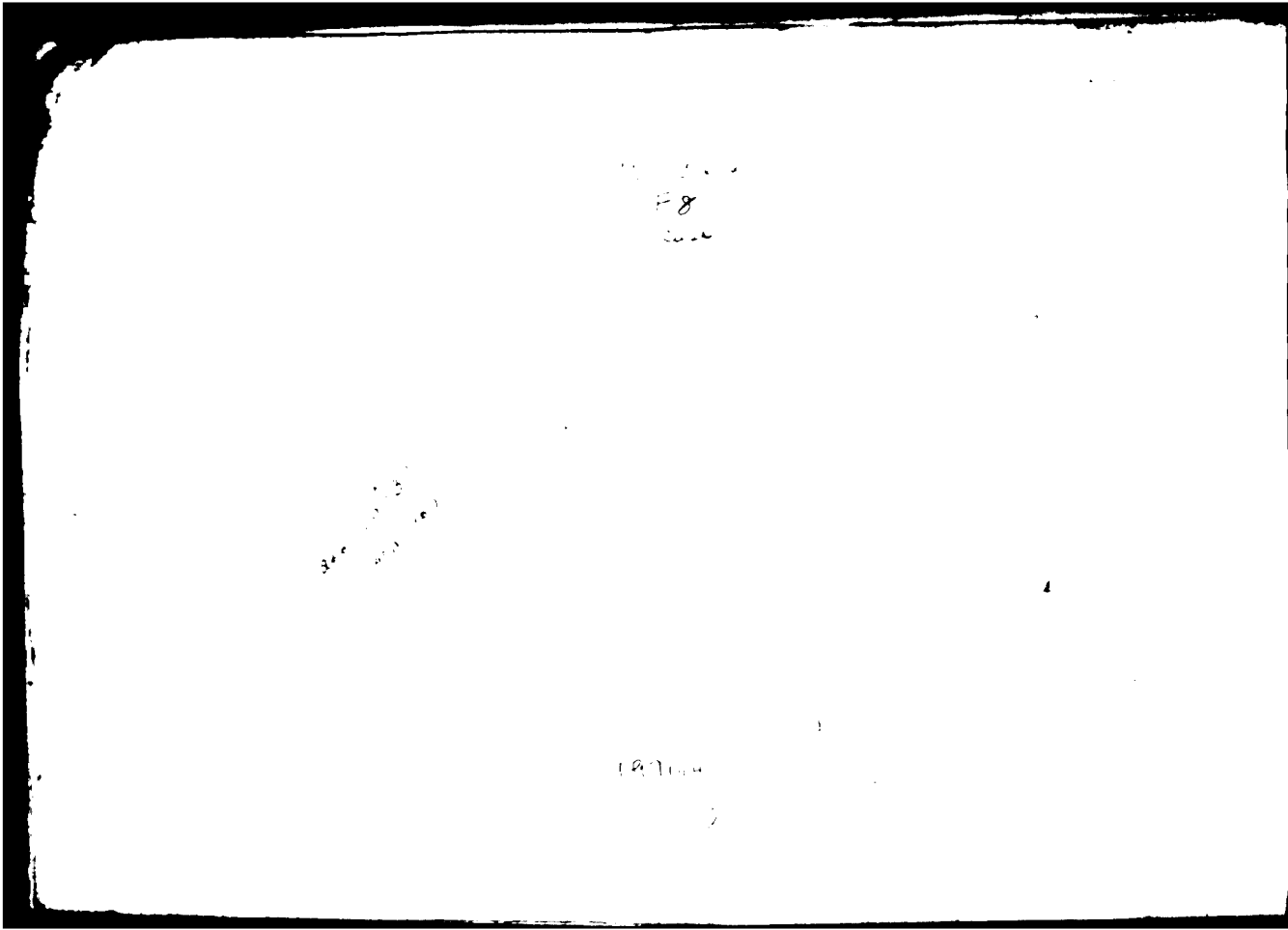


LA VERITABLE MANIERE
D'APPRENDRE A JOUER
EN PERFECTION
DU HAUT-BOIS, DE LA FLUTE ET DU FLAGEOLET.
AVEC LES PRINCIPES DE LA MUSIQUE
POUR LA VOIX ET POUR TOUTES SORTES D'INSTRUMENS.



