



P L A N abrégé d'une Méthode nouvelle
d'accompagnement pour le Clavecin.

UNe Méthode en musique est un morceau tout neuf. Celles qu'on a données jusqu'à présent n'en ont que le titre; on n'y voit qu'une pratique à demi-détaillée, des regles arbitraires, remplies d'exceptions, & destituées de tout fondement.

La Méthode nouvelle est appuyée sur la Basse fondamentale, seul & premier principe, où tout se rapporte en Musique, & d'où émanent des regles aussi certaines que simples.

C'est par les définitions de l'Art & de
les

490 MERCURE DE FRANCE.
ses parties qu'on commence à développer
cette Méthode.

L'accompagnement du Clavecin est
l'Art d'exécuter successivement une har-
monie complète & parfaite sur un Chant
donné qu'on appelle *Basse continuë*.

La connoissance de l'harmonie est le
premier mobile de cette exécution ; l'ha-
bitude des doigts & de l'oreille en fait la
promptitude.

Le premier objet de la Méthode est
donc d'examiner en quoi consistent l'har-
monie, sa plénitude, sa perfection, sa
succession, & la marche de la *Basse*.

Le deuxième objet est de faciliter aux
doigts les habitudes nécessaires, & de ren-
dre l'oreille sensible à l'harmonie & à ses
successions les plus régulières.

L'harmonie se conçoit dans la pratique
sous le nom d'*Accord* ; elle est com-
plète & parfaite quand l'*Accord* est tel.

Un Accord est primitivement l'assem-
blage de plusieurs sons disposés par 3^{es}.

Il n'y a que deux Accords ; le *Conso-
nant* & le *Dissonant*.

Le *Consonant* est composé de trois No-
tes, à la 3^e l'une de l'autre, & est ren-
fermé dans l'intervale de 5^e, comme par
exemple, *sol, si, re*.

Le *Dissonant* est de deux especes ; l'un
est fondamental, l'autre est de gout, &
par supposition. L'Accord

L'Accord dissonant fondamental est composé de quatre Notes distantes pareillement d'une 3^e, & est renfermé dans l'intervale de 7^e. Cet Accord contient le Consonant & une Note de plus, comme par exemple, *sol, si, re, fa*; tous deux sont compris dans l'étendue de l'8^e, & la première Note des 3^e consécutives qui les composent, en est toujours la Basse fondamentale.

L'Accord dissonant par supposition est composé de cinq Notes différentes, & excède par conséquent l'étendue de l'8^e; c'est-à-dire, qu'il contient l'Accord dissonant fondamental, & une Note de plus; mais cette Note n'est jamais que la 3^e, ou la 5^e au dessous de la première des 3^e qui composent cet Accord, & c'est alors la Basse qui est par supposition, comme, par exemple, *mi, sol, si, re, fa,* & *ut, sol, si, re, fa,*

Un Accord n'est complet qu'autant qu'il renferme le nombre de Notes qu'on vient de rapporter, & il ne l'est plus dès qu'on en retranche quelques-unes, comme il arrive dans l'Accord dissonant, appelé *Accord de 4^e*; ce qui n'empêche pas qu'il ne demeure soumis à toutes les loix des autres Accords dissonans.

Un Accord est parfait dans sa construction, lorsque toutes les 3^e qui le composent

posent sont formées des Notes du Mode qui existe.

L'Accord consonant & le dissonant fondamental peuvent recevoir autant de formes différentes qu'ils contiennent de Notes; & ce renversement n'en change point le fond.

Ainsi l'Accord consonant reçoit trois formes différentes, & l'Accord dissonant fondamental en reçoit quatre.

Mais si l'on donne à ce dernier Accord une Basse par supposition, à la 3^e ou à la 5^e au dessous, comme il a été dit, l'addition de cette cinquième Note change la gradation respective des quatre Notes par 3^e dont il est composé, & présente l'Accord sous deux formes de plus; ainsi l'Accord dissonant en general reçoit six formes différentes.

