

# SECOND LIVRE D'ORGUE,

Contenant  
les huit tons,  
à l'usage ordinaire de l'église.

composé

par **J. BOYVIN,**

Organiste de l'Eglise Cathédrale de Rouën.



A PARIS

chez CHRISTOPHE BALLARD, Seul Imprimeur du Roy pour la Musique,  
rue S. Jean de Beauvais, au Mont-Parnasse.

M. D C C .

*Avec Privilège de Sa Majesté.*

A MONSIEUR,  
 Monsieur Targot,  
 CHEVALIER-SEIGNEUR DE LA TILLAYE.

MONSIEUR,

Je ne pretens point vous faire un present, mais vous payer un tribut que je vous dois, en vous offrant cet Ouvrage. Je suis si penetré des bontez que vous avez pour moy, & de l'honneur que vous me faites de vouloir bien me mettre au nombre de vos Amis, que je ne respirois qu'une occasion favorable de faire connoître au Public combien j'en ay de reconnoissance. Ce qui m'autorise encore, MONSIEUR, à prendre cette liberté, c'est que je sçay que vous avez un goût merveilleux pour l'Harmonie & que vous en faites actuellement vos plus doux plaisirs. Je passe icy sur ce jugement solide, sur ce discernement fin & delicat, sur cette generosité sans pareille & sur mille autres excellentes qualitez que l'on decouvre en vous dès qu'on a l'honneur de vous approcher. Je ne parlerai point non plus des actions illustres de vos Ancêtres, que l'on sçait s'être également distinguez dans la Paix & dans la Guerre. Cette matiere doit occuper des plumes plus éloquentes que la mienne. Pour moy je seray trop content si vous jettez quelques regards favorables sur ce Livre, que je mets à l'ombre de vôtre protection, & si vous voulez bien compter pour quelque chose la forte passion avec laquelle je suis,

MONSIEUR,

Vôtre tres-humble & tres-obéïssant  
 serviteur, J. BOYVIN.

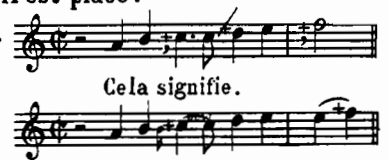
## AVERTISSEMENT.

Je ne donne pas icy au Public un Traité fort ample de la Composition, parce que j'espere que la plupart de ceux qui me feront l'honneur de jeter les yeux sur mon Livre, auront déjà l'habitude du Clavier & la connoissance de l'Harmonie; c'est pourquoy ils auront peu de difficulté à comprendre ce que j'explique dans ce commencement; Je n'y ai admis que les principales Regles de la Musique, c'est pour ceux qui ont dessein d'accompagner sur l'Orgue, ou sur le Clavessin. Ce que j'ay marqué est facile & intelligible, & suivant la Méthode que je donne icy, pour peu qu'on veuille s'appliquer & être exact, on composera sans faute, & l'Harmonie se trouvera pleine & parfaite; Il faut s'attacher à bien entendre les chiffres & les petites marques; car dans la Musique rien n'est inutile, & jusqu'à un petit point tout y est essentiel. Je travaille à un Traité de Composition, dans lequel j'ay dessein d'expliquer toutes les Regles plus au long; je l'acheveray le plutôt qu'il me sera possible.

Je croy qu'il est a propos de parler icy du Toucher, de l'Agréement & de l'Explication de quelques marques qu'il est utile de sçavoir, si l'on veut suivre mon idée, & si l'on veut executer mes Pièces, selon mon intention.

Premierement, remarquez que, sur le plein Jeu, il ne faut lever la main que le moins qu'on peut, afin d'entendre toujours un fond d'Harmonie qui remplisse l'oreille: Sur un plein Jeu de Positif, on peut faire des Vites- ses, des Cadences, des Pincements & d'autres Agréments, comme sur un Clavessin, hors qu'il faut que l'une des deux mains se tiennè plus appuyée. Faites toujours la Cadence longue, à proportion des notes sur lesquelles elle tombe; les Pincements courts, et le port de voix long à proportion de la note où il est placé.

Demonstration du Port de voix en montant, qui se marque avec une virgule.



Mais il faut que le Port de voix touche precisement contre la Basse. La petite croix + marque un coulé, ou notte adjouëtée.



Remarquez que dans la vitesse, plus on va vite, & plus il faut lever les doigts afin de dégager l'harmonie & donner du brillant; mais pour tout cela il ne faut lever la main que le moins qu'on peut, & la tenir dans sa situation. Il faut toucher les Fugues lentement; les Duo veulent du mouvement, & de la gayeté, les Tierces, Crom- horne en Taille, & tous les Récits, beaucoup de tendre en imitant la voix.

