres nations; mais ils ne savent point du tout traiter la voix comme il faut. Ils chantent presque tout dans une égale force de ton, sans y mettre du jour & de l'ombre. A peine leur est-il connu ce que c'est que les défauts de la voix qui viennent du nez & du gosier. Ils savent aussi peu que les François, joindre la voix de poitrine au fausset. Ils se contentent de faire un tremblement, ainsi que la nature l'enseigne. Ils ont peu de sentiment de ce qui flatte tant dans le chant des Italiens, & qui est effectué par des notes coulantes, & par la diminution & l'augmentation de la force du ton. Ils poussent de la poitrine toutes les notes d'une manière très désagréable, outrée & trop bruyante, & ils mettent dans cette occasion, assez mal à propos en œuvre l'habileté des Allemands à bien prononcer la *h*, faisant entendre chaque note: ha ha ha ha. Cela est cause que tous les passages semblent être hachés; & cela est bien éloigné de la manière avec laquelle les voix de poitrine Italiennes exécutent les passages. Ils ne lient pas assez les parties du chant simple, & ne les joignent point ensemble par des ports de voix & autres pareilles notes; ce qui rend leur expression fort sèche & simple. Ces Chanteurs de Chœur Allemands ne manquent pas des voix naturellement bonnes, ni de capacité pour apprendre quelque chose; ils manquent seulement de bonnes instructions. Les Chantres doivent être en même tems des Savans, par ce que leur charge les oblige de travailler aussi à l'Ecole. On pense plus à ce dernier but dans leur choix, qu'à

qu'à leurs connoissances dans la Musique; & élus conformement à ces vûes, ils ne traitent aussi la Musique, dont ils savent déjà fort peu de chose, que seulement par maniere d'acquit, ne souhaitant rien plus ardemment que d'être délivré par une bonne place de Pasteur à une Eglise de village, de l'Ecole & en même tems de la Musique. En cas qu'il se trouve encore par-ci par-là un Chantre qui a l'habilité requise, & qui a envie de vacquer à sa charge en honnête homme, il arrive fort souvent que lui & ses Ecoliers sont traversés & empêchés dans l'exécution de la Musique par les Inspecteurs de l'Ecole, ou par quelques Ecclesiastiques qui ordinairement ne sympathisent pas avec la Musique. Et même dans les Ecoles fondées principalement, suivant leurs loix, pour que la Musique y soit enseignée & apprise, & dont l'institution porte qu'on y élève *musici eruditi*, le Recteur, soutenu par l'Inspecteur, est souvent l'ennemi juré de la Musique; comme si la bonne Latinité & la bonne Musique étoient des choses incompatibles. Les emolumens attachés à la charge de Chantre, sont aussi dans la plupart des endroits si minces & importent si peu de chose, qu'un Musicien habile hésite beaucoup avant que d'accepter une telle place, à moins que la nécessité ne l'y force. Comme donc nous manquons en Allemagne de bonnes instructions, sur tout dans la Musique vocale; & qu'on mette encore en plusieurs endroits des difficultés insurmontables, pour élever des bons Chanteurs; cela fait presumer, que chez les Allemands la bonne maniere de chanter ne deviendra jamais si générale, que chez les Italiens, chez qui on a depuis long-tems, pris les meilleurs arrangemens pour cela; à moins que des grands Seigneurs ne fassent établir des Ecoles à chanter, pour y enseigner la vraie & la bonne maniere Italienne de chanter.

## §. 81.

*La Musique instrumentale des Allemands* du tems passé, avoit pour la plupart l'air fort bigaré & perilleux sur le papier; parce qu'ils mettoient bien des notes à trois, quatre & plus de croches. Cela ne faisoit pourtant pas que leurs pièces fussent vives; elles étoient encore assez souvent propres à endormir, parce qu'ils les exécutoient dans une vitesse fort tranquille.

Ils faisoient plus de cas des pièces difficiles que des pièces aisées, & s'appliquoient plus à exciter de l'admiration que du plaisir.

Ils se donnoient plus de peine pour contrefaire sur les instrumens le chant des animaux, p. e. du coucou, du rossignol, de la poule, de la caille &c. (l'on n'oublioit pas la trompette & la vielle), que pour imiter la voix humaine.

Leur divertissement le plus agreable étoit souvent un Quolibet, où l'on trouvoit dans les pièces pour la voix des paroles fades, qui n'avoient point de connexion, & dans les pièces pour les instrumens un mélange des melodies des chansons à boire les plus basses & les plus communes.

Il y avoit plus d'harmonie que de melodie dans ce qu'ils jouoient du Violon. Ils compofoient beaucoup de pieces, où il falloit accorder autrement les Violons, de sorte que, suivant que le Compositeur l'exigeoit, les cordes estoient accordées au lieu de Quintes, en Secondes, Tierces ou Quartes, pour pouvoir prendre d'autant plus facilement les accords; ce qui causoit en revange des difficultés très grandes dans les passages.

Leurs pieces pour les instrumens estoient la plupart des Sonates, *Parties*, *Intrades*, *Marches*, *Vaudevilles*, & de pieces de beaucoup d'autres caracteres souvent très risibles, dont la memoire a heureusement passée.

Les *Allegro* ne consistoient ordinairement d'un bout à l'autre que dans des passages, dont presque toujours une mesure ressembloit à l'autre, & qui estoient repetés moyennant la transposition, par plusieurs modes; ce qui ne pouvoit manquer de donner du degout. Ils compofoient souvent des pieces où ils ne s'arrêtoient que peu de mesures dans une même sorte de mouvement, mettant tantôt quelque chose de vite, tantôt quelque chose de lent.

Leur *Adagio* avoit beaucoup plus d'harmonie naturelle, que de bonne melodie. Ils n'y faisoient aussi guere d'agréments, excepté qu'ils remplissoient par-ci par-là les intervalles sautans par de notes roulantes. Les cadences de leur pieces lentes estoient fort simples. Au lieu que presentement, quand on veut cadencer p. e. en C (*ut*), on fait le tremblement sur D (*re*) ou H (*fi*), ils le faisoient sur C (*ut*), lui donnant le tems d'une note pointée, & ne faisant entendre le ton H (*fi*), que simplement comme une note courte; après quoi ils couloient & joignoient à la note finale C (*ut*) encore une, savoir celle du ton plus haut, ce qui passoit pour un très grand ornement. Leurs Cadences estoient à peu près dans l'Execution comme on voit T. XXIII. Fig. 13. Ils ne savoient guere ou du tout rien des ports de voix qui lient le chant ensemble, & qui servent à changer les Consonnances en Dissonnances, d'une maniere agreable, ce qui faisoit que leur maniere de jouer étoit platte & seche, & n'avoit rien de touchant.

Ils se servoient de differentes sortes d'instrumens, dont on ne fait presque plus le nom; & il a fallu admirer leur assidue pour apprendre à jouer de tant d'instrumens, plus que leur habileté dans le jeu.

§. 82.

Autant qu'autrefois le gout des Chanteurs & des Joueurs d'instrumens Allemands peut avoir été mauvais, malgré la solide connoissance

noissance de l'harmonie des Compositeurs: autant s'est-il perfectionné dans la suite petit à petit. Car quoiqu'on ne puisse pas dire des Allemands, qu'ils ayent produit un gout qui leur soit propre, & qui se distingue tout à fait de la Musique des autres Nations; ils sont en revanche très capables de prendre celui qu'ils veulent; & ils savent mettre à profit le bon de toutes les différentes sortes de Musiques étrangères.

## §. 83.

Vers le milieu du siècle passé, quelques hommes célèbres, après avoir été en Italie ou en France où ils avoient beaucoup profité, se proposant pour modèles les productions & le gout des Étrangers de mérite, & mettant en pratique les connoissances qu'ils avoient aquis, perfectionnerent beaucoup le gout de la Musique en Allemagne. Les joueurs d'Orgues & de Clavecin firent de grands progrès; principalement entre les derniers *Froberger* & *Pachelbel*, & entre les premiers *Reinken*, *Buxtehude*, *Bruhns* & quelques autres; & ce fut pour leurs instrumens qu'ils composèrent dans cetems-là presque les premières pièces qui avoient du gout. C'est sur tout *l'art de jouer des Orgues* qui étant principalement venu des Pays-bas, fut alors déjà fort poussé par les Musiciens que je viens de nommer & par quelques autres. Cependant c'est l'admirable *Jean Sebastian Bach* qui l'a de notre tems porté à sa plus grande perfection. Il est seulement à souhaiter, qu'après son décès cet art ne souffre pas une décadence ou même une ruine entière, à cause du petit nombre de ceux qui s'y appliquent encore.

On ne peut pas nier, qu'il se trouve à présent beaucoup de bons joueurs de Clavecin parmi les Allemands; mais les bons Organistes sont aujourd'hui beaucoup plus rares qu'autre fois. Il est vrai, qu'on trouve encore par-là quelques habiles Organistes; mais il n'est pas moins certain, que souvent & même dans les Eglises capitales des grandes Villes, on entend traiter fort mal les Orgues par des misérables qui quoique autorisés par une vocation en forme, mériteroient à peine d'être des joueurs de Corne-muse dans la taverne d'un Village. Il s'en faut bien que de tels indignes Organistes sachent quelque chose de la Composition; ils ne savent pas seulement faire une Basse juste & harmonieuse à la melodie d'un Chant d'Eglise; & ils sont encore moins capables d'y ajouter deux justes parties de remplissage. Ils ne connoissent pas même la simple melodie d'un Chant d'Eglise. Il semble qu'ils prennent pour modèles les garçons qui vont brailler dans nos rues pour mendier leur entretien, & imitant leurs fautes ils gâtent & figurent les melodies chaque mois d'une autre façon. Ils ne font aucune différence entre

les Orgues & le Clavecin. Le traitement que demandent les Orgues en particulier, leur est aussi inconnu que l'art de faire un bon Prélude avant un Chant d'Eglise, quoiqu'on ne manque pas de modeles soit écrits soit gravés, desquels ils pourroient apprendre l'un & l'autre, s'ils vouloient. Ils préfèrent leur pensées propres & qui leur viennent sur le champ dans l'esprit, aux meilleures pièces pour les Orgues, travaillées avec meditation par les hommes les plus celebres. Au lieu de tenir le chant en ordre, ils portent la confusion dans l'assemblée, par des ornemens dignes d'un joueur de Corne-muse qu'ils font à chaque pause des chants d'Eglise. Quelques uns d'entre eux n'ont pas même entendu parler de la maniere dont on doit se servir de la Pédale. Le petit doigt de la main gauche & le pied gauche sont chés quelques uns dans une telle connexion que l'un n'aura jamais la hardiesse de toucher un ton à l'insçu & sans le consentement de l'autre. Et l'on comprend sans que je le dise, que les Musiques d'Eglise déjà assés mal executées, sont rendus encore plus chétives par leur pitoyable Accompagnement. Ce seroit dommage, si l'Allemagne perdoit peu à peu la preference qu'elle avoit, de posséder de bons Organistes. Il est vrai que les gages trop petits qu'on donne presque par tout, encouragent fort peu à l'application, pour faire des progrès dans la science de jouer des Orgues. Il est vrai aussi que beaucoup de bons & d'habiles Organistes s'en degoutent, par l'orgueil & les caprices de quelques uns de leurs Ecclesiastiques, aux quels ils sont subordonnés.

## §. 84.

L'Epoque la plus remarquable, où le gout des Allemands, par rapport à la Composition de la Musique vocale, a commencé de gagner une meilleure forme, pourra être mise, environ vers l'année 1693; comme Mr. *Mattheson*, dont on fait les mérites distingués dans la défense & l'histoire de la Musique, l'a remarqué pag. 181 & 343 de son livre intitulé: le Patriote Musicien. Le Maitre de Chapelle *Couffer* a introduit dans le même tems aux Opera d'Hambourg la maniere de chanter nouvelle ou Italienne. C'est alors que commença aussi le célèbre *Renard Keiser*, à se distinguer par ses Compositions pour l'Opera. Celui sembloit être né pour un chant agréable, & riche en invention, il anima d'une maniere fort avantageuse la nouvelle maniere de chanter. C'est lui, sans contredit, à qui l'Allemagne doit beaucoup par rapport au bon gout dans la Musique. L'Opera qui fleurissoit plusieurs années à Hambourg & à Lipsic, & les Compositeurs renommés qui conjointement avec Keiser y ont travaillé avec intelligence, quoique souvent sur des paroles très mauvaises & même basses, ont préparé beaucoup la perfection, où se trouve aujourd'huy la Musique en Allemagne.



magne. On pourroit regarder comme quelque chose de superflu, si je voulois nommer ici tous les grands hommes qui dans ces tems dont je viens de parler, se sont rendus célèbres parmi les Allemands, tant en composant pour l'Eglise, pour le Théâtre, & pour la Musique instrumentale, qu'en jouant des instrumens, & dont quelques uns sont déjà décedés & les autres encore en vie. Je suis assuré, que tant en Allemagne qu'en dehors ils sont si connus que mes lecteurs qui aiment la Musique, se souviendront d'abord & sans beaucoup de peine de leurs noms. Ce qu'il y a de certain, c'est que ceux qui se distinguent de nos jours dans la Musique, leur doivent les plus grands remerciemens.

## §. 85.

Avec toutes ces peines que se donnoient de bons Musiciens en Allemagne, ils trouverent pendant un tems des grands obstacles, & qui les empechoient beaucoup de faire des progrès dans le bon gout. Souvent on négligea de donner l'applaudissement mérité aux inventions de ces hommes célèbres, & de les cherir comme on auroit dû le faire. A quelques endroits on ne s'en soucia même pas, & on resta toujours attaché à la vieille méthode; & ce qui est bien plus, il se trouva divers adversaires qui, poussés par un amour ridicule de l'antiquité, croyoient avoir assez de raisons, pour rejeter ces excellentes productions comme extravagances, parce qu'elles étoient différentes de la vieille mode. Il y a fort peu de tems, que l'on s'efforçoit encore en Allemagne à défendre la vieille Musique avec d'autant plus de chaleur, que les raisons étoient foibles; & cela ne laissoit pas de faire du mal, puisque beaucoup de gens, qui auroient eu l'envie de faire des progrès dans la nouvelle Musique, n'avoient ni les biens nécessaires, pour voyager dans les principaleaux endroits où elle étoit en vogue, ni de faire venir de là des bonnes pièces de Musique. On ne peut pas nier, que l'introduction du style des Cantates dans les Eglises des Protestans n'ait été d'un grand avantage au bon gout; mais combien de contradictions n'a-t-il pas fallu vaincre, avant que les Cantates & les Oratoires y ayent pû trouver un établissement ferme. Il y a peu d'années qu'il y avoit encore des Chantres, qui dans un exercice de plus de 50 ans de leur charge, n'avoient pû se résoudre à produire une Musique d'Eglise, composée par *Telemann*. On ne doit donc point s'étonner, si l'on a trouvé dans une partie de l'Allemagne de la bonne Musique, & dans un autre de la Musique sans sel & sans le moindre gout. Et un Etranger qui entendoit par malheur

dans un endroit une mauvaise Musique, jugeoit par-là de toute la Musique Allemande & en prenoit une idée très désavantageuse.