A PARIS,
Chez JACQUES COLLOMBAT, rue S Jacques, proche la fontaine S. Severin, au Pelican.

M. D. C. C.
AVEC PRIVILEGE DU ROY.





A MONSEIGNEUR
MONSEIGNEUR
DE BERULLE,
CHEVALIER, VICOMTE DE GUYANCOURT,

Conseiller du Roy en tous ses Conseils, Premier President au Parlement du Dauphiné,
& Commandant en ladite Province.



MONSEIGNEUR,

On sera peut-être surpris de la liberté que je prens de vous dedier un Ouvrage qui peut

à ij

E P I S T R E.

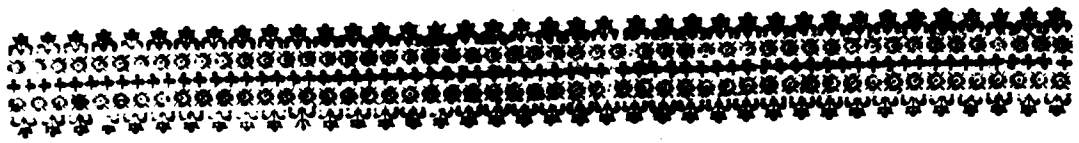
ne paroître pas assez digne de la gravité d'un grand Magistrat. Mais on doit faire réflexion que de tous les divertissemens nécessaires pour relâcher de temps en temps l'esprit parmi les plus importantes occupations, il n'y en a aucun qui ait été si communément goûté des grands Hommes, que la Musique. Ce juste discernement avec lequel vous jugez des beautés de chaque art, aussi bien que de la force des Loix, fait sans doute que vous êtes touché des charmes de celui-cy. D'ailleurs, MONSEIGNEUR, je ne croirois pas pouvoir être blâmé, quand je n'aurois en veüe que de prendre icy l'occasion de vous témoigner mon admiration pour tant de belles qualitez qui relevent en vous l'éclat d'une illustre naissance. Comme j'ay eu l'honneur d'en être témoin de fort près pendant plusieurs années, c'est avec justice que je leur rendrois l'hommage que je leur dois. Et certainement si je n'avois remarqué que votre modestie égale vos autres vertus, je ne pourrois m'empêcher de parler avec liberté de cette sagesse qui regle vos desseins & qui guide tous vos pas, de cette droiture d'esprit & de cœur, qui a porté le plus grand Roy du monde à vous confier les Emplois importants d'Intendant dans les Provinces de l'Auvergne & du Lyonnais, & de premier Président dans un des premiers Parlemens du Royaume; de cette fermeté inébranlable à rendre la justice, qui fait triompher le bon droit, de ce zèle enfin pour le bien des peuples, qui leur a procuré les soulagemens nécessaires dans les temps malheureux. Mais une raison qui me regarde particulièrement doit encore excuser la temerité que je fais paroître aujourd'huy. C'est à votre protection, MONSEIGNEUR, que je dois toute ma capacité. Il est donc bien juste que je vous offre le premier fruit d'un travail que vos bontés ont animé. Si j'ose me vanter d'avoir acquis quelques lumières & quelque habileté dans ma profession, ce n'est que pour mieux faire valoir les obli-

EPISTRE.

gations particulieres que je vous ay. Elles sont toujours presentes à mon esprit, & j'espere que ma reconnoissance vous engagera à m'accorder pour l'avenir la même protection dont vous m'avez honoré jusques icy. Cette grace que je vous demande instamment, fera le bonheur de celuy qui est avec un tres-profond respect,

MONSEIGNEUR,

Votre tres-humble & tres-obéissant serviteur
FREILLON PONCEIN.



P R E F A C E.

COMME j'ay remarqué que la plûpart de ceux qui ont entrepris jusques icy de donner des preceptes de Musique n'ont pas fourny toutes les connoissances necessaires pour la bien excuter avec la voix & les Instrumens, principalement avec le Haut-bois, la Flûte & le Flageolet, j'ay crû qu'on me scauroit bon gré d'avoir suppléé à ce qu'ils ont en cela de défectueux. J'ay renfermé dans ce petit Traité tout ce qui m'a paru utile pour l'instruction de ceux qui ne sont pas ou en lieu ou en état d'avoir les plus habiles Maîtres; & je puis les assurer qu'ils trouveront chaque chose disposée dans un ordre qui les conduira aisément à une parfaite execution de toutes sortes de picces en quelque transposition que ce puisse estre, pour peu qu'il ait de genie & d'inclination. à l'apprendre.