Les Basses de Trompettes & Cromhorne, une execution nette & hardie; Dans les Dialogues, de la hardiesse & de l'execution.

Voyez mes deux Livres d'Orgue pour la Pratique. (2)

(1) Je rappelle ici que le trille (w) commençait autrefois par la note supérieure, ce qui continue la série des notes conjointes indiquées par les ports de voix.

(2) Cette dernière phrase ne se trouve que dans l'édition de 1705. ALEX.G.

# TRAITÉ ABREGÉ DE L'ACCOMPAGNEMENT

## POUR L'ORGUE ET POUR LE CLAVESSIN,

avec une Explication facile des principales Regles de la Composition, une Démonstration des Chiffres, & de toutes les manières <sup>(1)</sup> dont on se sert ordinairement dans la Basse-Continue.

### CHAPITRE PREMIER.

**P**OUR bien entendre l'Accompagnement, il faut connoître à fond tous les Accords, et sçavoir de quoy ils se composent: Il y en a de consonnans parfaits, de consonnans imparfaits, & de dissonnans.


Il y a quatre Consonnances, qui sont l'Octave, la Quinte, la Tierce & la Sixte. Il y a autant d'Octaves justes, qu'il y a de Sons differens dans la Musique. Nous ne parlerons point ici des fausses Octaves, parce qu'elles ne sont point en usage. Il y a de trois sortes de Quintes qui sont en usage: Il y a onze Quintes justes, six fausses Quintes <sup>(2)</sup>, & quatre Quintes superfluës <sup>(3)</sup> qui se pratiquent par licence, en faveur du bon goût. Pour ce qui est des Tierces & des Sixtes, il n'y en a que de deux sortes dont on se serve, qui sont les mineures & les majeures; car les diminuées & les superfluës ne servent que dans les transpositions, où elles supposent d'autres Consonnances: Vous en verrez la demonstration en notes, à la fin de ce Chapitre. Parlons de la Quarte; elle participe du consonnant & du dissonnant; c'est pourquoy les Anciens l'ont appelé Mixte, sa pratique dépend des Accompagnemens qu'on luy donne; quand elle est accompagnée de la Sixte elle est consonnance, & quand elle est accompagnée de la Quinte elle est dissonnance; <sup>(4)</sup> l'Octave y est toujourns admise, on la peut doubler quand elle est consonnance, souvent on en voit deux de suite dans les Basses-Continüës. La 1<sup>re</sup> est consonnance, & la seconde dissonnance, c'est l'usage ordinaire.

Il est maintenant à propos de parler des Dissonnances. La Dissonnance dans sa pratique ne suppose autre chose que la Consonnance qui la suit: Dissonnance est ce qu'on appelle communément les Faux-Accords; mais ces Faux-Accords bien menagez font la beauté & l'ornement de la Musique: Ils flattent agréablement l'oreille, ils servent beaucoup à l'expression du Texte dans la Musique vocale, & font plaisir sur toutes sortes d'Instruments; il n'en faut pas trop faire, & néanmoins il en faut. Je me souviens d'avoir lû un Ancien, qui traitoit de la Composition de Musique: Il disoit qu'une Musique sans dissonnance étoit une *Soupe sans sel, un Ragoût sans épices, une Compagnie sans femmes, & enfin, une chose privée de tous ses agréments*. Il faut donc faire des Dissonnances si on veut plaire, mais il faut sçavoir les bien appliquer; & pour les bien entendre, il faut étudier les Ouvrages des habiles Gens, consulter ses Amis, & s'attacher sur tout à ceux qui ont acquis de l'estime & de la réputation: Car il ne suffit pas pour exceller dans les Sciences, de posséder parfaitement les Regles, & les mettre en execution: il y a encore un certain goût, ou plutôt un discernement, une sensibilité que la Nature donne, & qui s'augmente par la pratique des bonnes choses; & pour le perfectioner, il faut prendre pour modèle les plus excellents Génies. Vous verrez la pratique des Dissonnances dans les Chapitres suivans.

(1) Marques dans l'édition de 1705.

(2) Quintes diminuées, ♯.

(3) Quintes augmentées, ♭5.

(4)  ALEX. G.