## §. 86.

Les Italiens avoient autrefois la coutume de nommer le gout Allemand dans la Musique: *un gusto barbaro, un gout barbare*; mais après que quelques Musiciens Allemands ont été en Italie, qu'ils y ont eu l'occasion de faire exécuter avec applaudissement de leurs productions, soit des Opera, soit des pièces instrumentales, on a perdu ce préjugé; & l'on convient aujourd'hui en Italie que les Opera dans lesquels il y a le plus de gout, ont été faits par un Allemand. Mais il faut aussi dire, que les Allemands doivent beaucoup tant aux Italiens qu'en partie aux François, par rapport à l'heureux changement de leur gout. On sait qu'en plusieurs cours de l'Allemagne comme à Vienne, Dresde, Berlin, Hannover, Munich, Anspach, &c. il y a eu des Compositeurs, Chanteurs & Joueurs d'instrument François & Italiens, & qu'ils y ont été employés aux Opera depuis un siècle passé. On sait encore que quelques grands Seigneurs ont fait voyager beaucoup de leurs Musiciens en France & en Italie, & comme je l'ai déjà dit, beaucoup de ceux qui ont perfectionné le gout des Allemands, ont vu l'un de ces pays ou tous les deux. Ceux-ci se sont approprié quelque chose du gout de l'une & de l'autre nation, & ils en ont fait un tel mélange qu'ils ont été capables de composer non seulement des Opera en Allemand, mais aussi en Italien, en François & en Anglois, chacun dans la langue & dans le gout propre à ces différentes nations, & ils les ont fait exécuter avec beaucoup d'applaudissement. On ne peut pas dire la même chose ni des Musiciens François ni des Italiens. Ce n'est pas faute de talent; mais ils ne se donnent pas assez de peine, pour apprendre des langues étrangères; étant trop occupés des préjugés, & ne se pouvant persuader, que sans leur talens & sans leur langue on puisse produire quelque chose de bon dans la Musique vocale.

## §. 87.

Quand on fait choisir avec le discernement requis, ce qu'il y a de meilleur dans le gout de la Musique de plusieurs nations: il en provient un gout mêlé, qu'on pourroit fort bien, & sans passer les bornes de la modestie, appeler à présent: *le gout Allemand*; non seulement parce que les Allemands en ont eu la première idée; mais aussi, parce que depuis beaucoup d'années il est introduit en plusieurs endroits de l'Allemagne; il fleurit encore, & il ne déplaît ni en Italie, ni en France, ni en d'autres pays.

## §. 88.

§. 88.

Si la Nation Allemande ne quitte pas ce gout; si elle tache, d'y faire toujours des nouveaux progrès, comme leurs plus célèbres Compositeurs ont fait jusqu'ici; si leurs Compositeurs nouveaux se donnent plus des peines ou'ils ne font à cette heure, pour apprendre à fond les règles de la Composition, ainsi que celles du gout mêlé, & qu'il les employent à l'exemple de leurs prédécesseurs; s'ils ne se contentent pas de la pure mélodie & de la seule Composition d'Airs pour le Théâtre, s'exercant aussi bien dans le styl d'Eglise que dans la Musique instrumentale; si par rapport à l'ordre dans les pièces & à la liaison & le mélange raisonnable des pensées, ils veulent se proposer pour modèles des Compositeurs qui ont un applaudissement universel; s'ils imitent leur maniere de composer & la finesse de leur gout, sans pourtant se parer des plumes d'un autre, comme quelques uns ont la coutume, qu'ils ne copient pas seulement le sujet, mais souvent toute la connexion d'une pièce d'un autre Musicien; si évitant de ne faire que des pièces rechauffées, ils se servent de leur imagination pour montrer & cultiver leurs propres talens, sans faire tort à personne, tachant de ne pas rester toujours des Copistes, mais de devenir des Compositeurs; si les joueurs d'instrument Allemands ne se laissent pas séduire par une maniere de jouer comique & bizarre, & ne suivent pas le faux chemin des Italiens, dont j'ai parlé ci-dessus; s'ils se proposent plutôt pour modèle la bonne maniere de chanter, & de ceux qui jouent dans un gout raisonnable; si les Italiens & les François vouloient imiter les Allemands dans le mélange des goûts de la même maniere, que les Allemands les ont imités dans les leurs: ce seroit alors qu'on pourroit voir avec le tems un bon gout universel dans la Musique; & cela est d'autant moins destitué de vraisemblance, que les François & les Italiens, surtout les amateurs de la Musique dans ces deux nations, ne sont plus contents du simple gout de leur pays; & que depuis quelque tems ils ont trouvé plus de plaisir à certaines Compositions étrangères qu'à celles de leurs pays.

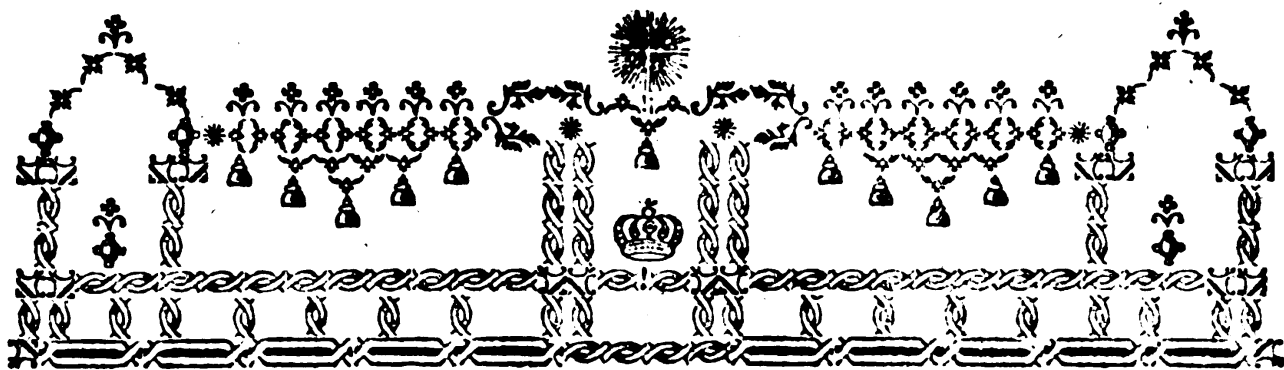
§. 89.

Dans un gout qui consiste comme celui des Allemands d'aujourd'hui en un judicieux mélange du gout de plusieurs peuples, chaque nation trouve quelque chose de ressemblant au sien, qui ne lui peut jamais déplaire. Quand même, en faisant reflexion sur toutes les choses que nous avons dit de la difference du gout, il faudroit accorder quelque préférence au simple gout Italien sur celui des François: chacun avouera néanmoins, que puisque le premier n'est plus  
aussi

aussi solide qu'il étoit autrefois, étant plutôt devenu bizarre & effrené, & que l'autre a resté trop simple, un gout mêlé & composé du bon des deux doit être sans contredit beaucoup plus universel & plus agréable. Car une Musique qui est reçue & approuvée en général de plusieurs peuples, & non pas seulement dans une seule province, dans un seul pais ou d'une Nation particulière; une telle Musique doit être la plus excellente; parce que se fondant sur les règles de la saine raison & d'un sentiment juste, elle ne peut, par les raisons que j'en ai alléguées, être censée que pour véritablement bonne.

F I N.





# T A B L E

## ALPHABETIQUE DES PRINCIPALES MATIERES.

Les chiffres Romains marquent les Chapitres, & les chiffres Arabiques les §.

Quand il y a deux chiffres Romains, le premier marque le Chapitre, & le second en marque la Section.

Les lettres In. marquent l'Introduction.

### A.

**A**ccent un petit ornement essentiel VII. 4.

- - une autre espece XIII. 41. accents durs des Chanteurs XVIII. 11.

*Accompagnement* d'une partie principale, XVII. où il s'apprend le mieux XVII. iv. 12. sur le Clavecin en particulier XVII. vi. 1. e. f. d'un Recit XVII. vii. 59.

*Adagio*, son execution est de deux manieres XIV. 2. comment il doit être executé XIV. 5. e. f. ses differentes especes XIV. 7. le mouvement de ces especes XVII. vii. 49-51. comment il doit être accompagné XVII. vii. 25. 37. sur le Clavecin en particulier XVII. vi. 28. 30. 31. son execution sur les instrumens à archet XVII. ii. 12-14. d'un Concerto XVIII. 35-37. d'un

Solo XVIII. 48. comment il étoit composé autre fois XVIII. 36.

*Adagio, cantabile*, son mouvement XVII.

vii. 49-51.

- - *di molto* son expression XIV. 8-16. coup d'archet XVII. ii. 26. mouvement

XVII. vii. 49-51.

- - *spiritoso* son expression XIV. 18. 19. coup d'archet XVII. ii. 26.

*Ad libitum* v. *Fermate*.

*Affettuoso* son coup d'archet XVII. ii. 26.

*Agremens essentiels* VIII. 1. e. f. IX. 1. e. f. XII. 26.

- - *arbitraires* XII. 27. XIII. 2. e. f. quand on peut les employer XIII. 9.

XIV. 14. XVII. iv. 3. il faut les changer XIII. 29. il ne faut pas se précipiter là-dedans XIV. 16. il n'en faut pas employer trop VIII. 19. XI. 6.

7. 18. obscurs a. m. e. precaution qui

U u

y est

## Table Alphanbetique

- y est neceffaire XVI. 24. où il n'en faut pas faire XVII. III. 6. XVII. IV. 3. XVII. VI. 7. 23. XVII. VII. 15. où ils peuvent etre employés dans un Concerto XVI. 27. dans un Quatuor XVI. 24. dans un Solo XVI. 29. dans un Trio XVI. 24. en concertant avec une voix XVI. 30.
- - *exemples des agrements sur toutes fortes d'intervalles* XIII. II. e. f. sur des liaifons XIII. 28. 29. sur la Demi-Cadence XV. 33. 34. sur les repos de la melodie XIII. 35-39. sur les Fermates XIII. 36. sur des notes pointées lentes XIII. 40. sur tout un Adagio XIV. 23. 24. & 41-43.
  - - *du Theatre* XVIII. 71.
  - Airs* comment on doit en juger XVIII. 25. 26. airs d'action XVIII. 24. 26. 69. François XVIII. 66. Italiens 63.
  - Albinoni* un Compositeur Italien XVIII. 58.
  - Allabreve* (mesure de l') comment elle est signée V. 13. XVII. VII. 50. son mouvement XVII. VII. 50. 58.
  - Alla Siciliana* v. *Siciliana*.
  - Allegretto* son coup d'archet XVII. II. 26. mouvement XVII. VII. 49-51.
  - Allegro* ses differentes fortes XII. I. 2. son execution XII. 3. e. f. coup d'archet XVII. II. 26. XVII. IV. 5. remarques pour son accompagnement XVII. VII. 38. pour le Clavecin en particulier XVII. VI. 32. le mouvement de ses differentes fortes XVII. VI. 49-51.
  - Allegro*, le premier d'un Concerto majestueux XVIII. 33. 34. d'un Solo XVIII. 49.
  - - *dernier d'un Concerto* XVIII. 38.
  - - *d'un Solo* XVIII. 50.
  - Allemands* leur gout dans la musique autrefois XVII. 78-82. aujourd'hui XVIII. 83-89. leur maniere de chanter autrefois XVIII. 80. Rem. leur musique instrumentale d'autrefois XVIII. 81.
  - Allemands, Compositeurs allemands* v. *Compositeurs*.
  - Amateurs de la Musique* fautes dans leurs jugemens XVIII. I-7.
  - Ameliorations*, de quelques instrumens à vent In. 5.
  - Amis* leur prix XVI. 33.
  - Amour propre*, il faut le tenir en bride In. 20. mal ordonné est de mauvais effet a. m. e.
  - Anche* à l'Hautbois & au Basson, sa description & son usage VI. Suppl. 2. 4. 5.
  - Andante* son expression XIV. 21. coup d'archet XVII. II. 26.
  - Anthems* des Anglois XVIII. 20.
  - Anticiper*, quand la main droite anticipe sur le Clavecin dans des petites pauses XVII. VI. 32. dans le recit XVII. VI. 33.
  - Applaudissement* des auditeurs, à quoi il est bon XVI. 33.
  - Application* supplée au defaut des talens. In. 3.
  - - (des doigts) sur la Flute Traversiere III. 4. e. f. sur l'Hautbois, est differente de celle-là III. 12.
  - - sur les instrumens à archet, v. *mezzo manico*, celle du joueur de la Grande Basse de Violon XVII. V. 6.
  - Après artère* de l'homme, comment le ton s'y forme IV. I. 17. 18.
  - Arc* sur les notes VI. I. 10. II. XVII. II. 12. avec le point XIII. 36.
  - Archer*, sa force & sa foiblesse XVII. II. 28. où il faut le conduire sur chaque instrument XVII. II. 28. du Violoncello XVII. IV. I.
  - - *son coup*, v. *Coup d'archet*.
  - - *instrumens à archet* v. *Instrument*.
- Arioso*

*des Principales matieres.*

*Arioso* son expression XIV. 20. coup  
d'archet XVII. II. 26. mouvement XVII.  
VII. 51.  
*Arrogance* est nuisible dans la Musique  
XVII. VII. 36.  
*Auditeurs*, le joueur d'un Concerto doit  
se regler à eux XVI. 20-23. à quoi  
doit servir leur applaudissement XVI.  
33.  
*Augmenter la force du ton v. Ton.*

**B.**

*Bach* (Jean Sebast.) sa methode de mettre  
les doigts au Clavecin XVII. VI. 18.  
il a pousé l'art de jouer des Orgues  
à sa perfection XVIII. 83.  
*Ballets* XVIII. 71.  
*Barre* (la) un joueur de Flute François  
In. 6.  
*Basse* où elle admet des agrements arbi-  
traires XVII. IV. 3. les devoirs de ceux  
qui l'excutent dans le Recit XVII. VII.  
59.  
- - *la voix de Basse*, son tremblement  
IX. 6. Rem.  
- - *la Grande Basse de Violon*, doit  
avoir des touches XVII. V. 4. où il faut  
mener l'archet dessus XVII. II. 28.  
XVII. V. 5. sa juste grandeur XVII.  
V. 2. 3. tremblement IX. 6. Rem.  
- - *celui qui joue de la Grande Basse de*  
*Violon*, son coup d'archet en particu-  
lier XVII. V. 5. ses devoirs XVII. V. I. e. f.  
sa place dans une Musique XVII. I.  
13-15.  
*Basse continuë*, il est necessaire à un Mu-  
sicien commençant de la savoir X. 18.  
*Basset* (petite Basse) comment il y faut  
accompagner sur le Clavecin XVII. VI.  
27.  
*Basson*, son origine XVII. VII. 6. com-  
ment il faut le tenir VI. Suppl. 6. son

embouchure VI. Suppl. I. e. f. Descri-  
ption & usage du coup de langue sur  
le Basson VI. Suppl. I. e. f. tremble-  
ment sur lui IX. 6. Remarq. de quelle  
façon on hausse ou baisse le ton sur  
lui XVII. VII. 7. 9. par où il cesse  
d'être net XVII. VII. 7.  
- - *joueurs de Basson*, fautes qu'ils  
commettent VI. Suppl. 5. leur place  
dans une Musique XVII. I. 13-15.  
*Battement* un petit agrement essentiel  
VIII. 15.  
*Blavet* un joueur de Flute François In. 6.  
*Bombart* In. 5. XVII. VII. 6.  
*Bonne foi* dans l'exécution des Musiques  
XVII. I. 10.  
*Bouchon* dans la tête de la Flute Tra-  
versiere, son utilité In. 10-12. IV. 26.  
*Bourrée* son mouvement & expression  
XVII. VII. 58.  
*Braccio* (Viola da) v. *Violette*.  
*Brillant* dans l'exécution, ce qui y con-  
tribue VIII. 15. 18. IX. I. XII. 14.  
*Bruhns* un Compositeur pour les Or-  
gues XVIII. 83.  
*Buffardin* un joueur de Flute François  
In. 6.  
*Buxtehude*, un Compositeur pour les Or-  
gues XVIII. 83.