J'ay d'abord commencé par marquer la Gamme, qui est comme l'alphabet & l'ouverture de la Musique, les trois clefs & la conduite qu'elles font tenir aux sept notes, l'explication des tons, des sons, des modes, & de leurs trois principales cordes; on trouvera ensuite un exemple de l'étenduë du Haut-bois, de la Flûte & du Flageolet; on apprendra comment on les doit tenir pour faire les sons tant naturels que diezez

P R E F A C E.

& bemolisez, pour marquer les coups de langue en toute sorte de temps & de mesures, à sçavoir les ports & descentes de voix ou de sons, les accens, les battemens ou pincez, & pour faire les cadences de toutes les façons. Tout cela est suivi de la méthode qu'il faut garder pour battre la mesure de chaque mouvement, & d'un recueil de Preludes pour les sept Mòdes majeurs & pour les sept mineurs sur les finales naturelles que j'ay composez conformement à l'étenduë du Haut-bois & à celle de la Flûte. J'y ay ajouté la manière de tirer les tremblemens des cordes cadencieres, qui sont conjointes dessus & dessous les finales naturelles, diezée & bemolisée, une instruction pour apprendre à composer quelque piece par mouvement & mesure réglée, & à y faire une partie, soit un second dessus, soit une basse, suivant les regles & l'usage des plus habiles Compositeurs. C'est ce qui est éclairci par les exemples necessaires. J'enseigne ensuite comment il faut pratiquer la Musique pour la voix, les différentes positions des trois clefs, & la transposition du naturel au b mol ou au b carre ou dieze des sept Mòdes majeurs & des sept Mòdes mineurs. Je n'ay rien omis de tout ce que peuvent désirer ceux qui font profession de la Musique, soit vocale ou instrumentale. Je finis ce Traitté par quelque symphonie dont j'espere que le dessein & le chant ne paroîtront pas desagreables.

Voilà l'ordre & la suite de cet Ouvrage. J'ay lieu de croire qu'il n'aura pas un mauvais sort, puis qu'il a déjà eu l'approbation de plusieurs personnes tres-habiles & d'assez bon goût. Je me trouveray bien recompensé de mon travail si je voy que leur suffrage soit suivi de ceux des connoisseurs qui prendront la peine de le lire. C'est tout le fruit que je me suis proposé de mes soins. Peut-être ne me le refusera-t-on pas, si l'on

P R E F A C E.

me juge avec un peu d'équité. Je demande au reste quelque indulgence pour la manière dont je me suis exprimé. Outre que je ne me pique pas d'avoir un grand usage de la langue, on sçait assez que chaque Art a ses façons de parler, desquelles il n'est pas permis de s'éloigner si l'on veut se rendre intelligible. Comme je n'ay point d'autre étude que celle de la Musique, où mon inclination m'à toujours porté, on voudra bien me pardonner les fautes qui ne regardent pas ma profession, & même les Graveurs & Imprimeurs qui peut-être n'auront pas eu toute l'exacritude necessaire pour ce qui dépend de leurs Arts.

J'espere donner dans quelques mois un recueil de plusieurs sortes de pieces à deux & à trois partis pour les Violons, Haut-bois, Flûtes & pour les Trompettes.



TABLE

T A B L E .

DU CONTENU EN CE LIVRE.