## CHAPITRE SECOND.

## DIVISION DE L'HARMONIE.

**L'**HARMONIE se divise en Consonnances & Dissonnances; Les Consonnances se divisent en parfaites & imparfaites; Ainsi dans l'Accompagnement ordinaire, on ne connoît que trois sortes d'Accords, sçavoir, le parfait, l'imparfait & le dissonnant: L'Accord parfait à quatre parties, se compose de Tierces, de Quintes & d'Octaves, le tout à compter contre la Basse: car la Basse est ici notre seul modele. L'Accord imparfait se fait de plusieurs manieres; Premièrement, la Quarte & la Sixte avec l'Octave, font un Accord consonnant imparfait qui doit être suivi du parfait, sur la même note de Basse. Il ya encore la Sixte simple. La Sixte double avec laquelle on met la Tierce, la Tierce doublée avec laquelle on met la Sixte. Il faut icy remarquer qu'on double bien plus communément les Tierces & Sixtes mineures que les majeures.

Il y a six Dissonnances en usage, qui sont la Seconde, la Quarte dissonnante, le Triton, <sup>(1)</sup> la Fausse-Quinte,<sup>(2)</sup> la Septieme, & la Neuvième.

Il faut sçavoir trois choses pour pratiquer les Dissonnances; les précéder,<sup>(3)</sup> les accompagner, & les sauver;<sup>(4)</sup> les précéder d'une Consonnance, les accompagner suivant l'ordre que vous allez voir, & les sauver en descendant d'une [note] de la partie qui syncope, qui est celle qui fait la Dissonnance en question.

Quoyque l'usage ordinaire demande que la Dissonnance soit précédée d'une Consonnance, on ne laisse pas de se dispenser quelquefois de cette Regle, & on en fait qui ne sont point précédées; cela se connoît par le bon usage, & par le bon goût.

Les Accompagnements de Dissonnance sont differents; <sup>(5)</sup> La Seconde en a trois, la Quarte n'en a qu'un, le Triton un seul, la Fausse-Quinte un, la Septième deux, la Neuvième un seul. Je trouve que cette liberté est commode aux Compositeurs, parce qu'ils suivent avec plus de facilité leurs agréables idées, & la suite de leur chant.

Remarquez dans la position des Dissonnances que dans la pleine mesure **C**, les Dissonnances n'occupent qu'un temps; c'est-à-dire la valeur d'une noire; dans les plus legers mouvements, comme **C** & **2**, elles portent deux temps,<sup>(6)</sup> car deux temps dans ces derniers mouvements ne tardent pas plus qu'un temps de pleine mesure.

Dans les mouvements triples; c'est-à-dire à trois temps, comme  $\frac{3}{2}$ , **3**,  $\frac{6}{4}$ , & autres semblables, les Dissonnances portent un temps, deux temps, & quelquefois jusques à trois.

La Seconde est toujours Syncopée par la Basse, c'est la seule que la Basse syncope; c'est aussi la seule qu'on peut doubler, on la sauve de deux manieres, de la Tierce & de la Sixte: Elle a trois Accompagnements, sçavoir, on la double avec la Quinte, on l'accompagne encore de la Quarte, & quelquefois du Triton; avec ces deux-cy on y met la Sixte, on peut aussi doubler la Seconde sans rien retrancher; c'est une amplification d'Harmonie qui est fort bonne.

La Quarte Dissonnance s'accompagne de la Quinte & de l'Octave, on la sauve de<sup>(7)</sup> la Tierce en descendant d'une [note].

Le Triton s'accompagne de la Sixte & de la Seconde, on le sauve de la Sixte. La Fausse-Quinte s'accompagne de la Tierce & de la Sixte, on la sauve de la Tierce.

(1) Quarte augmentée,  $\frac{4}{3}$ .

(2) Quinte diminuée,  $\frac{5}{4}$ .

(3) Les préparer.

(4) Les résoudre.

(5) Voir le tableau, page 81.

(6) Deux noires ou une blanche.

(7) Par.