**C.**

*Cadences* XV. 1. leur Origine XV. 2.  
abus XV. 3. 4. 6. leur but XV. 5. dé-  
fauts XV. 18. leur fin XV. 29. 36. ce  
que les Accompagnateurs y ont à ob-  
server XVII. VII. 44.  
- - d'une partie XV. 9. instruction  
pour les faire XV. 7-18.  
- - de deux parties XV. 9. instruction  
là dessus XV. 19-31.  
- - demi Cadences XV. 32-34.  
- - fin des Cadences XV. 29. 36.  
*Canarie*, son expression XVII. 7. 58.  
Uu 2 *Canta-*

## Table Alphabetique

- Cantabile**, son coup d'archet XVII. 11.  
26. expression XIV. 20.
- Cantates** leur Styl dans l'Eglise XVIII.  
19. 20. est introduit en Allemagne  
XVIII. 85. dans la Chambre XVIII. 27.  
- - cantate pour une seule voix XVIII.  
27.
- Capacité sur la Flute v. Habilité.**
- Capelli** un Compositeur Italien, son ca-  
ractere XVIII. 63.
- Caprice** nuisible XVII. vii. 18.
- Caracteres accidentels** de la bonté d'une  
Musique XVIII. 51.
- Césures** dans la melodie XVIII. 33. 34.  
39.
- Chaconne** son expression XVII. vii. 58.
- Chaleur** son effet sur les instrumens XVI.  
3. 6.
- Chambre (musique de) v. Musique, Style,  
Ton.**
- Changemens v. agrémens.**
- Chanter (l'art de)** son accroissement XVIII.  
56. des jeunes joueurs d'instrumens  
ont besoin de l'apprendre X. 18.  
- - *Composition des pieces à chanter* est  
rendue meilleure XVIII. 56  
- - *maniere de chanter* usitée autre fois  
chès les Allemands XVIII. 80. Rem. la  
Françoise est decrite XVII. 66. 76. l'Ita-  
lienne XVIII. 76. la moderne devient  
plus en vogue en Allemagne XVIII. 84.  
- - *Musique à chanter*, ses especes XVIII.  
18-27. comment en doit en juger a.m.e.  
ce qu'il faut observer dans leur mouve-  
ment XVIII. vii. 52. celle des Alle-  
mands autrefois XVIII. 80.
- Chanteur** ses Talens naturels In. 4. ses  
qualites principales XVIII. 11. 12. 69.  
il doit bien savoir les regles pour pren-  
dre haleine où il faut VII. 1. e. f. doit  
faire un bon tremblement IX. 1. e. f.  
sa place dans une Musique de Cham-  
bre XVII. 1. 14. comment on peut  
lui rendre le Recit aisé XVII. vi. 33.  
ce que les accompagnateurs doivent ob-  
server à ses Cadences XVII. vii. 44. com-  
ment la Composition lui devient com-  
mode XVII. vii. 60. XVIII. 24. com-  
ment on doit juger de lui XVIII. 11. 12.  
il ne faut pas l'opprimer par partia-  
lité XVIII. 71.
- Chanteurs Allemands** leurs defauts  
XVIII. 80. Rem. *François* leurs de-  
fauts IX. 3. XVIII. 66. *Italiens* leurs  
merite IV. 17. XVIII. 76. leurs de-  
fauts VIII. 19. XVIII. 11.  
- - *Maitre à chanter* un celebre XVIII.  
56.
- Chantres** XVIII. 80. Rem. capricieux  
XVIII. 85.
- Charlemagne** aime la Musique des Ita-  
liens XVIII. 55.
- Chevroté** tremblement v. *Tremblement.*
- Choeur** ecoliers de choeur allemands  
XVIII. 80. Rem.  
- - *ton de choeur v. Ton.*
- Choix** du genre de vie doit être fait avec  
circonspection In. 1. 3. des pensées  
de Musique In. 14. des instrumens pour  
un Orchestre, les fautes qui s'y com-  
mettent XVII. i. 2.
- Chronometre** de Mr. Loulie XVII. vii. 46.
- Clair & obscur** dans la Musique XIV. 9.
- Clavecin**, sa place dans une Musique  
XVII. 1. 13-15. ses sons differens  
XVII. vi. 18.  
- - *celui qui en joue*, ses devoirs dans  
l'accompagnement XVII. vi. 1. e. f. ce-  
lebres joueurs de Clavecin Allemands  
XVIII. 83.
- Clé** à la Flute, son invention In. 4. est  
introduit en Allemagne In. 7. invention  
de la seconde I. 8. utilité III. 8. 9. il  
ne faut pas se servir d'aucune mal à  
propos II. 9.
- Clés de Musique** V. 1. 2.  
Com-



*des Principales matieres.*

- Commencement** d'une piece, ce qu'il y faut remarquer XVII. i. 5. XVII. vii. 42.
- Commencans** dans la Musique v. *Musicien & Joueur de Flute Traversiere.*
- Compositeurs commençans**, doivent apprendre à fond le Contrepoint In. 16. XVIII. 88.
- **Allemands**, avertissement à eux In. 15. XVIII. 88. on en allegue des celebres XVIII. 84. ont rendu le gout meilleur XVIII. 83. 84. ont profité des Etrangers XVIII. 83. 86. leurs merites XVIII. 86. ceux d'un très celebre XVIII. 63.
  - **de bons**, leurs devoirs XVII. vii. 60.
  - **Italiens**, quelques defauts qu'ils ont In. 14. XVIII. 24. 62. 63. 68. des grands XVIII. 56.
  - **d'Opera**, XVIII. 24. 71. de celebres Allemands XVIII. 84. ne doivent pas être partiaux XVIII. 71. fautes des Italiens d'aujourd'hui XVIII. 63. 68.
  - **ceux qui n'ont pas eu d'instructions** leurs fautes In. 14. 15. X. 21.
  - **ignorants** leurs fautes In. 20.
- Composition**, il faut l'crudier X. 18. XVII. iv. 7. comment on en doit juger XVIII. 5. 16. e. f.
- **celle des Allemands** autrefois XVIII. 79. 80.
  - **de la Musique Instrumentale** des Italiens d'aujourd'hui XVIII. 62.
  - **de la Vocale**, est rendue meilleure XVIII. 56. des François XVII. 67. des Italiens d'aujourd'hui XVIII. 62.
- Concertos**, leur origine, XVIII. 30. amelioration XVIII. 58. leurs differentes sortes, ibid. leur description XVIII. 30-40. quels agrements arbitraires ils admettent XVI. 27. ceux pour un endroit étendu XVI. 18. XVIII. 31. 33-40. pour un endroit petit XVI. 19. XVIII. 41. comment il faut les accompagner du Clavecin XVII. vi. 5.
- Concertos, joueurs de Concerto**, leurs devoirs, v. *Joueurs de Flute*, il faut en elever dans un bon Orchestre XVII. i. 12.
- Concerto de Chambre** XVIII. 30. 32-41.
- Concerto grosso** ses qualités XVIII. 30. 31.
- Connoisseurs** de la Musique, quelles pieces on doit jouer devant eux XVI. 20. 21.
- Contrepoint** ce que c'est In. 16. son utilité a. m. e. abus a. m. e.
- Contre-Violon** v. *Basse*.
- Conversation** avec des gens habiles est profitable In. 3. XVII. 1. 4.
- Copistes** leurs devoirs XVII. vii. 60.
- Cordes** doivent être bonnes XVII. vii. 1. comment les tons s'approchent sur elles XVII. vii. 6.
- Corelli** ses louanges XVIII. 56. 58. on allegue ses Sonates XV. 2.
- Corps de rechange** dans la Flute Traversiere I. 9. ce qu'il faut observer quand on les tire dehors In. 13.
- Cors de chasse**, leur place dans une Musique XVII. i. 13. 15.
- Coup d'après** v. *Tremblement*.
- Coup d'archet** regles là dessus XVII. 6. XVII. ii. 3-28. sur la Violette en particulier XVII. iii. 7. e. f. sur la Grande Basse de Violon XVII. v. 5. sur le Violoncello en particulier XVII. iv. 2. 9. 10. dans les Danfes Françoises XVII. vii. 58. celui des joueurs de Violon Italiens à la nouvelle mode XVIII. 61.
- Coup de langue** ses differentes especes VI. 2. defauts XII. 6.
- **simple** ou celui avec *di* ou *ti* VI. 2. description VI. 1-4. usage VI. i. 1. 5. 6. 10. pieces qui servent à son exercice X. 6. sur l'Hautbois & sur le Basson VI. Suppl. 2.
  - **avec diri**, son usage VI. ii. 7. 8.
  - **avec tiri**, description VI. 2. VI. ii.

## Table Alphanerique

2. 4. ufage VI. I. 9. VI. II. 3. e. f. pieces pour fervir à fon exercice X. 5.  
*Coup de langue doublé* ou celui avec *did'll* VI. 2. description VI. III. 1. 2. 4. 5. ufage VI. I. 6. VI. III. 3. 7. e. f. pieces pour fervir à fon exercice X. 8. circonſpection y neceſſaire X. 9. fon ufage fur le Baſſon VI. Suppl. 3.  
*Courante* fon expreſſion XVII. VII. 58.  
*Couſſer* un celebre Compositeur Allemand XVIII. 84.  
*Critiquer* (envie de) XVI. 33.  
*Croitre* (faire) le ton en force v. *Ton*,

### D.

*Danſes* (*Muſique pour les*) Françoises leurs mouvemens differens, coup d'archet & expreſſion XVII. VII. 56-58.  
*Demi-Couleurs*, musicales XIV. 25.  
*Dents* d'un joueur de Flute In. 4. IV. 7.  
*Di* une eſpece de coup de langue VI. 2. fa description & fon ufage VI. I. I. e. f. pieces pour fervir à fon exercice X. 6. fur l'Hautbois & fur le Baſſon VI. Supl. 2.  
*Did'll* une eſpece de coup de langue v. *Coup de langue* & *Double langue*.  
*Diminution* de la force du ton v. *Ton*.  
*Diri* une eſpece de coup de langue VI. II. 7. 8.  
*Diſcretion* où elle trouve lieu dans l'accompagnement XVII. VI. 31. XIII. VII. 44. 59.  
*Diſſimuler* (l'art de) louable XVII. VII. 17.  
*Diſpoſitions naturelles* v. *Talens*.  
*Diſſonances*, leur different effet XVII. VI. 12-16. leur differente expreſſion XVII. IV. 7. XVII. VI. 12-16.  
*Diverſifier* l'expreſſion, comment ont peut le faire XIV. 25-43.  
*Doigts* les quels ſont propres pour la Flute In. 4. 18. leurs marques II. I.

comment il faut les mettre en jouant de la Flute II. 3. e. f. quelques abus à cet egard II. 7. 8. 9. X. 3. comment il faut les tenir au Clavecin XVII. VI. 18. ceux de la main gauche, leur uſage ſur les inſtrumens à archet XVII. II.

32.  
*Dolce*, fon coup d'archet XVII. II. 26.  
*Doublé* un petit agrément eſſentiel VIII. 14.  
*Double langue* v. *Langue*.  
*Duetto, Duo*, un jeune Muſicien doit en exercer X. 14. pour la voix XVIII. 27.  
*Durée* d'une note, comment il faut ſ'y prendre XIV. 10. ce que l'Accompagnateur y a à obſerver XVII. VI. 24.

### E.

*Echelle* III. 2. 3. V. 6. 7.  
*Ecoles* decadence de la muſique dans les Allemandes XVIII. 80. Rem.  
*Effrené* (ce qui eſt) fon expreſſion dans la Muſique XII. 24. 26.  
*Egliſe* (*Muſique d'*) ſes differentes eſpeces & qualitez XVIII. 19-21. fon expreſſion XVII. VII. 12. ce qu'il faut obſerver dans ſon mouvement XVII. VII. 53. XVIII. 21.  
- - *Style* de cette Muſique XVIII. 21. 22. 27.  
*Embouchûre* ſur la Flute Traverſiere IV. 6. e. f. comment elle ſ'acquiert IV. 8. e. f. obſtacles à la bonne IV. 6. 8. 15. ſur l'Hautbois & ſur le Baſſon VI. Sup. I. 4.  
- - *de la Flute*, ſa grandeur IV. 11. regles pour l'ouvrir IV. 8. 11. 13. 15.  
*Encouragement* à la Muſique I. 8. XVI. 33.  
*Endroit* contribue beaucoup au bon effet d'une Muſique XVIII. 8. 25. 26.  
*Enne-*

*des Principales matieres.*

*Ennemis* à quoi ils font bons XVI. 33.  
*Entrée*, son expression XVII. vii. 58.  
*Equité* doit être observée en jugeant d'une  
 Musique XVIII. 7-10.  
*Erudition* est utile à la Musique In. 19.  
*Etudes* sont utiles à un Musicien In. 9.  
*Exercice* en son particulier regles là-dessus  
 X. 3. 5. 13. d'un Orchestre XVII. i. 11.  
*Experience* est necessaire dans la Musi-  
 que In. 14. XVII. vi. 14.  
*Expression* est necessaire dans le chant  
 XVIII. 69.  
 - - des passions VI. i. 11. XI. 15. 16.  
 XII. 24. 25.  
*Expression, Musicale* est comparée avec  
 celle dans l'art de l'éloquence XI. 1. 2. 3.  
 des notes coulantes sur la Flute VI. i. 10.  
 des notes pointées V. 21-23. des ports  
 de voix VI. i. 9. VIII. 3. e. f. dans la Mu-  
 sique d'Eglise XVII. vii. 12. dans la Mu-  
 sique Comique XVII. vii. 13. choraïque  
 XVII. vii. 58. des joueurs de Violon Ita-  
 liens à la nouvelle mode XVIII. 60. 61.  
 - - *egale* dans un Orchestre XVII. i.  
 7. 9. 10. comment elle est effectuée  
 XVII. i. 11.  
 - - *bonne* de quoi depend une partie  
 d'elle VIII. 18. ses qualités principa-  
 les IX. 10-20. est necessaire X. 22.  
 XI. 5. dans l'Adagio XIV. 5. e. f. dans  
 l'Allegro XII. 3. e. f. sur le Clavecin  
 XVII. vi. 5. sur la Grande Basse de  
 Violon en particulier XVII. v. 8. des  
 Ripienistes XI. 8. XVII. vii. 10-18.  
 - - *mauvaise* XI. 6. 7. leurs marques  
 XI. 21.