Le renversement de l'Accord dissonant fondamental n'est point reciproque avec la Note de la Basse par supposition, & n'a lieu qu'entre les quatre Notes *sol*, *si*, *re*, *fa*, où l'on reconnoît la jonction de deux Notes, c'est-à-dire, un intervalle de 2^e, comme entre *fa* & *sol*.

Cette jonction de deux Notes, qui seule fait la distinction de l'Accord consonant d'avec le dissonant, semble aussi destinée seule à faire reconnoître ce dernier par deux chiffres de valeur immédiate, où
l'inter-

l'intervale de 2^e se découvre ; & l'usage où l'on est de chiffrer l'Accord de 4^e par $\frac{2}{4}$, celui de grande 6^e par $\frac{4}{7}$, & même celui de petite 6^e par $\frac{4}{3}$, y est entierement conforme.

Mais si l'intervale de 2^e eût guidé en cela la maniere de chiffrer, il semble qu'on auroit dû proceder également à l'égard des trois autres formes de l'Accord dissonant, puisque par rapport à la Basse actuelle de l'Accord, on ne peut considerer celui de 2^e que comme $\frac{2}{1}$, celui de 9^e comme $\frac{3}{1}$, & celui de 7^e comme $\frac{3}{2}$; il y a donc même raison pour désigner les uns & les autres par les chiffres où l'intervale de 2^e a lieu ; ce qui presente toutes les formes de l'Accord dissonant en cette maniere simple & uniforme $\frac{2}{1} \frac{3}{2} \frac{4}{3} \frac{5}{4} \frac{6}{5} \frac{7}{4}$, & donne déjà une ouverture importante sur l'harmonie ; puisque des deux chiffres immédiats, le plus grand marque toujours la Basse fondamentale, & le plus petit la dissonance, observation qui fait seule tout le principe de cette Méthode, sur la succession des Accords.

L'avantage qu'on tire de cette maniere de concevoir toutes les formes de l'Accord dissonant, n'est pas moins sensible dans la pratique ; mais avant que de faire agir les doigts, il faut observer que pour des raisons capitales que la Méthode

de expose , on doit suspendre l'usage du pouce ; ce qui ne doit point rebuter les petites mains , auxquelles elle fournit des expédiens.

S'il s'agit maintenant de trouver l'Accord sur le Clavier par le moyen des deux chiffres immédiats , il suffit de connoître une seule des deux touches qui répondent aux intervalles désignés par ces chiffres , pour connoître l'autre sur le champ , puisque plaçant un doigt sur cette touche , un des deux doigts voisins ne peut que tomber naturellement sur l'autre , & quant aux deux doigts restans , il ne s'agit plus que de les disposer par 3^{es}.

S'il arrive que le doigt voisin de celui qu'on a placé d'abord ne se trouve pas tout porté sur la touche désignée par l'autre chiffre , il ne faut que l'écarter par 3^e , & les deux autres pareillement , on aura toujours le même Accord dissonant complet ; car alors la touche occupée par le doigt d'en haut n'est que la réplique du son qui réuniroit deux doigts pour former l'intervale de 2^e , ce qui revient au même pour l'esprit & pour les doigts , puisqu'il ne s'agit jamais que de les disposer tous par 3^{es} , ou d'en joindre deux seulement ; habitude qui ne les assujettit qu'à deux situations , & qui rend tous les
endroits

endroits du Clavier également familiers.

Chacun peut éprouver la facilité qu'il y a de trouver ainsi tous les Accords dissonans possibles, & l'on verra qu'ils ne sont tous qu'un même arrangement par 3^e, soit *majeures*, soit *mineures*, & que par tout la Basse fondamentale & la dissonance sont les mêmes, quoique les Accords puissent ne pas être complets.

Pour ce qui est de la succession des Accords, il est clair qu'étant tous consonans ou dissonans, elle ne peut consister que dans celle des consonans entre eux, des dissonans entre eux, & des consonans mêlés avec les dissonans.