Remarquez que quelquefois le Triton n'est pas sauvé de la Sixte & qu'on trouve de l'intervalle à la Basse. Pour lors on l'accompagne comme une Quarte juste; c'est-à-dire de la Sixte & de l'Octave<sup>(1)</sup>; il en est de même de la Fausse-Quinte quand elle n'est pas sauvée de la Tierce & qu'on trouve de l'intervalle à la Basse, on l'accompagne comme une Quinte juste, c'est-à-dire de la Tierce et de l'Octave.<sup>(2)</sup> La Fausse-Quinte ordinaire s'accompagne de la Tierce & de la Sixte, on la sauve de la Tierce. La Septième s'accompagne de la Tierce & de la Quinte, ou de la Tierce & de l'Octave, quelquefois aussi de la Tierce double; ce qui en décide, c'est qu'on observe les mouvements contraires, afin d'éviter deux Octaves ou deux Quintes, c'est-à-dire que, quand la Basse descend, il faut que les parties montent;<sup>(3)</sup> au Contraire quand elle monte,<sup>(4)</sup> il faut que les parties descendent: Il y a trois manieres dont on la sauve; de la Sixte, de la Tierce, & de la Quinte, en descendant d'une [note].<sup>(5)</sup>

La Neufième n'est autre chose que la Seconde syncopée aux Parties hautes; c'est-à-dire que la main droite la fait, & pour la distinguer d'avec la Seconde (qui est toujours syncopée par la Basse) on l'appelle Neufième; ses Accompagnements sont la Tierce & la Quinte. La Partie qui fait la Neufième contre la Basse, doit descendre d'une [note] au temps suivant comme (dans)<sup>(6)</sup> toutes les autres Dissonances. On la sauve de trois manières, sçavoir de l'Octave, de la Tierce, & de la Sixte.

On met quelquefois deux Dissonances ensemble, comme la Septième & la Neufième, on les accompagne de la Tierce, souvent on y ajoute la Quinte, & même quelquefois la Quinte superfluë; ce qui produit cinq parties. On sauve à l'ordinaire.<sup>(7)</sup>



On met encore la Quarte & la Neufième ensemble, on les accompagne de la Quinte, & on les sauve toutes deux à l'ordinaire.


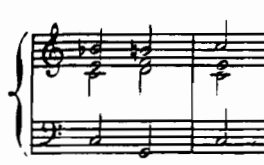

On met aussi la Septième & la Fausse-Quinte ensemble; on les accompagne de la Tierce, & on les sauve à l'ordinaire.




On met encore la Quinte juste avec la Sixte, cela s'appelle l'opposition; on les accompagne de la Tierce & quelquefois de l'Octave; l'Accord suivant sauve tout.<sup>(8)</sup> Cela est commun dans la Musique Italienne.



ou bien      ou bien

(1)  à trois parties sans redoublement d'octave on aurait: 

(2)  (3)  (4) 

(5)  (6) Edition de 1705. (7)  (8) 

## CHAPITRE TROISIÈME.

De l'ordre qu'il faut garder en accompagnant, & de la manière dont il faut que la main soit portée.