**F.**

*Faiseur d'instrument* v. *Instrument*.  
*Fausset* son usage IV. 17. 18.  
*Feinte* XVII. vii. 11.  
*Fermate*, agrements arbitraires qu'on y  
 peut faire XIII. 36. leur origine XV.

2. comment en doit les faire & orner  
 quand elles se trouvent au commence-  
 ment d'une piece XV. 35. remarques  
 sur leur durée XVII. vii. 43.  
*Flatte* (ce qui) son expression dans la Mu-  
 sique XII. 24. 26. XVII. ii. 26.  
*Flute Traversiere*, son origine I. 1. 2.  
 est rendue meilleure par les François  
 I. 4. 6. de quelle matiere elle se fait  
 I. 18. ses especes I. 16. trouve appro-  
 bation en Allemagne I. 7. comment  
 elle se nettoye I. 19. comment il faut  
 composer ses pieces II. 2. comment on  
 la tient en jouant II. 2. e. f. XVI. 10.  
 ressemble à l'apre artere de l'homme  
 IV. 1. 17. comment le ton s'y forme  
 IV. 2. 4. sa structure interieure IV. 4.  
 son embouchure IV. 6. e. f. comment  
 il faut l'accorder XVI. 2-10. comment  
 ses tons deviennent plus hauts ou plus  
 bas XVII. vii. 9. par où elle cesse d'être  
 nette XVII. vii. 7. on en peut jouer  
 nettement IX. 10. comment on peut  
 corriger ses imperfections IV. 16. 23.  
 ce qui est difficile d'en jouer XVIII.  
 14. on ne fait pas tort à la Santé en  
 en jouant In. 21.  
 - *Faiseur de Flute*, fautes que la plu-  
 part commettent IV. 4. XVII. vii. 7.  
 - *Joueurs de Flute*, les talens & quali-  
 tés de celui qui veut s'y appliquer In.  
 4. e. f. ce qu'il doit observer X. 1-22.  
 combien de tems il doit jouer tous les  
 jours X. 23. fautes que la plupart com-  
 mettent In. 9. X. 10.  
 - *mechaniques* IV. 14. leurs defauts  
 IV. 16.  
 - celui qui joue Concerto, ce qu'il  
 doit observer dans les Musiques pu-  
 bliques XVI. 1. e. f. la place qu'il y  
 doit prendre XVII. i. 13-15.  
 - *Flute des Suisses* In. 3.  
*Force augmentée ou diminuée du ton* v.  
*Ton.* *Forte,*

## Table Alphabetique

**Forte**, on en donne le description & de ses differens degres dans l'Accompagnement XVII. vii. 19-30. leurs marques XVII. vii. 19. comment on les exprime sur le Clavecin XVII. vi. 17. changement du Forte avec le Piano v. Ton.

**Françoise**, (Musique) v. *Musique & Opera.*

**François**, ils ont rendu la Flute meilleure I. 4. 7. leurs defauts dans le chant VI. 17. leur maniere d'executer l'Adagio XIV. 2. 3. 4. leur coup d'archet est recommandé pour l'accompagnement XVII. ii. 26. ils ont contribué à rendre meilleur le gout dans la Musique XVIII. 53-55. leur gout dans la Musique est decrit XVIII. 65-67. 74. 75. & comparé avec celui des Italiens XVIII. 76. 89.

**Frappantes notes** v. *Notes.*

**Froberger** un celebre Compositeur Allemand pour le Clavecin XVIII. 83.

**Froid** son effet sur les instrumens XVI. 3. 6.

**Fugues**, un commençant dans la Musique doit en jouer beaucoup X. 14. regles sur leur execution XVII. vii. 23.

**Furie** son expression XVII. vii. 58.

### G.

**Garçons**, qui mandient leur pain en criant des chants d'Eglises dans les Villes d'Allemagne XVIII. 83.

**Gavotte** son expression XVII. vii. 58.

**Gayeté**, son expression dans la Musique XII. 24. 26.

**Gout** dans la Musique est different XVIII.

52. 53. qui l'a rendu meilleur par le passé XVIII. 53. 55. il s'est perfectionné peu a peu XVIII. 54. celui qui est melé est le meilleur XVIII. 87-89. un

bon gout general comment il pourroit se faire XVIII. 88.

**Gout Allemand** autre fois XVIII. 78-82. aujourd'hui XVIII. 83-89. en quoi il consiste XVIII. 87. l'epoque la plus remarquable de son amelioration XVIII. 84. c'est à tort qu'on l'appelle barbare XVIII. 86. ses obstacles XVIII. 80. Rem. 85.

- - **François** est decrit XVIII. 65-67. projets pour le rendre meilleur XVIII. 74. 75. est comparé avec le gout Italien XVIII. 76. 89.

- - **Italien** ce qu'on appelle ainsi XVIII. 56. celui des Italiens autrefois XVIII. 56. des joueurs d'instrumens Italiens d'aujourd'hui XVII. 57-62. est comparé avec celui des François XVIII. 76. 89.

- - **de la Lombardie**, qui est son auteur XVIII. 58. ce qu'il est V. 23.

**Gigue** son expression XVII. vii. 58.

**Glottis** v. *Tête* de l'apre artere.

**Gola** v. *Gosier* voix de gosier.

**Grave**, comment en doit l'exprimer XIV. 17. son coup d'archet XVII. ii. 26.

**Grimaces** il faut les eviter X. 3.

**Guide** (celui qui guide l'Orchestre) ils ont souvent peu de merites In. 8. XVII. 1. 2. les qualités d'un bon guide XVII. 1. 3. e. f.

**Gusto barbaro** XVIII. 86.

### H.

**Habilité** sur la Flute, par quels moyens elle s'acquiert X. 10. abus qu'on en fait XVI. 16.

**Handel** un celebre Compositeur Allemand XVIII. 42.

**Haleine** regles pour en prendre VII. 1. e. f. XII. 13. XIV. 12.

*Har-*

*des Principales matieres.*

- Hardiesse*, son expression dans la Musique XII. 24. 26.
- Harmonie* il faut l'apprendre X. 18. XVII. iv. 3. XVII. vi. 24.
- Harpegger* où il ne trouve pas lieu XVII. vi. 7. 23.
- Hater* (se) dans le mouvement v. *Presser la mesure.*
- Hautbois*, son origine I. 5. XVII. vii. 6. son embouchure V. Suppl. 1. comment il faut le tenir VI. Suppl. 6. son application est differente de celle sur la Flute III. 12. coup de langue sur lui VI. Suppl. 1. e. f. comment il cesse d'être net XVII. vii. 7. comment le ton y devient plus haut on plus bas XVII. vii. 9. tremblement sur lui IX. 6. Rem.
- - *joueurs d'Hautbois*, leur place dans une Musique XVII. i. 13-15.
- Hotteterre le Romain* un joueur de Flute François In. 6.
- I.
- Imitations* XV. 23-28. ce qu'il faut observer dans leur expression XVII. iii. 13. XVII. iv. 3. XVII. vii. 20.
- Inganno* XVII. vi. 11.
- Instrumens*, leurs qualités doivent être connues à un Compositeur XVII. vii. 60. ceux du tems passé XVII. vii. 6.
- - *à vent*, comment il faut les accorder XVII. vii. 5. comment on les rend sourds XVII. ii. 30.
  - - *à archet*, doivent être bien montés XVII. ii. 1. comment il faut les accorder XVII. vii. 1-4. comment on en joue nettement XVII. vii. 8. 9. comment ils sont rendus sourds XVII. ii. 29.
  - - *Faiseurs d'instrumens*, leurs défauts XVII. vii. 7.
- Instrumens*, musique instrumentale, ses principales sortes XVIII. 28. e. f. comment on en doit juger a. m. e. celle des Allemands autrefois XVIII. 81. celle des François XVIII. 65. projets pour la rendre meilleure XVIII. 75. celle des Italiens XVIII. 56. 57. 62.
- Intermezzo* v. *Musique Comique.*
- Interponctions* v. *Cesures & Sections.*
- Intonation*, le ton de l'intonation est different In. 9. XVIII. 6. 7. elle doit être nette XVI. 2. XVII. vii. 1-3. comment on la conserve dans un Orchestre XVII. i. 8.
- - *de la Flute*, par quels moyens elle reste d'accord avec celle des autres instrumens IV. 26. XVI. 2. 9.
- Invention* de la Flute Traversiere In. 1. 2.
- Jouer* (il ne faut pas) d'une maniere trop bigarrée XIII. 9. jouer immoderement est nuisible X. 23.
- - *maniere de jouer*, difference entre la Françoise & l'Italienne X. 19.
- Joueurs de Flute* v. *Flute Traversiere.*
- - *d'instrument*, comment on les place dans une Musique XVII. i. 13-17. comment on en doit juger XVIII. 13-15.
  - - *Allemands*, avertissement à ceux d'aujourd'hui XVIII. 88. ceux du tems passé XVIII. 81.
  - - *François*, leurs qualités XVIII. 65.
  - - *Italiens*, leurs défauts IX. 4. XVIII. 57-62. font tort au bon gout XVIII. 57-62. causent du desordre dans des bons Orchestres Allemands XVIII. 61. Rem. sont souvent protegés mal à propos XVIII. 61. Rem.
  - - *commençans*, leurs dispositions & talens In. 4.
- Joueur de Violon* v. *Violon.*
- Joueur de Violette* v. *Violette.*
- Joueur de Violoncello* v. *Violoncello.*

## Table Alphanerique

- Jour & ombre** dans la Musique XIV. 9.
- Italiens** leur maniere d'exccuter l'Adagio XIV. 2. 3. 4. leurs merites dans l'art de chanter IV. 17. XVIII. 64. leur coup d'archet n'est pas à recommander pour l'accompagnement XVII. II. 26. ont rendu meilleur le gout dans la Musique XVIII. 53-56. y sont fort porté au changement XVIII. 56. 57. leur gout dans la Musique est décrit XVIII. 56-62. & comparé avec celui des François XVIII. 76.
- **Compositeurs, Chanteurs, Joueurs d'instrument Italiens** v. **Compositeurs, Chanteurs, Joueurs d'instrument.**
- Jugement** sur une Musique, comment il doit être fait XVIII. I. 8. 9. 10. fautes qu'on y commet XVIII. 2-6.
- K.**
- Keiser (Reinhard)** un celebre Compositeur Allemand d'Opera XVIII. 84.
- L.**
- Langue Francoise**, si elle est propre à la Musique Italienne XVIII. 74.
- Langues etrangeres**, un Musicien doit en apprendre In. 19.
- Langue**, son usage en jouant de la Flute VI. I.
- **Double-langue**, le coup de langue avec did'll VI. 2. sa description & son usage VI. III. I. 2. 4. 5. sur la Flute VI. I. 9. VI. III. 3. 7. e. f. quelles pieces sont bonnes pour son exercice X. 8. ce qu'il y faut éviter X. 9. son usage sur le Basson VI. Suppl. 3.
- Larghetto** son expression XIV. 21.
- Largo** son expression & coup d'archet XVII. II. 26.
- Lectare des Notes** v. **Notes.**
- Lento assai** son expression XIV. 6-8. coup d'archet XVII. II. 26.
- Levres** propres pour jouer de la Flute In. 14. leurs defauts IV. 7. leur mouvement en jouant de la Flute IV. 8. e. f. 19. e. f. leur usage en jouant de l'Hautbois & du Basson VI. Suppl. 2. 4. 5.
- Liaisons**, leur expression dans la Basse XVII. IV. 8. XVII. V. 28. sur le Clavecin XVII. VII. 29. agrements arbitraires qu'on peut faire dessus XIII. 28. 29.
- Ligatures** v. **Liaisons.**
- Lombardie (gout de la)** v. **Gout.**
- Longueur** d'un Concerto XVIII. 40.
- Loulié** on allegue son Chronometre XVII. VII. 58.
- Lulli** XV. 2. XVIII. 42. 55.
- M.**
- Madrigal** XVIII. 27.
- Maestri** Italiens In. 14.
- Majestueux** son expression dans la Musique XII. 24. 26.
- Mains** comment il faut les lever sur le Clavecin XVII. VI. 30.
- Maitre** il est necessaire d'en avoir dans la Musique X. I. ses devoirs In. 9. 10. II. 16. defauts XI. 18. il n'en faut pas changer souvent In. II. sur la Flute In. 9-II.
- Marche** son expression XVII. VII. 58.
- Mattei (Nicola)** XV. 2.
- Mattheson** ses merites pour la Musique XVIII. 84. 85.
- Melange** des goûts de Musique XVIII. 87-89.
- Menton** son mouvement quand on joue de la Flute IV. 9. e. f.
- Menuset** son expression XVII. VII. 58.
- Messa*

des Principales matieres.