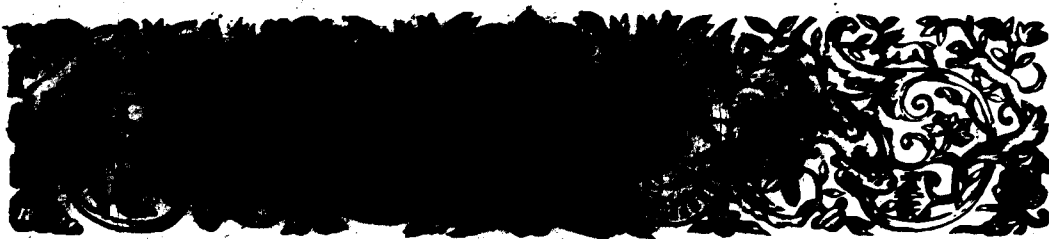
D es Principes de la Musique. page 1	& transposez sur le Flageolet, 16
La Gamme & la fixation des trois Clefs, & des sept Notes principales avec l'explication de leurs usages, 2	Exemples des Coups de Langues & de la maniere dont il faut les marquer, 16
Des Notes principales, des Tons ou Modes, 3	Exemples pour donner les Coups de Langues sur les Notes contournées ou syncopées, 17
Exemples des Cadences des sept Modes, 5	Exemples pour les ponts de voix ou de sons, 18
Exemples des trois Cordes principales des Modes majeurs & mineurs tant naturels que transposez, 6	Exemples pour les descentes de voix ou de sons, 19
	Exemples pour les Accents, 19. & 20
	Exemples pour les Pincez ou Battemens, 20. & 21
P OUR LE HAUT-BOIS. 7	
Exemples comment on doit faire les sons naturels & transposez du Haut-bois. II. & suiv.	P OUR LES CADENCES. 22
P OUR LA FLUTE. 12	Exemples des différentes Cadences, 23
Exemples comment on doit faire les sons naturels & transposez sur la Flûte, 14. & suiv.	De la Mesure, & de la valeur des Notes & Pausés, 24. & suiv.
P OUR LE FLAGEOLET. 15	Remarques sur certaines marques dont on se sert dans la Musique, 26
Exemples comment on doit faire les sons naturels	Exemples de toutes sortes de Mesures, & comment elles se doivent battre, 27

T A B L E

POUR LES PRELUDES.	28	<i>Remarques sur la maniere d'apprendre à solfèier,</i>	50
<i>Preludes pour le Haut-bois sur les sept Mòdes ma-</i>		<i>Exemples des transpositions des trois Clefs, du natu-</i>	
<i>jeurs,</i>	29	<i>rel au b. carre & au b. mol</i>	51. & suiv.
<i>Preludes pour les Mòdes mineurs,</i>	31	<i>Pour apprendre à composer toutes sortes de pieces par</i>	
<i>Preludes pour la Flûte sur les sept Mòdes ma-</i>		<i>movimens & par mesures reglées.</i>	54
<i>jeurs,</i>	33	<i>Pour les Ouvertures.</i>	là-même
<i>Preludes pour les Mòdes mineurs,</i>	35	<i>Pour les Gigue, Canaries & Chaconnes.</i>	55
<i>Autres Preludes pour ceux qui commencent,</i>	37	<i>Pour les Passacailles, Sarabandes, Menuets &</i>	
<i>Comment il faut trembler avec le Haut-bois sur les</i>		<i>Passapiez.</i>	56
<i>Cordes cadencières de dessus les finales des Mò-</i>		<i>Pour les Rigaudons, Bourrées, Gavotes &</i>	
<i>des majeurs,</i>	39	<i>Courantes.</i>	57
<i>Pour les Mòdes mineurs,</i>	40	<i>Pour les Folies d'Espagne.</i>	58
<i>Pour trembler sur les Cordes cadencières de dessous</i>		<i>Pour apprendre à faire une partie à un sujet, soit</i>	
<i>les finales avec le Haut-bois.</i>	là-même	<i>un second Dessus ou une Basse.</i>	là-même
<i>Comment il faut trembler avec la Flûte sur les</i>		<i>Exemples des Intervalles.</i>	59
<i>Cordes cadencières des finales des Mòdes ma-</i>		<i>Pour faire un second Dessus en tierce & en sixte.</i>	là-
<i>jeurs,</i>	42	<i>même</i>	
<i>Pour les Mòdes mineurs,</i>	43	<i>Pour la Basse.</i>	60
<i>Comment il faut trembler avec le Flageolet sur les</i>		<i>Exemples des seconds Dessus, Basses & Fugues.</i>	61
<i>Cordes cadencières des finales des Mòdes ma-</i>		<i>Pour les cadences sur la Basse.</i>	62
<i>jeurs,</i>	45	<i>Exemples des demy tons Majeurs & Mineurs.</i>	63
<i>Pour les Mòdes mineurs,</i>	46	<i>Exemples pour faire les cadences sur la Basse.</i>	64
POUR LA VOIX.	48	<i>Exs sur quelques pieces de Musique qui sont à</i>	
<i>Exemples des Positions des trois Clefs pour la Voix,</i>		<i>la fin.</i>	65

FIN DE LA TABLE.