**L**A méthode la plus ordinaire & la plus commode, est de faire tous les accompagnements de la main droite; Elle fait communément trois parties, quelquefois aussi jusqu'à quatre, parce qu'on double quelque Consonnance, & par fois aussi la Seconde, suivant que la main se trouve disposée: Ainsi la main gauche ne joue simplement que la Basse, sinon qu'elle fait l'Octave quand la main droite tient un Accord parfait; & cette Octave aide à connoître les Accompagnements éloignés. La main gauche peut aussi doubler les Sixtes & Tierces mineures qui se trouvent sur les Dièzes, Sur les Mi, les Si en montant, & autres; ce qui fait beaucoup d'effet dans un grand Concert. Remarquez qu'en accompagnant, il faut compter tous les Accords contre la Basse. L'Accompagnement ordinaire étant à quatre Parties, il faut sçavoir que toutes les Nottes qui se trouvent dans les Basses-Continués, sur lesquelles il n'y a aucun Chiffre, il faut y placer l'accord parfait, excepté sur les Diezes, les Mi & les Si. Cet accord parfait se compose de Quintes, Octaves & Tierces contre la Basse; mais il faut éviter deux Octaves de suite, & même deux Quintes: Et le moyen infaillible pour les éviter, est de procéder toujours par mouvement contraire; on peut pourtant procéder par mouvement semblable quand on sçait éviter deux Octaves, ou deux Quintes, ou bien quand il y a des intervalles à la Basse; il faut bien prendre garde de faire deux Octaves entre les Parties découvertes, qui sont la Basse & le Dessus; comme aussi d'entre la Taille <sup>(1)</sup> & la Basse. La Taille est la Partie la plus près de la main gauche. Les quatre Parties ordinaires s'appellent Basse, Taille, Haute-Contre, <sup>(2)</sup> & Dessus. <sup>(3)</sup> Remarquez que sur les [sept] <sup>(4)</sup> Semi-tons comme du Mi au Fa, du Si à l'Ut, & sur tous les Dièzes; Enfin, lorsque la Basse monte d'un Semi-ton on met sur le Mi, le Si, le Diéze, & autres semblables la Sixte doublée ou la Tierce doublée, c'est-à-dire, que ces sortes de Nottes ne veulent que Tierce & Sixte; On double l'une des deux, selon la situation où est la main & la proximité de l'Accord d'où l'on vient. On en fait de même sur toutes les Nottes qui précèdent un Bémol, soit naturel ou transposé, lorsque la Basse monte par degré conjoint. Quand vous voyez un  $b$  ou un  $\sharp$  qui est au dessus d'une Note, cela signifie qu'il faut faire le  $b$  ou le  $\sharp$  sur l'accord en question, ce qui produit une Tierce mineure ou majeure: car quand on veut marquer une Sixte mineure ou majeure, on met un  $b$  mol ou un  $\sharp$  joint à un 6 de chiffre, comme  $b6$  ou  $\sharp 6$ . Sur toutes les autres Nottes on fait un Accord parfait, tel que je l'ay déjà expliqué. Remarquez qu'on ne fait jamais deux Accords semblables de suite, comme deux Accords parfaits de mouvement semblable, comme deux Sixtes doublées, ni deux Sixtes simples, ni deux Tierces doublées, ni autres semblables; Mais ce qu'il faut faire quand il y a deux Nottes conjointes à la Basse comme La Sol, Sol Fa, ou Re Ut, ou semblable, vous faites un Accord parfait sur le La, & votre Basse qui descend au Sol, au lieu de descendre de même vous montez votre accompagnement, & vous commencez par la Consonnance la plus proche: Au contraire, si votre Basse monte, il faut que votre Accompagnement descende. Quand on tient un Accord qui est tout proche de la main gauche, & que la Basse monte d'une [note], pour éviter deux Octaves on fait l'Unisson, c'est-à-dire que la main droite ne fait que deux Parties, qui sont Tierce & Quinte ou bien Tierce & Sixte contre la Basse. Quand il y a deux Sixtes de suite, on fait la Sixte simple à l'une (c'est-à-dire, la Sixte, l'Octave, & la Tierce) & la Tierce doublée à l'autre, la Sixte s'y trouve dans le milieu. <sup>(5)</sup> Remarquez donc que quand il y a un  $b$  ou un  $\sharp$  seul, au dessus, c'est toujours pour la Tierce de la Basse. Quand vous voyez

(1) Ténor.

(2) Alto.

(3) Soprano.

(4) Edition de 1705.

ALEX. G.



ALEX. G.

(A. G. 136.)

#4 ou bien  $\natural 4$ , cela signifie un Triton: Quand vous voyez  $b5$  ou  $5b$ , cela signifie une Fausse-Quinte: Quand vous voyez #5, cela dénote une Quinte superfluë.

Il en est de même des Septièmes, des Neufièmes, des Quartes & des autres Dissonances. Quand vous voyez un petit trait de plume — vis à-vis d'une Note, cela marque la continuation de l'Accord précédent, Quand il y a cette marque  $\}$ , c'est-à-dire qu'il faut éloigner la main, & porter l'Accord plus haut, sans toutefois changer de Consonnances, c'est pour la commodité de la main, pour ménager les Accords, & et éviter les fautes. L'i veut dire l'Unisson, comme je l'ay expliqué cy-dessous. Quand il y a deux points au dessus d'une Note, comme  $\overset{5b}{\text{P}}$  ou bien  $\overset{7}{\text{P}}$ , <sup>(1)</sup> cela veut dire que la Dissonance en question, Fausse-Quinte, Septième ou autres, se doit faire à la Partie la plus haute qui est le Dessus, & vous faites au dessous les Accompagnements tels qu'ils sont marquez cy-devant.

Quand la Basse monte d'intervalle de Quarte, il faut faire un Accord parfait sur la Note, depuis laquelle on monte. La Partie qui fait la Tierce majeure peut monter à l'Octave par mouvement semblable.