Le principe de ces successions réside dans deux *cadences fondamentales*, dont l'une qui descend de 5^e, comme de *sol* à *ut*, s'appelle *parfaite*, & dont l'autre qui monte de 5^e, comme de *fa* à *ut*, s'appelle *imparfaite* ou *irrégulière*; les Notes qui forment ces cadences, portent chacune l'Accord consonant, & la dernière de chaque cadence est toujours la *Tonique*, c'est-à-dire, la principale Note du *ton*.

Ces deux *cadences* ordonnent d'abord de la succession des Accords consonans entr'eux; mais comme le principal but de la succession des Accords est d'entretenir à l'oreille la *modulation* ou le *ton* qui existe, & que pour cet effet, l'art & l'ex-

perience ont revêtu l'harmonie de la dissonance ; on l'ajoute en conséquence à la première Note de chacune de ces deux *cadences* ; & delà naît la succession des Accords consonans mêlés de dissonans.

Si au lieu de terminer la *cadence parfaite* par l'Accord consonant , on ajoute encore à celui-ci la même dissonance ; il en résulte un progrès obligé d'Accords dissonans , dont la conclusion ne se peut faire que par le seul Accord consonant , & ce n'est qu'alors que la *cadence parfaite* apparôit ; car celles qui se font d'un Accord dissonant à un autre dissonant , n'en sont que l'imitation.

Ainsi l'imitation de la *cadence parfaite* est l'origine de la succession des Accords dissonans entr'eux , & c'est en ces deux mouvemens de la même *cadence* que git tout l'artifice de la composition & de l'Accompagnement ; car la *cadence irrégulière* est toujours concluante , & ne s'imite point.

Après le progrès obligé des Accords , ce qui reste à examiner , est l'interruption fréquente de ce progrès , par les différens points de conclusion que l'Accord consonant y apporte ; & c'est à quoi l'oreille doit principalement se rendre sensible ; mais ce ne peut être qu'avec beaucoup de tems & de peine , sans les lumières
de

de l'esprit ; c'est pourquoi l'on s'attache à faire rapporter tous les Accords à la Note tonique , & l'on fait observer que conséquemment à la dissonance appliquée à la premiere Note de chacune des deux cadences , il n'y a dans un *Mode* que trois Accords , celui de la *tonique* , celui de la 2^e & le *sensible*.

Le *ton* au-dessus de la *tonique* indique son *Accord de 2^e* , & le *semiton* au-dessous, indique son *Accord sensible*.

L'Accord consonant de la *tonique* commence & termine toutes les successions ; & comme tout *Mode* ne contient que trois Accords , il est évident que celui de la *tonique* ne peut être précédé que de l'un des deux autres , & qu'il doit en être suivi pareillement , si ce n'est d'un autre Accord , qu'un progrès obligé peut occasionner après celui de la *tonique*.

Mais la marche de la Basse détermine alors l'Accord dissonant qui doit suivre le consonant ; & comme celui-ci ne peut jamais être précédé que de son *Accord de 2^e* , & bien plus fréquemment de son *Accord sensible* , on continuë le progrès obligé , jusqu'à ce que l'un des deux derniers paroisse ; & quand on est arrivé à celui de la 2^e , la Basse montre clairement , si le *sensible* ou le *consonant* doit le suivre ; car si ce n'est le *consonant* , c'est le *sensible*.

498 MERCURE DE FRANCE.

Si le *ton* vient à changer après l'Accord consonant de la *tonique*, ou après son Accord de 2^e, cela est infailliblement marqué par la marche de la Basse, par un *diéze*, par un *bémol*, ou par un *béquarre*; & le *ton* connu, tout le reste l'est.

Si enfin l'Accord dissonant pris après le consonant, n'est pas le *sensible* du *ton* où l'on passe, on fait succéder pour lors les Accords dissonans par le progrès obligé, comme on l'a déjà dit.