LA



LA VERITABLE MANIERE

D'APPRENDRE A JOUER EN PERFECTION

DU HAUT-BOIS, DE LA FLUTE ET DU FLAGEOLET.

DES PRINCIPES DE LA MUSIQUE.

■ A premiere chose necessaire pour apprendre la Musique, est de sçavoir la Gamme par cœur. La seconde, la connoissance des noms & des dispositions differentes des trois clefs dont on se sert dans la Musique, principalement de la clef de G, ré, sol, comme ~~est~~ celle qui est la plus en usage pour ces trois instrumens. La troisième, est le nom & la valeur des notes avec leur intonation, qui se fait en montant & en descendant par degrez conjoints ou par degrez disjoints.

A

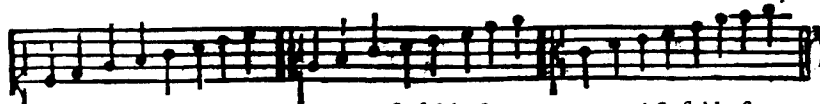
GAMME.		
E	si	mi
D	la	re
C	sol	ut
B	fa	si
A	mi	la
G	re	sol
F	ut	fa
	\flat mol	\sharp carre

SITUATION DES TROIS CLEFS, ET DES SEPT NOTES principales, avec l'explication de leurs usages.

Chaque Clef donne son nom à la Note qui est sur la corde où elle est posée ; j'appelle corde les cinq lignes & leurs espaces sur lesquelles elles sont formées.

CLEF DE C, SOL, UT.

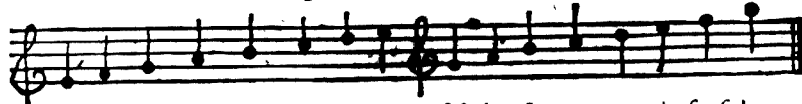
Haute-Contre, Taille, Quinte.



ut re mi fa sol la si ut. ut re mi fa sol la si ut. ut re mi fa sol la si ut.

CLEF DE G, RE, SOL.

Pour les premier & second Dessus.



sol la si ut re mi fa sol. sol la si ut, re mi fa sol.

CLEF DE F, UT, FA. Pour les Basses



fa mi re ut si la sol fa, fa sol la si ut re mi fa.

Le premier Dessus est la partie la plus haute ; le second Dessus & la Haute-Contre sont la deuxième partie ; la Taille est la troisième ; la Quinte la quatrième ; & la Basse est par-dessous toutes les autres, qui fait la cinquième partie.

La Clef de G, re, sol, se met sur la première & seconde ligne d'en bas ; mais sur laquelle des deux qu'elle soit, toutes les notes qui sont sur la même ligne portent son nom, & se nomment sol ; ce qui sert de règle pour toutes les autres notes. On se sert de cette Clef pour les premier & second dessus.

La Clef de C, sol, ut, se met sur les premières lignes d'en bas, & donne le nom d'ut à toutes les notes qui se rencontrent sur la ligne où elle est posée. On se sert de cette Clef sur la première ligne d'en bas pour les Haute-Contres ou Bas-Dessus, sur la seconde ligne pour la Taille, & sur la troisième ligne pour la Quinte.

La Clef d'F, ut, fa, se met sur la quatrième ligne d'en haut & sur celle du milieu, mais sur laquelle des deux lignes qu'elle soit, elle donne le nom de Fa à toutes les notes où elle est posée. Cette Clef n'est d'usage que pour les Basses.

On peut voir les Exemples de leurs différentes positions cy à côté.

Des Notes principales, des Tons ou Modes.