Quand c'est un # ou un  $\natural$  qui fait la Tierce majeure contre la Basse, il faut monter par degré conjoint depuis le # ou le  $\natural$ , <sup>(2)</sup> On ne se dispense guère de cette Regle: Quoique toutes les Regles anciennes & modernes deffendent d'aller à l'Octave par mouvement semblable après la Tierce mineure, on peut pourtant le faire dans l'Accompagnement: On est plus exact dans les compositions où les Parties Vocales ou Instrumentales se distribuent à plusieurs personnes, parce qu'on a toute l'étenduë & toute la liberté possible; Mais dans l'Accompagnement de l'Orgue & du Clavessin, où l'on ne peut faire que ce que la main peut executer suivant son étenduë, on est obligé quelquefois de se donner quelques licences, parce qu'il se trouve des difficultez dans certaines Basses-Continuës, où la main ne peut pas faire quatre Parties regulièrès comme dans une Partition, c'est pourquoy on fait souvent l'Octave en montant après la Tierce mineure, <sup>(3)</sup> on se sert de l'Unisson; <sup>(4)</sup> on descend quelquefois depuis un #, ou un  $\natural$ , quoique le bon usage veuille que l'on monte; <sup>(5)</sup> c'est qu'on suppose pour lors que les Parties se croisent ou enjambent les unes sur les autres, comme vous voyez dans toutes les Partitions; pourvù que l'Harmonie soit complete, qu'on ménage bien les Accords parfaits, qu'on accompagne les Dissonances, & qu'on les sauve regulièrément, l'oreille doit être contente. Si vous examinez bien ce petit Traité, vous sçavez tout cela à fond.

Remarquez qu'on place toujourns une Sixte majeure sur la Note qui précède la plus basse. <sup>(6)</sup> La Sixte devant l'Octave est ordinairement majeure, mais quand l'Octave ne fait que passer, & qu'on tombe à quelqu'autre Consonnance, la Sixte peut être mineure; <sup>(7)</sup> la Tierce devant l'Octave doit être majeure, c'est ce qu'on fait à toutes les Cadences parfaites, & à toutes les fins des Pièces; j'entends sur la Note qui précède la dernière. On doit bien prendre garde au ménagement de l'Octave: Il faut que toutes les Consonnances qui la précèdent soient enfermées dedans; c'est-à-dire, qu'excepté deux Consonnances, il faut toujourns y aller par mouvement contraire; que la Basse descende, & que le Dessus monte. Ces deux Consonnances qu'on peut faire de mouvement semblable devant l'Octave, sont la Tierce majeure & la Quinte.

ALEX. G.





## DES TRANSPOSITIONS.

**P**OUR connoître les Transpositions, il faut premièrement, en exerçant les Tons transposez, chercher sur le Clavier ce qui approche le plus de l'ordinaire; c'est-à-dire des Tons naturels; Vous trouverez dans les Transpositions, que souvent le Bémol sert de Diéze, & souvent aussi le Diéze sert de Bémol. Remarquez icy que le Bémol se prend toûjours au dessous de la Notte, & le Diéze se prend toûjours au dessus: Quelquefois une Touche sert de Diéze à une autre Touche, comme le Fa tout simple sert de Diéze au Mi, & l'Ut sert de Diéze au Si, et ainsi de quelques autres. Il faut seulement s'attacher à connoître la situation de la Notte sur laquelle est marquée le Bémol ou le Diéze, & prenant le Bémol au dessous à la plus prochaine Notte, & le Diéze de même au dessus à la Notte la plus prochaine, vous ne sçauriez manquer de trouver toutes les Transpositions.

Dans les Exemples des Accords que je donneray dans la Suite après les Tons naturels, vous trouverez un petit Prélude sur chaque Ton transposez: Je n'y ay admis que ceux qui sont les plus suportables, & le plus en usage, comme C sol ut fa mineur, E mi la mineur, D la ré sol Diéze, A mi la ré Diéze, B fa b mi Bémol, F ut fa mineur. (1)

Chanter en accompagnant donne beaucoup de satisfaction à ceux qui aiment la Musique, & qui possèdent le Clavier; une Personne seule fait son Concert sans le secours de qui que ce soit. L'Harmonie se trouve toûjours pleine, on en a tout le plaisir, & on peut dire que rien ne donne tant d'idée, ni tant de goût pour cette agréable Science, comme d'accompagner en chantant: Un homme est son Orphée à luy-même, et sans qu'il soit obligé d'emprunter des charmes étrangers, il en trouve en luy-seul autant qu'il en peut souhaiter; Et nous voyons que les plus fameux Auteurs de nôtre temps, comme l'illustre M<sup>r</sup> de Lully, & quelques autres, consultoient le Clavessin ou le Théorbe pour composer, & pour mettre en execution leurs plus belles pensées; Aussi j'ose dire que, quand on a la main sur le Clavessin, on découvre des beautez qu'on ne trouveroit pas sans cela, quelque science, & quelque délicatesse de génie qu'on pût avoir.