- Messa di voce* comment cela se fait XIV. 10. comment le Clavecin y accompagne XVII. vi. 24.  
*Messe* la Musique XVIII. 19.  
*Mesure* sa description & ses partitions V. ii. 14. comment on apprend à être exact dans la mesure V. 16-26. des moyens pour cela X. 14.  
*Metastasio* un grand Poete d'Opera XVIII. 68.  
*Metrum* dans la Musique XVIII. 33. 34. fautes contre le Metrum XVIII. 62. 63.  
*Mezze tinte* XIV. 25.  
*Mezzo forte* comment il s'exprime sur le Clavecin XVII. vi. 17. comment il est marqué XVII. vii. 19.  
*Mezzo manico* XVII. ii. 33.  
*Modes* V. 4. leurs differens effets XIV. 6. sont une marque de la passion dominante d'une piece XI. 16.  
 - - *difficiles* quand on doit jouer des pieces de Modes difficiles XVI. 21.  
*Modestie* affectée mal à propos est blamable XVI. 32.  
*Mordant* un petit agrement essentiel VII. 14. où il n'en faut pas faire XVII. ii. 12.  
*Motet* ce que c'est XVIII. 19.  
*Mouvement*, ce que c'est V. ii. qui dans une Musique le peut tenir le mieux en equilibrium XVII. iv. 6. XVII. v. 1. moyens pour l'observer sur le Clavecin XVII. vi. 36. ses differentes sortes XVII. vii. 49. 50. des regles là-dessus XVII. vii. 31-44. comment on trouve celui qui convient à chaque piece XVII. vii. 45. e. f. fautes qu'on y commet XVII. vii. 32. 45.  
*Musette* son expression XVII. vii. 58.  
*Musiciens* vieux, leurs defauts XVII. i. 5. XVII. vii. 16. jeunes leurs defauts XVI. 16. XVIII. i. 5. 12. XVII. vii. 16. grands Musiciens leurs defauts XVI. 23.  
*Musiciens, un Musicien commençant* ses dispositions & talens In. 4. e. f. qui est né pour la Musique In. 5. comment on en doit juger XVIII. 1-15.  
*Musique*, comment on en doit juger XVIII. i. e. f. quelques remarques sur la difference entre la Musique d'autrefois & celle d'aujourd'hui XVII. 3. leurs ennemis XVIII. 80. Rem. Difference du bon gout dans la Musique XVIII. 52. e. f.  
 - - *des Allemands* XVIII. 78-86.  
 - - *Françoise* est esclave X. 13. 19. XVIII. 76. est bonne pour ceux qui commencent X. 13. est comparée avec l'Italienne XVIII. 76.  
 - - *Italienne* est libre X. 13. 19. XVIII. 76. en France XVIII. 73. est comparée avec la françoise XVIII. 76.  
 - - *d'Eglise*. v. Eglise.  
 - - *de Chambre* comment on y place les Musiciens XVII. i. 15.  
 - - *de Theatre*, ses sortes XVIII. 23.  
 - - *Comique*; son expression XVII. vii. 13.  
 - - *Musiques publiques*, ce que le joueur de Concerto y doit observer XVI. i. e. f.

N.

- Nez (voix du nez)* v. Voix.  
*Netteté* de la Flute IV. 4. 24. ses obstacles IV. 15.  
*Nettoyer* la Flute I. 19.  
*Notes* leur valeur V. 8. doivent bien être distinguées les unes des autres dans l'exécution XI. 12. lesquelles il faut principalement relever dans l'expression XVII. ii. 15. XVII. iii. 13. XVII. iv. 7. 9. XVII. vi. 10. 16. *notes frappantes* ou au frapper XI. 12. *celles qui ne font que passer*, ou qui viennent au lever XI. 12. *vites* leur expression VI.

## Table Alphanetique

- III. I. 15. XI. 12. XVII. vii. 40.** leur coup d'archet XVII. ii. 8. e. f. *longues* leur expression XII. 18. 19. XIV. 10. XVII. ii. 15. XVII. iii. 13. *notes longues pointées*, agrements arbitraires sur elles XIII. 40. *pointées* leur expression IV. 17. V. 21. 22. 23. VI. ii. 3. VIII. 8. 9. XII. 24. XVII. ii. 13. 16. XVII. iv. 10. XVII. vii. 58. *syncopées* leur coup d'archet XVII. ii. 8.  
 - *lire les notes*, il faut en avoir une grande habitude In. 17. XVIII. ii. moyens pour y parvenir X. 14.  
 - *capitales*, il ne faut pas les obscurcir XIII. 7.
- O.**
- Obscur** dans la Musique XIV. 9.  
**Obscurité** dans l'expression X. 19. XI. 6. 7.  
**Obstacles** à l'accroissement de la Musique In. 7. 8. 14. 20.  
**Octaves**, comment il faut les faire sur la Flute IV. 14. 18. 19. comment elles cessent d'être nettes dans les instrumens à vent XVII. vii. 7.  
 - *sauts d'Octaves*, agrements arbitraires dessus elles XIII. 21. & XIV. 33.  
**Ombre & jour** dans la Musique XIV. 9.  
**Opera** demande un Compositeur expérimenté. In. 15. les principales de ses bonnes qualités XVIII. 24. 25. 71. *Allemands* à Leipzig & à Hambourg XVIII. 84. *François* est décrit XVIII. 67. ses défauts XVIII. 68. en Allemagne XVIII. 73. *Italiens* leur défaut XVIII. 68. raison de ce défaut XVIII. 70. on les aime dans d'autres païs XVIII. 73.  
 - *Compositeur d'Opera* v. Compositeur.  
 - *Poesie d'Opera* comment elle doit être XVIII. 71.
- Opera, Poete d'Opera**, leurs défauts XVIII. 68. 70. leurs devoirs XVIII. 71.  
 - *Styl d'Opera* on en abuse In. 15.  
**Oratoire** XVIII. 19. 20.  
**Orchestre** comment il faut le tenir en ordre XVII. i. 5. 6. comment il faut placer les Musiciens & en quel nombre XVI. i. 13. 17. comment on peut l'exercer XVI. i. 11.  
**Ordre** dans les pensées de Musique In. 14.  
**Orgue (joueurs d')** des celebres Allemands XVIII. 83. les bons commencent à devenir rares XVIII. 83. des mauvais. a. m. e.  
 - *l'art de jouer des Orgues* de qui les Allemands l'ont reçu XVIII. 83. qui l'a poussé à sa perfection XVIII. 83.  
**Ouverture** leurs qualités XVIII. 42.
- P.**
- Pachelbel (Jean)** un celebre Musicien Allemand XVIII. 83.  
**Parents (Pere & Mere)** se trompent quelquefois In. 3.  
**Paroles** comment on doit les traiter dans la Composition pour la voix IV. 17. Rem. XVIII. 71. 80. Rem.  
**Partage** des notes dans la mesure, comment il s'apprend V. 17. e. f. est nécessaire pour la bonne expression V. 16. XVII. i. 15.  
**Partialité** dans l'exécution des Musiques XVII. i. 10. XVII. vii. 7. des Compositeurs XVII. 29. 71.  
**Partie** combien il faut mettre des personnes auprès de chaque partie dans une Musique XVIII. i. 13-17.  
**Passages** comment on doit les exécuter X. 8. 9. XII. 4. 16. il faut les bien exécuter X. 10. comment ils doivent être exécutés sur le Clavecin XVII. vi. 18. diffici-



- difficiles pour la Flute XVIII. 14. pour le Violon a. m. e. comment un chanteur doit les executer XVIII. 11. leurs abus dans les pieces pour la voix XVIII. 69.
- Passacaille* son expression XVII. vii. 58.
- Passépied* son expression XVII. vii. 58.
- Passions*, comment elles peuvent être excitées & apaisées par la Musique VIII. 16. XV. 18. XVII. vi. 10-13. comment on les connoit & distingue dans une piece XI. 15. 16. leur expression XII. 24.
- Pauses* leur valeur V. 10. 24. precautions quand on les execute XII. 12. XVII. i. 5. XVII. vii. 34. dans le Recit qui est accompagné par les instrumens XVII. vii. 59.
- - moyens pour bien observer les Pauses XVII. vii. 34.
  - - generale v. *Fermate*.
  - - de la melodie v. *Cesures & Sections*.
- Pedant* dans la Musique XVI. 23.
- Pensées principales* d'une piece v. *Sujet*.
- Pergolese* un Compositeur Italien, son caractere XVIII. 63.
- Philibert* un joueur de Flute françois I. 6.
- Pianissimo* XVII. vii. 17.
- Piano* les degrés differens & ses marques XVII. vii. 19. dans l'accompagnement XVIII. vii. 19. 30. comment on peut l'exprimer sur le Clavecin XVII. vii. 17. comment il doit changer avec le Forte v. *Ton*.
- Pianoforte*, un instrument XVII. vi. 9. 17.
- Pieces* de la Flute Traversiere I. 9.
- - de Musique qui servent à l'exercice d'un Commencant X. 5. 13. il faut les choisir avec soin XVI. 17-23. pour un endroit étendu XVI. 18. XVIII. 31. 32. pour un petit endroit XVI. 19. XVIII. 32. fort difficiles, devant qui il faut les jouer XVI. 21. il faut recueillir les bonnes X. 21.
- Pied* de la Flute il ne le faut pas partager I. 14. il ne peut pas bien être allongé I. 16.
- Pincé* v. *Mordant*.
- Pincement* des cordes sur les instrumens à archet XVII. ii. 31.
- Pistocchi* un excellent Maitre Italien à chanter XVIII. 56.
- Pizzicato* comment il faut le faire XVII. ii. 31.
- Placer* les Executeurs dans une Musique XVII. i. 13-15.
- Plagiaires* dans la Musique In. 13-15.
- Basin d'Opera. vi Opera.*
- Point* après une note, sa valeur & son expression V. 9. 20-23. au dessus d'une note, sa valeur & son expression VI. i. 11. XVII. ii. 12. 27.
- Pointée, note* v. *Note*.
- Poitrine* son mouvement contribue quelque chose au ton dans la Flute IV. 25. son usage VI. i. 11.
- - voix de poitrine. v. *Voix*.
- Pomposo* son coup d'archet XVII. ii. 26.
- Port de voix* un petit agrément essentiel VIII.
- Porte voix (la)* du Basson XVII. vii. 7.
- Ports de voix* sont necessaires VIII. 1. leur marque VIII. 2. leur raison VIII. 3. leur expression VI. i. 9. VIII. 4. coup d'archet qu'on y employe XVII. ii. 19-23. des ports de voix qui viennent au frapper, ou frappans VIII. 5. 7. ceux qui ne font que passer, ou qui viennent au lever VIII. 5. 6. ports de voix auprès des notes pointées VIII. 8. 9. auprès des tremblemens VIII. 10. IX. 8. 9. 10. la place qui leur est propre VIII. 12. un exemple VIII. 13. où il trouve lieu XIII. 32. où il ne trouve pas lieu X x 3 IX. 13.

Table Alphanerique

TK. 13. il ne faut pas les employer trop frequemment VIII. 9. ce que le joueur de Clavccin doit observer à leur sujet dans l'accompagnement XVII. vi. 19.  
**Pouce** son emploi pour tenir la Flute II. 34.  
**Pouls (battement de)** est un moyen pour partager la mesure V. 17. peut être une règle pour le mouvement XVII. vii. 47. e. f.  
**Prætorius (Michel)** I. 3.  
**Préjugé** il n'en faut pas avoir en jugeant d'une Musique XVIII. 2-5. & 10. celui, qu'il est nuisible de jouer de la Flute, est refusé In. 21. demême que celui qu'il n'est pas possible de jouer nettement de la Flute XI. 10.  
**Presser la mesure**, on doit l'éviter dans l'exécution XII. 5. 6. 7. moyens pour éviter cette faute X. 9. XII. 5. XVII. vii. 32.  
**Presto** le coup d'archet qu'il y faut XVII. ii. 26.  
**Prononciation**, les défauts d'un chanteur à cet egard XVII. ii.  
**Propriétés** françoises dans l'Execution VIII. 18.  
**Pseaumes** XVIII. 19. 20.

Q.

**Quarte (sauts de)** agrémens arbitraires sur eux XIII. 23. & XIV. 35. XIII. 34. 38.  
**Quarte (Flute de)** I. 17.  
**Quatuor**, qualités d'un bon Quatuor XVIII. 44. quels agrémens arbitraires y trouvent lieu XIV. 24. règles sur leur exécution XVII. iii. 14.  
**Quinte (sauts de)** agrémens arbitraires sur eux XIII. 21. 39. XIV. 33. XIII. 24. & XIV. 36.

R.

**Recherches**, il faut en faire toujours dans la Musique Ia. 12. leurs objets In. 17.  
**Recit**, les règles IV. 17. **celui du Theatre** comment il faut l'accompagner XVII. vi. 33. XVII. vii. 59. celui des François XVIII. 67.  
**Reinken** un celebre joueur d'Orgues XVIII. 83.  
**Rentrée** du sujet, ou du thème XVII. vi. 32. XVII. vii. 28.  
**Rigaudon** son expression XVII. vii. 58.  
**Ripienistes**, leurs talens In. 7. leurs devoirs XI. 8. XVII. les bons sont rares XVII. 4. 5. vieux, leurs défauts XVII. 1. 5. XVII. vii. 16. jeunes, leurs défauts XVII. i. 5. XVII. vii. 16. règles sur la bonne expression pour eux XI. 8. XVII. vii. 10. e. f.  
**Ripienistes sur le Violon** en particulier v. **joueurs de Violon**.  
**Ritournelle**, comment il faut l'exprimer XVII. vii. 41. le majestueux d'une Ritournelle XVIII. 34. ses fautes dans les Airs XVIII. 24. n'admet point d'agrémens arbitraires XVII. vii. 15.  
**Rondeau**, son expression XVII. vii. 58.

S.

**S (?) du Basson** XVII. vii. 7.  
**Salle** comment il y faut placer les Musiciens dans une Musique XVII. i. 14.  
**Sarabande** son expression XVIII. vii. 56.  
**Savans (être)** est bon dans la Musique In. 19.  
**Sauts d'Octave, de Quarte, de Quinte** v. **Octave; Quarte, Quinte**.  
**Sauts** comment il faut les exprimer XII. 17. sur le Basson VI. Suppl. 3. il ne faut pas les transposer ou changer

des Principales matieres.