Ces règles établies sur toutes les marches possibles de la Basse fondamentale, instruisent parfaitement de la succession de l'harmonie; mais tout ainsi que la pratique la plus consommée ne sçauroit procurer une entière possession de l'art, si l'esprit n'est pourvû de ces connoissances, de même aussi la pratique est-elle nécessaire pour les y graver mieux, & plus promptement; cependant on ne peut trop observer de simplifier extrêmement les objets, & de ne les lier qu'à mesure qu'ils se présentent d'eux-mêmes.

C'est dans cette vûë que la Méthode prescrit d'exercer d'abord les Accords sans la Basse; & comme la dissonance est le guide le plus assuré des successions, on commence par celle des Accords dissonans entr'eux, où il ne s'agit que de faire
descen

descendre alternativement deux doigts contigus sur les touches voisines de celles qu'ils occupent, & cela d'un Accord à un autre; de sorte que les dissonances y sont toujours *préparées & sauvées* dans la dernière rigueur. Voyez sur ce sujet l'exemple du Traité de l'harmonie, page 396.

Le seul arrangement des doigts fait sentir ceux qu'il faut mouvoir; si tous les doigts sont par 3^e, le petit doigt demande à descendre le premier, & de deux doigts qui le joignent, celui d'au-dessous peut seul partir, & ainsi du suivant.

On apprend dans ce progrès obligé à reconnoître l'Accord sensible si décisif dans la modulation; on y remarque que l'*Accord* de la 2^e tonique le précède toujours, ce qui facilite à l'oreille la distinction qu'elle en doit faire; d'où l'on sçait & l'on sent que l'Accord consonant de la tonique doit le suivre.

De cet exercice on passe à celui des *cadences*, où l'on s'accoutume à entrelasser l'Accord consonant avec celui de la 2^e tonique, & le sensible; on fait succéder ces *cadences* d'un ton à l'autre, & lorsqu'elles sont familières en différens tons, on y fait joindre une Basse qu'on varie autant qu'il est nécessaire.

En exerçant ces *cadences*, on apprend

à distinguer les *tons majeurs* des *mineurs*, & leurs rapports, combien chacun d'eux contient de *dièzes* ou de *bémols*, & par quel moyen le nombre peut toujours en être présent.

Ces dernières remarques jointes à la marche de la Basse font connoître le *ton* qui existe, & decident absolument de l'Accord dissonant qui doit succéder au consonant; mais la plus belle règle qu'on y joint, & qui est peu connue, est celle qui enseigne le moment précis où chaque *ton* commence & finit.

A mesure que l'esprit, les doigts & l'oreille concourent à saisir les changemens de *ton*, & que les conclusions se multiplient, on acquiert l'habitude de faire succéder les Accords consonans en eux; car de cette succession à celle des dissonans, il n'y a de différence que la dissonance ajoutée pour entretenir la modulation, & pour fixer la succession des uns & des autres, puisque s'il n'y a que deux Accords, il n'y a pareillement que deux successions & deux marches fondamentales de la Basse, auxquelles les Accords consonans ne sont pas moins assujettis que les dissonans.

On fait ensuite un corps séparé des *licences* comme de la *cadence rompue*, où la Basse fondamentale monte diatoniquement,

ment , de la *cadence interrompue* , où elle descend de 3^e , & de la *suspension* , dont tout l'artifice dans la pratique consiste à faire descendre un doigt de plus ou de moins , après l'Accord dissonant.

Entre les six manieres de chiffrer l'Accord dissonant , adoptées par cette Méthode , il y en a trois qui ne répondent pas à l'usage établi ; mais au prix de l'utilité qu'en retirent les commençans , la peine de s'accoûtumer aux autres chiffres n'est rien , & il leur suffit qu'ils soient pairs ou impairs , pour se déterminer sur le champ ; d'ailleurs l'intelligence du principe , la sensibilité de l'oreille & la mécanique des doigts les met bientôt en état de s'en passer.

L'Extrait qu'on donne ici ne permet pas de prévenir les difficultés que peut faire l'ancienne Ecole ; mais on imprime actuellement le Plan entier chez M. Ballard , au Mont-Parnasse , où l'on en trouvera la solution , & même un parallele en forme de toutes les Méthodes de composition & d'Accompagnement.