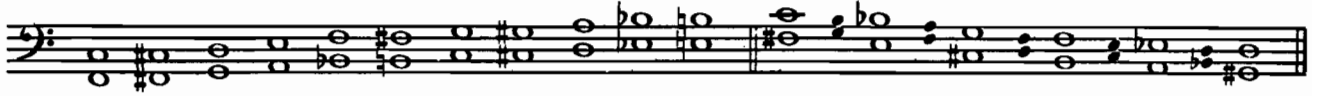
(1) Ut mineur, Mi mineur, Ré majeur, La majeur, Si b majeur, Fa mineur.

A cette époque, l'orgue n'était pas accordé avec le tempérament des demi-tons égaux, il n'était pas possible de jouer dans certains tons, tels que Fa # et Do # majeur, par exemple.

## EXEMPLES DES TONS NATURELS

Quintes justes.

Quintes fausses.



Quintes superfluës.

Sixtes majeures.

Sixtes mineures.



Quartes justes.

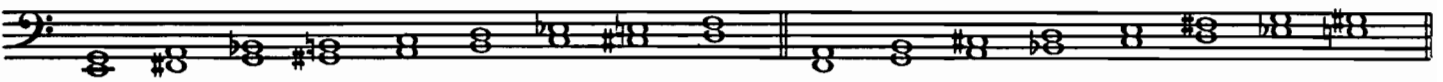
Quartes superfluës  
appelées tritons.

Fausses quartes ou  
quartes diminuës.



Tierces mineures

Tierces majeures.



Accords parfaits.

Accords imparfaits.

6<sup>tes</sup> doublées

3<sup>ces</sup> doublées.

6<sup>tes</sup> simples.



& autres.

## ACCOMPAGNEMENT DES DISSONNANCES

De la Seconde, et de toutes ses manieres.

La Quarte.



ou bien.

Le Triton.

La Fausse Quinte.



ou bien.

ou bien.

La Septième.

La Neuvième.

Musical score for 'La Septième' and 'La Neuvième'. The piece is in 2/4 time. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The lyrics 'ou bien.' are repeated three times. The score includes various fingerings and accidentals.

7<sup>me</sup> et 9<sup>me</sup> ensemble.

Musical score for '7<sup>me</sup> et 9<sup>me</sup> ensemble'. This section features a more complex harmonic texture with many chords and accidentals. The bass line is particularly active with many notes and fingerings.

Pratique sur les Tons naturels.

Bass line for 'Pratique sur les Tons naturels'. It consists of a single line of music with various notes, accidentals, and fingerings, including a sharp sign in a box.

Bass line for 'Pratique sur les Tons naturels'. It continues the practice exercise with various notes and accidentals.

Bass line for 'Pratique sur les Tons naturels'. It continues the practice exercise with various notes and accidentals.

Bass line for 'Pratique sur les Tons naturels'. It continues the practice exercise with various notes and accidentals.

Explication des chiffres précédens.

Musical score for 'Explication des chiffres précédens'. It shows a piano accompaniment with chords and notes, corresponding to the numbers used in the previous section.

Musical score for 'Explication des chiffres précédens'. It shows a piano accompaniment with chords and notes, corresponding to the numbers used in the previous section.

First system of a musical score. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music consists of chords and moving lines. The bass staff includes fingerings: 9, 6, 4, 3, 9, 7, 8, 9, 7, 8, #, 4, #, 5b, b, (5b), 6, 4, 6.

Second system of the musical score. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The bass staff includes fingerings: 9, b6, 4, 3, 6, 4, #, b, #, 6, 9, 8, #, 7, 4, 6, 4, 5, #.

Third system of the musical score, continuing the bass line. The bass staff includes fingerings: b, 5b, 5b, 4, #, 6, 6#, 5b, 9, 7, 8, 5b, b, 7, 6.

Fourth system of the musical score, continuing the bass line. The bass staff includes fingerings: b, 5b, 4, 3, 6, b, 4, 3, #, 4, 6, 5b, b, 4, 3, 7, 9, 8, #, 5, 6.

Fifth system of the musical score, continuing the bass line. The bass staff includes fingerings: b, 4, #, 5b, 6, b, #, 6, 6, #, b, #, 6, #, #, 6, #, #, 7.

Sixth system of the musical score, continuing the bass line. The bass staff includes fingerings: b, 6, 7, #, 4, 6, b, b, #, 4, 6, 4, #, 4, #.

Sur l'Orgue il faut lier les Dissonnances, c'est à dire qu'il faut tenir le doigt, mais sur le Clavessin il faut tout dégager.

Explication.