- ger** dans les Instrumens de Basse XVII. iv. 6. XVII. v. 6.
- Sauts** comment il faut remplir arbitrairement leurs intervalles avec des notes qui passent XIII. 42. 43. dans la Tierce, agrements arbitraires là-dessus XIII. 22. & XIV. 34. XIII. 24. & XIV. 36. XIII. 31. 37. dans la Quarte, agrements arbitraires XIII. 23. & XIV. 35. XIII. 34. 38. dans la Quinte de même XIII. 21. & XIV. 33. XIII. 24. & XIV. 36. XIII. 39. dans la Sixte de même XIII. 25. & XIV. 37. dans la Septieme de même XIII. 21. & XIV. 33. XIII. 26. 27. & XIV. 38. 39. dans l'Octave de même XIII. 21. & XIV. 33.
- Seconde (passage de)** agrements arbitraires sur eux XIII. 13-20. & XIV. 27-32. XIII. 28. 29. 30. 33.
- Sections** de la melodie, v. Césures, agrements arbitraires qu'on y peut faire XIII. 35-39. du Recit & ce qu'il y faut observer dans l'Accompagnement XVII. vii. 59.
- Sentimens v. Passions.**
- Septieme (sauts de)** agrements arbitraires sur eux XIII. 21. & XIV. 33. XIII. 26. & 27. XIV. 38. 39.
- Serenade** XVIII. 27. une qui est fort mal mise en Musique XVIII. 24.
- alla Siciliana** son expression XIV. 22. XVII. vii. 9. son mouvement XVII. vii. 51.
- Sifflement** du vent sur le Basson, comment on peut l'éviter VI. Suppl. 5.
- Signes** de Musique sont decrits III. 3. V. 27.
- Sixtes (sauts de)** agrements arbitraires sur eux XIII. 25. & XIV. 37.
- Soave** son coup d'archet XVII. ii. 26.
- Solo** qualités d'un bon XVIII. 46-50. quels agrements arbitraires y trouvent lieu XVI. 29. regles pour son accompagnement XVII. iii. 16. XVII. vi. 7.
- Solo** jouer un Solo sur le Violoncello XVII. iv. 12.
- Soprano** son tremblement IX. 6. Rem.
- Sordines**, leur usage XVII. ii. 29. 30. lesquelles sont les meilleures a. m. e.
- Sostenuto** son coup d'archet XVII. ii. 26. de quelle façon le Clavecin y doit accompagner XVII. vi. 30.
- Soufflement** en jouant de la Flute qui ne vient que du mouvement de la poitrine IV. 25. VI. i. 11. VI. iii. 11.
- Sous-semitons** comment il faut les exécuter sur les instrumens à Corde & sur ceux à vent XVII. vii. 9. ce que les joueurs de Clavecin ont à observer XVII. vi. 20.
- Staccato**, son expression XVII. ii. 27.
- Structure** interieure de la Flute, ce qu'elle contribue au son IV. 4.
- Style** de la Musique de Chambre XVIII. 21. 22. 27.
- Suer (le)** de la bouche en jouant de la Flute, comment on peut y remedier XVI. 13.
- Subordination raisonnable**, est necessaire dans un Orchestre XVII. i. 7. XVII. vii. 16.
- Sujet** d'une Piece, son expression XII. 23. XIV. 14. XVII. iii. 13. XVII. vi. 32. XVII. vii. 28.
- Symphonies** leurs qualités XVIII. 43.
- Syncopation v. Notes.**

T.

- Taille** son tremblement IX. 6. Rem.
- Talens** suppléent souvent au défaut des bonnes instructions In. 3. 11. il faut les bien examiner In. 6. ne suffisent point pour faire un grand Musicien In. 14. par où on peut suppléer à leur défaut XVII. vii. 14. ceux pour un Compositeur In. 4. pour un Joueur d'instru-

Table Alphanetique

- d'instrument a. m. e. d'un Joueur des parties qui accompagnent In. 7. d'un Chanteur In. 4.
- Tambourin** son expression XVII. vii. 58.
- Telemann** ses Trio sont recommandés X. 14. 15. ses pieces de Musique d'Eglise XVIII. 85. surpasse les François dans ses Ouvertures XVIII. 42. ses Quatuor XVIII. 44.
- Temperament** a une influence dans la Musique XVIII. 55.
- Temperature** d'un Clavecin XVII. vii. 9.
- Tempo maggiore** XVIII. vii. 50.
- Tempo minore** XVII. vii. 50.
- Tenore** son tremblement IX. 6. Rem.
- Tenuë, Tenuta, v. Messa di Voce.**
- Terzetto** XVIII. 27.
- Tête** comment il faut la tenir en jouant de la Flute II. 5.
- Tête de l'apre artere** IV. 1. son usage dans le fausset IV. 17.
- Tête de la Flute** I. 10. peut être partagée. I. 15.
- Theatre (l'Art du)** un Compositeur doit le savoir In. 19.
- Thema v. Sujet.**
- Theorbe (Joueur de)** sa place dans un Orchestre XVII. i. 13.
- Ti** une sorte de coup de langue sur la Flute VI. 2. sa description & son usage VI. ii. 1. e. f. il faut le bien exercer X. 3. quelles pieces y peuvent servir X. 5. sur l'Hautbois & sur le Basson VI. suppl. 2.
- Tierce (sauts de)** agrements arbitraires sur eux XIII. 22. & XIV. 34. XIII. 24. & XIV. 36. XIII. 31. 37.
- - **Tremblement de Tierce** IX. 4.
- Timidité** est nuisible à un Musicien XVI. 13.
- Tirer** dehors les corps de rechange de la Flute I. 13.
- Tiri** une espee de coup de langue sur la Flute VI. 2. sa description & son usage VI. ii. 1. e. f. quelles pieces y peuvent servir X. 7.
- Tons** leur nombre & denomination III. 2. 3. comment il faut les donner nets sur les instruments à corde XVII. vii. 8-9.
- -  **demi tons** leur difference III. 5. 8. expression XVII. ii. 14. XVII. vi. 11.
- -  **tons hauts** comment on peut les donner sur la Flute traversiere IV. 13. 14. X. 3. dans le chant XVIII. 11.
- Ton, ton de Chambre** XVII. vii. 7.
- -  **ton de Choeur** XVII. vii. 6.
- - comment il se forme dans l'apre artere de l'homme IV. 1. sa formation dans la Flute traversiere IV. 2-4. le plus agreable sur la Flute IV. 3. cause de sa diversité sur la Flute IV. 4. 5. 250 obstacles au bon ton sur le Basson IV. Suppl. 5. sur la Grande Basse de Violon XVII. v. 2. 3. 4. le bon ton sur le Clavecin XVII. vi. 18. 30. sur des instrumens à archet XVII. ii. 28. sa force augmentée & diminuée, comment elle s'effectue IV. 22. X. 3. son usage dans une Partie concertante est décrit XII. 18. XIV. 9. 10. 11. XIV. 24-43. où elle doit être employée dans l'accompagnement XVII. ii. 34. 35. XVII. iii. 11. 12. 13. XVII. vi. 24. 25. XVII. vii. 30. comment elle s'effectue sur les instrumens à archet XVII. ii. 28. 32. comment sur le Clavecin XVII. vi. 9. 17.
- -  **ton de l'intonation** dans l'Orchestre est different XVII. vii. 6. 7. de Rome a. m. e. de Venise a. m. e. lequel est le meilleur a. m. e.
- Torelli** est pris pour l'inventeur des Concerto XVIII. 30. 58.
- Touches** sur le Violoncello XVII. iv. 11. sont nécessaires sur la Grande Basse de Violon XVII. v. 4.
- Trainer** dans l'Execution XVII. vii. 32.
- Traits**

*des Principales matieres.*

- Traits* au dessus des notes, ce qu'ils signifient XI. 1. 10. XVII. 11. 12. 27.
- Tranquilité* est nécessaire dans l'Execution d'une Musique XVI. 14.
- Transposer* la main gauche sur les instrumens à archet v. *Mezzo manico*.
- Transposition* des passages X. 16.
- Tremblemens* sont nécessaires IX. 1. comment on rend aisé le tremblement II. 4. 7. sa juste vitesse IX. 2. 3. 6. ses qualités IX. 5. 7. défauts IX. 3. 4. son coup d'après IX. 7. accent ou port de voix IX. 8. 9. 10. celui dans la Tierce est rejeté IX. 4. le coup d'archet dans le tremblement XVII. 11. 24. il faut le bien exercer X. 10. description de tous les tremblemens sur la Flute IX. 11. 12.
- - chevroté IX. 3.
  - - demi tremblement VIII. 14. XII. 14.
  - - ou il trouve lieu XIII. 32.
  - - a la fin des Cadences XV. 36.
  - - quand il faut que les Accompagnateurs l'interrompent XVII. VII. 44.
- Trio* (les qualités d'un bon) XVIII. 45. il est profitable à un Commencant d'en jouer X. 14. ceux de Telemann sont recommandés X. 14. 15. regles pour leur execution XVII. III. 14. 16. XVII. VI. 6. circonspection y nécessaire XVI. 24 - 26.
- Triolets*, leur description V. 15. leur partage contre des notes pointées V. 22. leur expression XII. 9. 10. agrémens arbitraires sur eux XIII. 22.
- Trompette* In. 21.
- V.**
- Valeur des notes* V. 8.
- Variations* v. agrémens.
- Vaucanson* est refuté IV. 14.
- Vent* (instrumens à vent) v. *Instrument*.
- Vibration* des Cordes XVII. V. 4.
- Vinci* un Compositeur Italien son caractère XVIII. 63.
- Violon* doit être bien monté XVII. 11. 1. comment il faut l'accorder XVI. 7. XVII. VII. 4. où il faut mener l'archet dessus XVII. 11. 28. comment on y joue nettement XVII. VII. 8. 9. ce qui y est difficile XVIII. 14. son tremblement IX. 6.
- - *joueur de Violon* où il faut le placer dans une Musique XVII. I. 13-15. leurs devoirs dans l'accompagnement XVII. 11. 2.
  - - *ceux de l'Italie aujourd'huy*, leurs défauts XVIII. 58-61. font du mal XVIII. 61.
  - - *deux celebres de la Lombardie* sont caractérisés XVIII. 51-60.
  - - *le premier Violon* v. *Guide*.
- Violette*, Tremblement sur elle IX. 6. Rem. où il faut conduire l'archet dessus XVII. 11. 28. XVII. III. 9.
- - *joueur de la Violette*, sa place dans une Musique XVII. I. 13-15. ses devoirs XVII. III. I. e. f.
- Violoncello* comment il doit être monté XVII. IV. 1. où & comment on doit mener l'archet dessus XVII. 11. 28. XVII. IV. 2. tremblement sur lui IX. 6. Rem. de la maniere d'en jouer des Solo XVII. IV. 12. comment le Clavecin y doit accompagner XVII. VI. 21.
- - *joueur de Violoncello* sa place dans une Musique XVII. I. 13-15. ses devoirs XVII. IV. I. e. f.
- Virtuosi* qui ont trop bonne opinion d'eux-mêmes In. 14. 20.
- Vis* à la tête de la Flute, son utilité I. 10. 11. 12. IV. 26.
- Y y *Vitesse*



TAB: II.

Fig: 1. 

Fig: 2.  Fig: 3. 

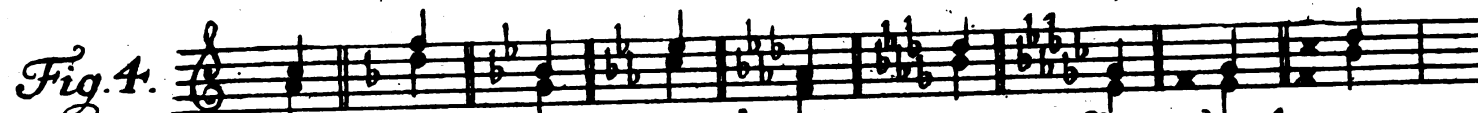
Fig: 4. 

Fig: 5. 

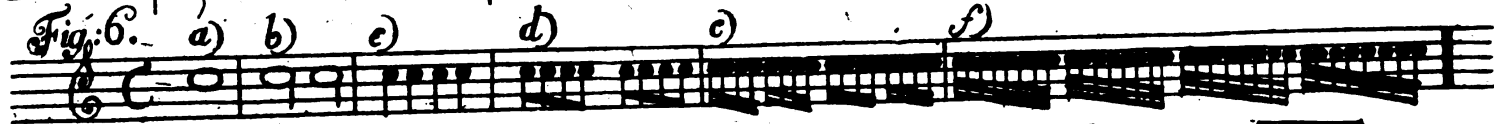
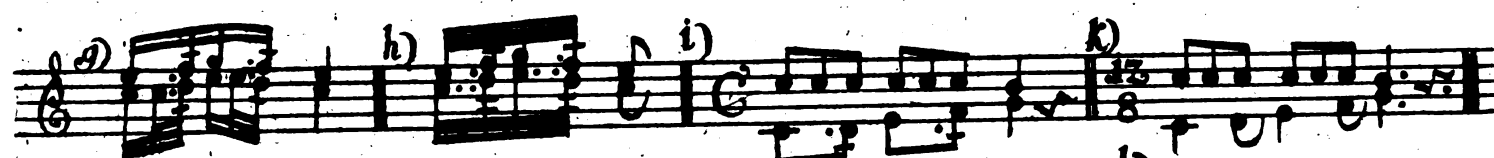
Fig: 6. 

Fig: 7. 



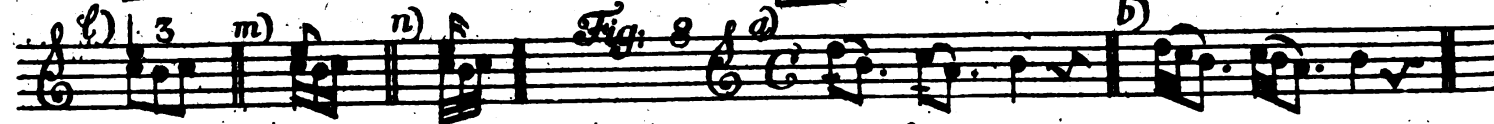
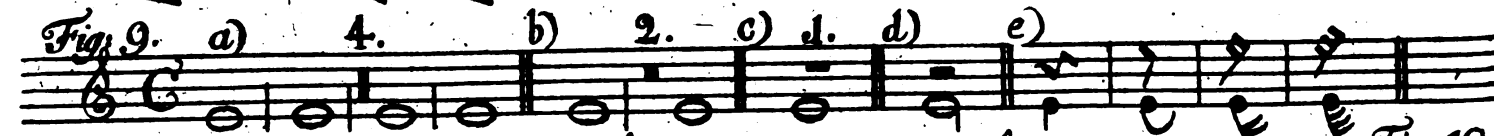
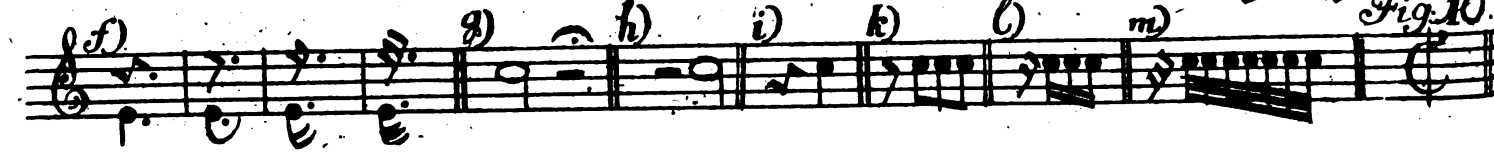



Fig: 8. 

Fig: 9. 

 Fig: 10. 

TAB: III.