Seventh system of the musical score, labeled 'Explication'. It shows a comparison between two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music illustrates the concept of dissonance resolution.

Eighth system of the musical score. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with chords and moving lines.

Musical staff 1: Treble and bass clefs with complex chordal accompaniment.

Musical staff 2: Treble and bass clefs with complex chordal accompaniment.

Musical staff 3: Bass clef with a melodic line and fingerings (7, 9, 6, #, 6, 5b, 9, 8, 4, 3, 6, #, 6).

Musical staff 4: Bass clef with a melodic line and fingerings (7, 9, 6, 7, 6, 6, 5, 4, 3, 2, #4, #6).

Musical staff 5: Bass clef with a melodic line and fingerings (#, 6, 6, #, #, 5b, #, 6, #4, #6).

Musical staff 6: Bass clef with a melodic line and fingerings (#6, 4, #, 6, 6, 7, 6, 6, b).

Musical staff 7: Bass clef with a melodic line and fingerings (#, 6, 6, 4, #, 5b, #, 6, #, #4, 6).

Musical staff 8: Bass clef with a melodic line and fingerings (#6, 4, 3, 7, 7, 7, b7, 7, #4, #, 6, 6, 5, 4, #).

Autre.

Musical staff 9: Bass clef with a melodic line and fingerings (4, 3, 4, 3, 5b, 6, #4, 6, 7, #6, 4, 6, 7, 6).

Musical staff 10: Bass clef with a melodic line and fingerings (6, 5b, 5b, 9, 6, 7, 6, #, 6, 7, #4, #, 7, 4, 3, 5b, 5b, 5b, #5, 6, 6, 4, #).

Par Bémol.

Par Bécarré.

Il sera facile d'entendre l'explication <sup>(1)</sup> de ces chiffres, par l'imitation des deux premiers. Il faut observer les mesmes Accompagnemens, & le mesme menagement d'accords.

Autre.

(1) De comprendre la réalisation.

C sol ut fa mineur.

Musical score for C sol ut fa mineur in bass clef. The score consists of five staves of music with figured bass notation. The notes are: C2, G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The figured bass notation includes: 7 9 8, 5b, b, 9 8, 7 6, #4, 4, 6, 7 5b, 5b, 9, 8, b, 6 4 #6.

D la ré sol mineur (\*)

Musical score for D la ré sol mineur in bass clef. The score consists of five staves of music with figured bass notation. The notes are: D2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The figured bass notation includes: 4 2, 5b, 9, 3, 7, 5b, 9, 6, 5b, 7, 6, 7 6, 7 6, 6 9, 6, 4, 3, 4, 3.

E mi la mineur.

Musical score for E mi la mineur in bass clef. The score consists of three staves of music with figured bass notation. The notes are: E2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The figured bass notation includes: 9 7, 8, 5b, 6, 5, 4 6, 7 #4, #, 5b, 5b, 5b, 5b.

(\*) Majeur. ALEX. G.

(\*\*) FA au lieu de RÉ dans l'édition de 1705. ALEX. G. (A. G. 136.)



A mi la ré majeur.

B fa b mi b mol.

[sic.]

F ut fa mineur.

(\*) Ecrit ainsi dans les éditions originales :

ALEX. G.

# PREMIER TON PRELUDE GRAUE (\*)

(Un poco adagio.)

The first system of the score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The music features a series of chords and melodic lines with various accidentals (sharps, flats, naturals) and ornaments (wavy lines above notes). A '(PED.)' marking is placed below the bass staff.

The second system continues the piece with similar harmonic and melodic textures. It includes various note values and rests, with ornaments and a '(PED.)' marking in the bass staff.

The third system shows further development of the musical themes. The notation includes complex chordal structures and melodic passages, with ornaments and a '(PED.)' marking in the bass staff.

The fourth system concludes the piece. It features a final cadence with a double bar line and a 'Coda' symbol at the end of the bass staff.

# PRÉLUDE À DEUX CHŒURS

(And<sup>te</sup> con moto.)

The first system of the second piece is marked '(And<sup>te</sup> con moto.)'. It features a 'Petit plein jeu.' (small full play) section. The notation includes a prominent sixteenth-note run in the upper staff and a steady accompaniment in the lower staff. A '(S.PED.)' marking is present below the bass staff.

The second system is marked '(Più lento.)' and features a 'Grand plein jeu.' (large full play) section. It includes a similar sixteenth-note run in the upper staff and a more complex accompaniment in the lower staff. A '(PED.)' marking is present below the bass staff.

(\*) Grand chœur.





















































































































