Fig: 1. *F: 2.*  
ti ti ti ti ti ti ti di di di di di di ti ti ti ti ti

*F: 3.* *F: 4.* *F: 5.*  
ti ti ti ti ti ti di di di di di di di di di di di di di

*F: 6.* *F: 7.* *F: 8.* *F: 9.*  
ti ti di ti ti di di di di di di di di

Fig: 10. *F: 11.*  
ti ti ri ri ri ri ri ri ri ti ti ri ti

*F: 12.*  
ti ti ti ti ri ti ti ti ti ti ri ti ti ti ri ti ti ti ri ti

*F: 13.* *F: 14.*  
ri ti ri ti ti ti ri ti ri ti ti ri ti ri ti ti ri ti

*F: 15.* *F: 16.* *F: 17.*  
ti ti ri ti ti ri ti ti ri ti ti ri ti ti ti ti ri

*F: 18.* *F: 19.*  
ti ti ri ti ti ti ri ti ti ti ti di ri di ri di ri di

*F: 20.*  
ri di ri di ri di ri di ri ti ti ti ti di di di di di di ri di ri di ri di

*F: 21.* *F: 22.*  
ri di ri di ri di ri ti ri ti ti ri ti ti ti ri ti ti ri ti ti

*F: 23.* *F: 24.* *F: 25.* *F: 26.*  
ti ri ti ti ri ti ti ti ri ti ti ri ti ti ti ri ti ti ri ti ti

*F: 27.* *F: 28.* *F: 29.* *F: 30.*  
ti di ri di ri di ri di ri ti ti ri ti ti ti ri ti ti di di ri di di ri di di di

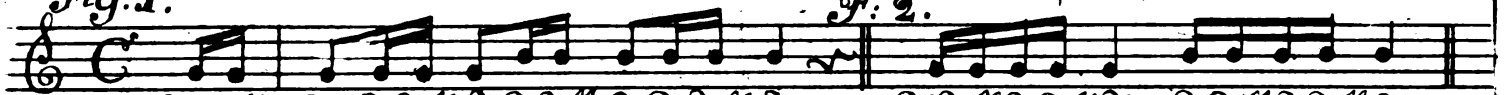
*F: 31.* *F: 32.* *F: 33.* *F: 34.*  
di ri di di ri di di di ri di di di ri di di di di ri di di di



Fig: 1.

TAB: IV.

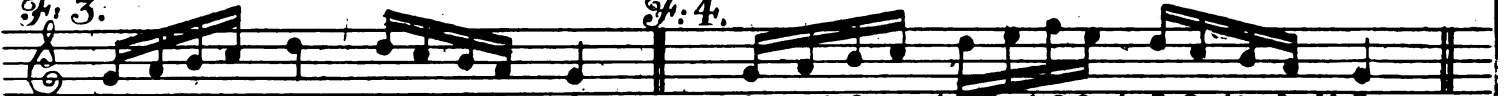
F: 2.



did'll di did'll di did'll di did'll di did'll did'll di did'll did'll di

F: 3.

F: 4.



did'll did'll di did'll did'll di did'll did'll did'll did'll did'll did'll di

F: 5.

F: 6.



did'll did'll di did'll did'll di did'll did'll did'll did'll did'll did'll



did'll did'll di did'll did'll did'll did'll did'll did'll did'll di

F: 8.

F: 9.



ti tid'll did'll did'll di ti tid'll did'll did'll di ti ti tid'll di ti tid'll



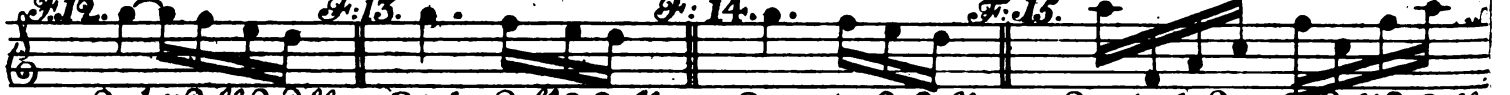
di did'll di ti did'll di ti ti did'll di ti did'll di ti did'll di ti

F: 12.

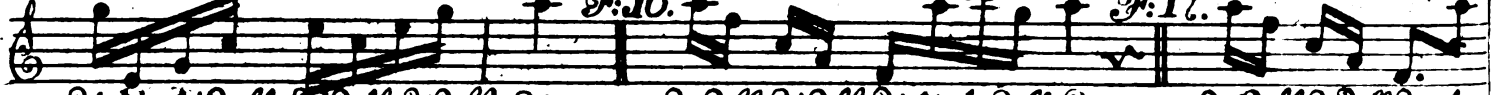
F: 13.

F: 14.

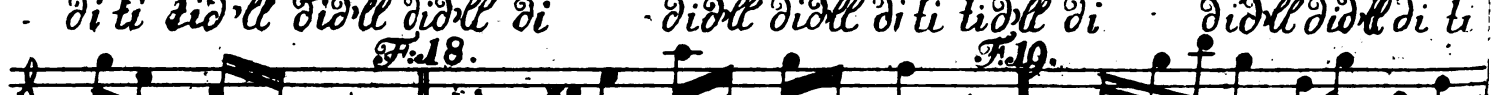
F: 15.



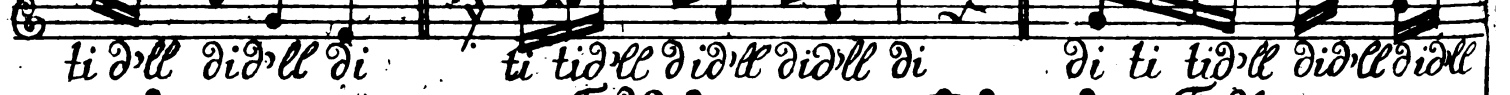
di hi d'll did'll di hi d'll did'll di ti did'll di ti tid'll did'll did'll



di ti did'll did'll did'll di did'll did'll di ti tid'll di did'll did'll di ti



di d'll did'll di ti tid'll did'll did'll di di ti tid'll did'll did'll



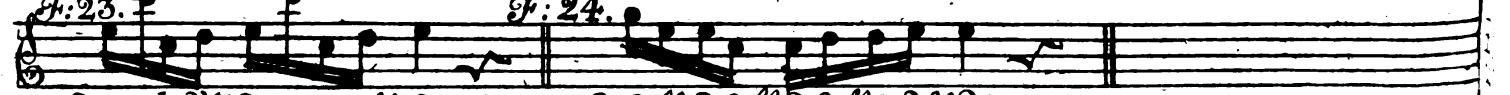
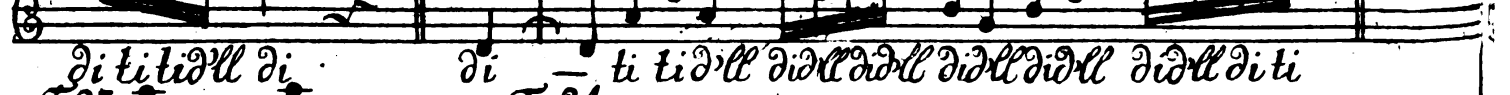
di ti tid'll di ti tid'll di di ti tid'll di ti tid'll di did'll did'll



di ti tid'll di di ti tid'll did'll did'll did'll did'll did'll did'll di ti



di ti tid'll di ti tid'll di did'll did'll did'll did'll di





TAB: VI.

Fig. 1. F. 2. F. 3. F. 4. F. 5. F. 6.

F. 7. F. 8. F. 9.

F. 10. F. 11. F. 12. F. 13.

F. 14. F. 15. F. 16. F. 17.

F. 18. F. 19. F. 20. F. 21. F. 22. F. 23.

F. 24. F. 25. F. 26. a) b) Moderato.

c) d) e) f)

g) h) i) j) k) l)

m) n) o) p) q) r) s) t) u) v) w) x) y) z)

F. 27. F. 28. F. 29. F. 30. F. 31. F. 32. F. 33.

TAB: VII.

F:1. F:2. † F:3. † F:4. † F:5. † F:6. † F:7. †  
F:8. † F:9. † F:10. † F:11. † F:12. † F:13. †  
F:14. † F:15. † F:16. † F:17. † F:18. †  
F:19. † F:20. † F:21. †  
F:22. †  
F:23. †  
F:24. †

F. 1.

F. 2.

F. 3.

TAB: VIII.

F. 5.

F. 6.

Musical notation for F. 1 to F. 6. The top staff is in treble clef with a common time signature. The bottom staff is in bass clef with a common time signature. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. F. 1: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. F. 2: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. F. 3: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. F. 4: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. F. 5: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. F. 6: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.

Musical notation for F. 7 and F. 8. The top staff is in treble clef with a common time signature. The bottom staff is in bass clef with a common time signature. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. F. 7: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. F. 8: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.

Musical notation for F. 9, F. 10, F. 11, F. 12, and F. 13. The top staff is in treble clef with a common time signature. The bottom staff is in bass clef with a common time signature. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. F. 9: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. F. 10: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. F. 11: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. F. 12: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. F. 13: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.

Musical notation for F. 14 and F. 15. The top staff is in treble clef with a common time signature. The bottom staff is in bass clef with a common time signature. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. F. 14: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. F. 15: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.

Musical notation for F. 16. The top staff is in treble clef with a common time signature. The bottom staff is in bass clef with a common time signature. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. F. 16: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.

Var:

TAB: IX:

Fig 1. Musical notation for Fig 1, staff 1. It begins with a treble clef, a common time signature (C), and a key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of notes with slurs and accents, labeled with letters a) through d).

Musical notation for Fig 1, staff 2. It continues the sequence from the first staff, labeled with letters e) through i).

Musical notation for Fig 1, staff 3. It continues the sequence from the second staff, labeled with letters l) through n).

Musical notation for Fig 1, staff 4. It continues the sequence from the third staff, labeled with letters o) through r).

Musical notation for Fig 1, staff 5. It continues the sequence from the fourth staff, labeled with letters s) through u).

Fig 2. Musical notation for Fig 2, staff 1. It begins with a treble clef, a common time signature (C), and a key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of notes with slurs and accents, labeled with letters a) through d).

Musical notation for Fig 2, staff 2. It continues the sequence from the first staff, labeled with letters e) through i).

Musical notation for Fig 2, staff 3. It continues the sequence from the second staff, labeled with letters l) through m).

Musical notation for Fig 2, staff 4. It continues the sequence from the third staff, labeled with letters n) through r).

Musical notation for Fig 2, staff 5. It continues the sequence from the fourth staff, labeled with letters s) through u).

Musical notation for Fig 2, staff 6. It continues the sequence from the fifth staff, labeled with letters v) through z).

Fig 3. Musical notation for Fig 3, staff 1. It begins with a treble clef, a common time signature (C), and a key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of notes with slurs and accents, labeled with letters a) through c).

Musical notation for Fig 3, staff 2. It continues the sequence from the first staff, labeled with letters d) through h).

cont: ad Var:

TAB: X.

ad Fig: 3.  *i) k) l) m)*

*n) o) p) q) r)*

*s) t) u) v) w)*

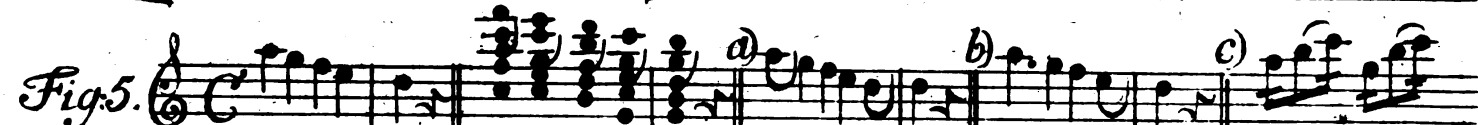
Fig: 4.  *a) b)*

*c) d) e) f)*

*g) h) i)*

*k) l)*

*m) n)*

Fig: 5.  *a) b) c)*

*d) e) f)*

*g) h) i) k) l)*

*m) n)*

*p) q)*

cont: ad Var:

TAB: XI.

Fig. 6.

Fig. 6. Musical notation consisting of five staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks. Annotations include letters a) through s) placed above specific notes or groups of notes. Some notes have a '+' sign next to them. The music is written in a treble clef with a common time signature.

Fig. 7.

Fig. 7. Musical notation consisting of six staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks. Annotations include letters a) through x) placed above specific notes or groups of notes. Some notes have a '+' sign next to them. The music is written in a treble clef with a 2/4 time signature.



cont: ad Var:

TAB: XII.

Fig: 8.

The musical score for Fig: 8 consists of 12 staves of music in C major. Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The music is written in a single melodic line. The variations are labeled with letters: a), b), c), d), e), f), g), h), i), k), l), m), n), o), p), q), r), s), t), u), v), w), x), y), z), aa), bb), cc), dd), ee), ff), gg), hh), ii), kk), ll). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs. Some variations, such as r), s), and ll), feature complex, multi-measure passages with many beamed notes.

Fig: 9.

The musical score for Fig: 9 consists of 3 staves of music in C major. Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The music is written in a single melodic line. The variations are labeled with letters: a), b), c), d), e), f), g), h), i), k), l), m), n), o). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs. Some variations, such as l), m), and n), feature complex, multi-measure passages with many beamed notes.

cont: ad Var.

TAB. XIII.

Fig:10.

Fig:11.

Fig:12.

Fig:13.

cont. ad Var.

TAB: XIV.

Fig. 14.

Fig. 14 consists of 12 measures of music on a single staff. The first measure is marked with a '1' and a '2' above it. The subsequent measures are labeled with letters: a), b), c), d), e), f), g), h), i), k), l), m), n). The notation includes various rhythmic values, slurs, and accents.

Fig. 15.

Fig. 15 consists of 12 measures of music on a single staff. The first measure is marked with a '1' and a '2' above it. The subsequent measures are labeled with letters: a), b), c), d), e), f), g), h), i), k), l), m). The notation includes various rhythmic values, slurs, and accents.

Fig. 16.

Fig. 16 consists of 12 measures of music on a single staff. The first measure is marked with a '1' and a '2' above it. The subsequent measures are labeled with letters: a), b), c), d), e), f), g), h), i), k), l), m). The notation includes various rhythmic values, slurs, and accents.

cont: ad Var:

TAB: XV.

Fig: 17. *a) b) c) d) e) f)*

*g) h) i) k) l) m)*

Fig: 18. *a) b) c) d) e) f)*

*g) h) i) k) l) m)*

*n) o) p) q) r)*

Fig: 19. *a) b) c) d)*

*e) f) g) h) i) k)*

Fig: 20. *a) b) c) d)*

*e) f) g) h) i)*

Fig: 21. *a) b) c)*

*d) e) f) g) h)*

Fig: 22. *a) b) c) d) e) f) g) h) i)*

*k) l) m) n) o) p) q)*

cont: ad Var.

TAB: XVI


Fig: 23. 



Fig: 24. 





Fig: 25. 





Fig: 26. 

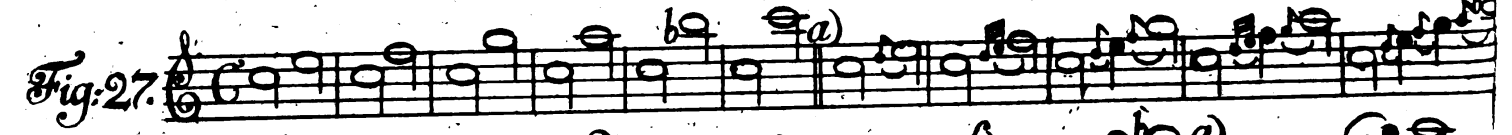
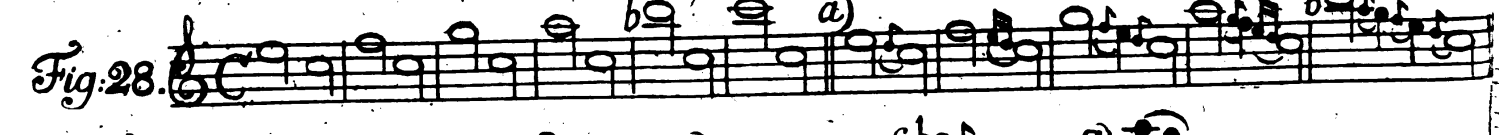
Fig: 27. 



Fig: 28. 



Adagio.

TAB. XVII:

The musical score is organized into 12 systems, each consisting of two staves. The first system includes a treble clef, a common time signature, and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a style typical of 18th or 19th-century pedagogical works, featuring various ornaments and fingerings. The first system includes a treble clef, a common time signature, and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a style typical of 18th or 19th-century pedagogical works, featuring various ornaments and fingerings.

Fig: 26) 9) 28) 8) 26) 8) 26) 28)

23) 14) 8) 13) 18) 5)

Cont:

*ГНБ: XVIII.*

This musical score is arranged in six systems, each containing two staves (treble and bass clef). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The score is annotated with letters and numbers:

- System 1:** Treble staff has letters e), z), c), k, a) above it. Bass staff has numbers 22), 8), 14), 8) below it.
- System 2:** Treble staff has letters x), z), ff), p), u) above it. Bass staff has numbers 8), 9), 8), 14), 19), 3) below it.
- System 3:** Treble staff has letters q), d) above it. Bass staff has numbers 11), 8), 5), 5) below it.
- System 4:** Treble staff has letters m), n), d), o), o), f) above it. Bass staff has numbers 25), 13), 13), 21), 20), 9), 24), 27) below it.

The piece concludes with a final double bar line on the sixth system.

cont.

TAB : XIX.

The page contains 12 staves of music. The top staff is a standard musical staff with a treble clef. The remaining 11 staves are guitar-specific, with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). Each staff contains musical notation (notes, rests, slurs) and fret numbers (1-6) written below the staff lines. The notation includes various techniques such as slurs, ties, and accents. The piece concludes with a double bar line and a fermata on the final note of the bottom staff.

Staff 1: Musical notation with treble clef.

Staff 2: Musical notation with bass clef, key signature of one sharp (F#). Includes fret numbers 1, 8, 15, and 8.

Staff 3: Musical notation with bass clef, key signature of one sharp (F#). Includes fret numbers 3, 6, 7, 6, 7, 7, 7, 7.

Staff 4: Musical notation with bass clef, key signature of one sharp (F#). Includes fret numbers 4, 25, 14, 23, 8.

Staff 5: Musical notation with bass clef, key signature of one sharp (F#). Includes fret numbers 6, 4, 3, 6.

Staff 6: Musical notation with bass clef, key signature of one sharp (F#). Includes fret numbers 20, 16, 16, 26, 16, 8, 3.

Staff 7: Musical notation with bass clef, key signature of one sharp (F#). Includes fret numbers 6, 3, 6, 3, 6, 5, 6, 5, 6, 3.

Staff 8: Musical notation with bass clef, key signature of one sharp (F#). Includes fret numbers 22, 18, 5.

Staff 9: Musical notation with bass clef, key signature of one sharp (F#). Includes fret numbers 6, 4, 6, 6, 4, 3.



Cad:

TAB: XX:

Fig: 1.



Fig: 2.



Fig: 3.

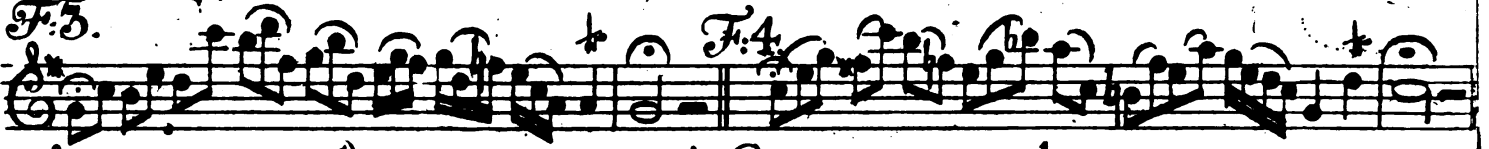


Fig: 4.



Fig: 5: a) b)

Fig: 6: a) b) c)



Fig: 7.



Fig: 8.

All.

ad:

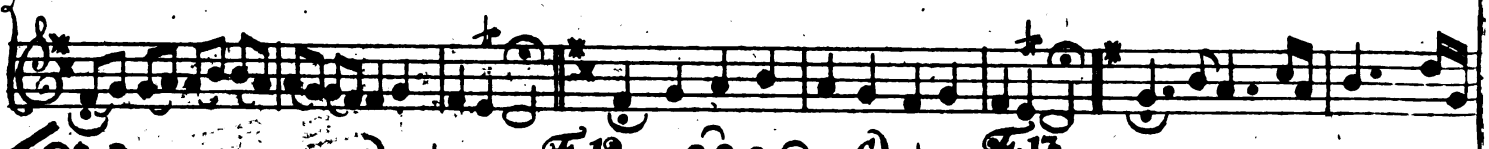


Fig: 9.



Fig: 10.

Fig: 11.



a)

Fig: 12.

Fig: 13.



b)

d)

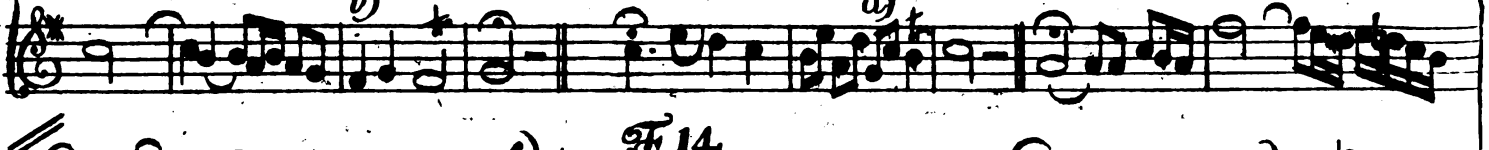
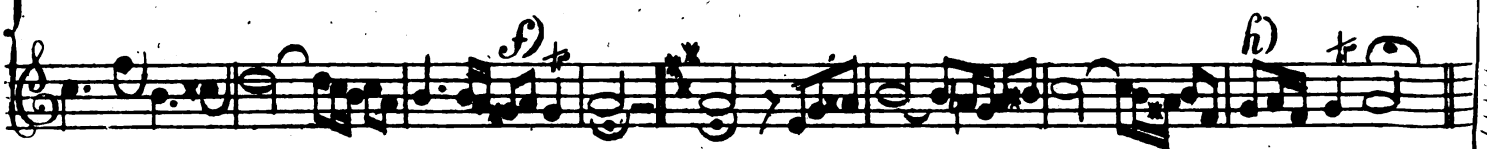


Fig: 14.



Cont:

*TAB. XXI.*

*F. 2.*

*Fig. 1.*  
Musical staff with notes and slurs.

Musical staff with notes and slurs.

*F. 3.*  
Musical staff with notes and slurs.

Musical staff with notes and slurs.

*F. 4.*  
Musical staff with notes and slurs.

Musical staff with notes and slurs.

*F. 5.*  
Musical staff with notes and slurs.

Musical staff with notes and slurs.

*F. 6.*  
Musical staff with notes and slurs.

Musical staff with notes and slurs.

*F. 7.* *F. 8.* *F. 9.*  
Musical staff with notes and slurs.

*F. 10.* *F. 11.* *a)* *b)* *c)* *d)* *e)* *f)* *g)* *h)*  
Musical staff with notes and slurs.

*Vado.*

*Va*

*oo.*

TAB: XXII.

Fig. 1.

F. 2.

F. 3.

F. 4.

F. 5.

F. 6.

F. 7.

F. 8.

F. 9.

F. 10.

F. 11.

F. 12.

F. 13.

F. 14.

F. 15.

F. 16.

F. 17.

F. 18.

F. 19.

F. 20.

F. 21.

F. 22.

F. 23.

F. 24.

F. 25.

F. 26.

F. 27.

F. 28.

F. 29.

F. 30.

F. 31.

F. 32.

F. 33.

F. 34.

F. 35.

F. 36.

F. 37.

F. 38.

F. 39.

F. 40.

F. 41.

F. 42.

F. 43.

F. 44.

F. 45.

F. 46.

F. 47.

F. 48.

F. 49.

F. 50.

F. 51.

F. 52.

F. 53.

F. 54.

F. 53.

F. 54.

F. 55.

F. 56.

f.

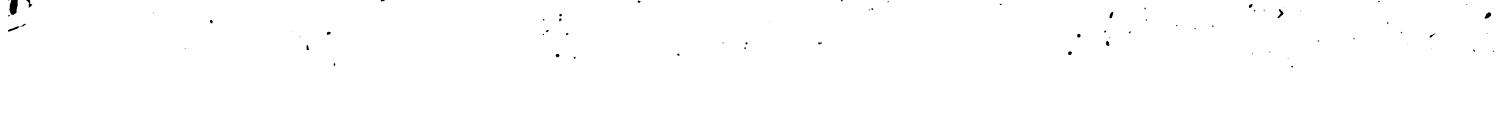
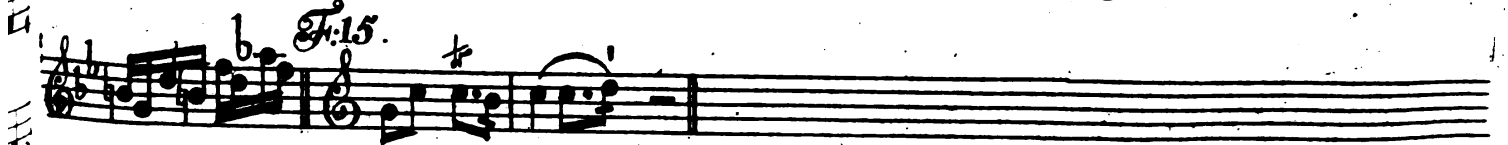
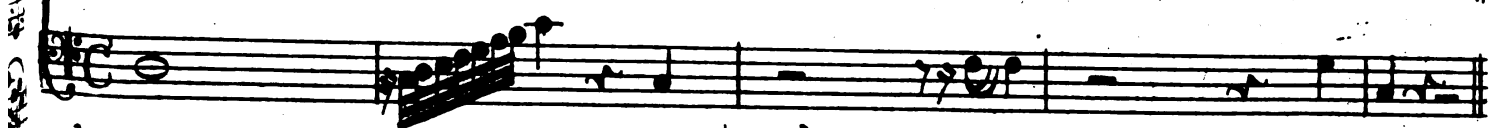
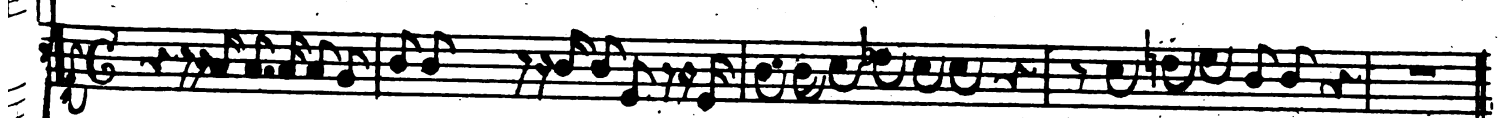
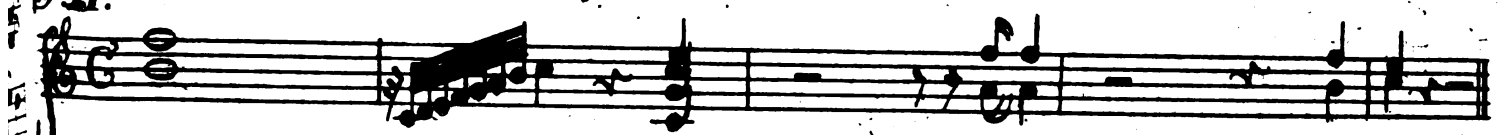
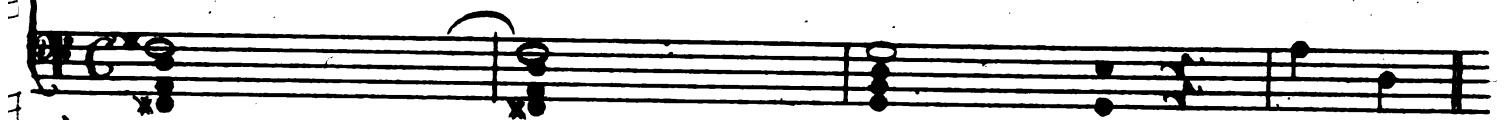
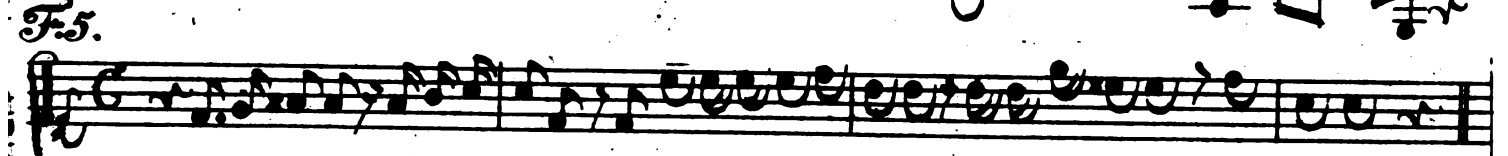
p.

Fig:1.

TAB: XXIII.



F:2.



*Affettuoso di molto.*

*TAB:XXIV.*

*Fig.1.*

This musical score is for guitar, featuring 12 systems of staves. Each system consists of a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat major) and a 3/4 time signature. The bass clef staff contains guitar tablature with fret numbers (0-9) and includes dynamic markings such as *pia.*, *mf*, *f*, *ff*, *pp*, and *ppp*. The score is marked *Affettuoso di molto.* and *Fig.1.* The piece is identified as *TAB:XXIV.*