Il y a sept Notes principales que l'on nomme C, sol, ut, ut, D, la, re, re, E, si, mi, mi, F, ut, fa, fa, G, re, sol, sol, A, mi, la, la, B, fa, si, si, ou proprement ut, re, mi, fa, sol, la, si. Lors qu'il y en a davantage, ce ne sont que les mêmes Notes, parce que l'on recommence par ut, & l'on continue de même sur les autres comme auparavant, soit en montant, ou en descendant. Par le moyen de leurs répliques on peut faire des Airs qui monteront ou descendront autant que l'on voudra faire étendre la voix ou les Instruments, par des chants tous différents ; c'est de là que l'on dit que la Musique n'a point de fin.

Ces sept Notes que l'on appelle son, en execution, composent cinq tons & demy, à sçavoir

de l'ut au re, un ton ; du re, au mi un ton ; du mi, au fa un demy-ton ; du fa, au sol un ton ; du sol au la un ton ; du la au si, un ton ; & de même aux repliques, observant que du si à l'ut il n'y a qu'un demy ton.

Le Ton est l'intervalle d'un son à l'autre, de sorte qu'il faut deux sons pour faire un Ton, ou un demy Ton. On fait des Airs qui finissent sur chaque son, & pour lors on traite cela de Modes.

Chaque Mode a trois cordes principales par où doit rouler l'Air ou le chant que l'on y compose. La première se nomme la Finale, la seconde la Mediante, & la troisième la Dominante; la Finale est celle où se doit terminer l'air, la Mediante est posée sur la deuxième corde d'au dessus, la Dominante sur la deuxième corde d'au dessus la Mediante. J'ay déjà dit que le mot de Cordes s'entend pour les lignes & pour les espaces entre les lignes où l'on doit mettre chaque note, par exemple, le *sol* sur la première ligne d'en bas, le *la* sur le premier espace, le *si* sur la seconde ligne, l'*ut* sur le second espace, le *re* sur la troisième ligne, le *mi* sur le troisième espace, le *fa* sur la quatrième ligne, & la Replique du *sol* sur le quatrième espace, celle du *la* sur la cinquième ligne, & ainsi continuant de même pour les autres.

Il y a deux Modes principaux d'où dépendent tous les autres, qui sont le Mode de C, sol, ut, sans b. mols ny dieses, & celui de D, la, re, de même. On traite celui de C, sol, ut, de Majeur, parce que de la finale, qui est l'ut jusqu'au mi, qui est la mediante, il y a deux tons, & de la mediante jusqu'au sol, qui est la Dominante un ton & demy. Celui de D la re est mineur, parce que du re, qui est la finale, jusqu'au fa qui est la mediante, il n'y a qu'un ton & demy, & du fa au la, qui est la dominante, il y a deux tons.

Les Modes Majeurs se connoissent quand de la Finale à la Mediante il y a deux Tons, à sçavoir, celui de C sol ut sans b. mols ny dieses, celui de D la re avec des dieses sur les ut & sur les fa, celui d'E si mi avec des dieses sur les fa, les sol, les ut, & sur les ré, celui d'F ut fa, avec des b. mols sur les si, celui de G re sol avec des dieses sur les fa, celui d'A mi la avec des dieses sur les fa les sol & sur les ut, celui de B fa si avec des dieses sur les fa, les sol, les la, les ut & sur les ré.

On connoît les Mòdes Mineurs quand de la Finale à la Mediante il n'y a qu'un Ton & demy, à sçavoir C sol ut avec des b. mols sur les si & sur les mi; celui de D la re sans b. mols ny dieses, celui d'E si mi avec des dieses sur les fa & sur les ut, celui de F ut fa avec des B mols sur les la, les si, les ré & sur les mi, celui de G re sol avec des B mols sur les si & sur les mi, celui de A mi la sans B mols ny dieses, celui de B fa si avec des dieses sur les fa & sur les ut.

De tous les Mòdes il n'y a que ceux de C sol ut & d'F ut fa où il ne faille point ajouter des dieses à la corde qui est conjointe au-dessous de la Finale, parce que du sol au fa il y a un ton, & du mi au re un ton, du re à l'ut un ton, du si au la un ton, & du la au sol un ton. Il faut cependant tant aux Mòdes ou Tons Majeurs qu'aux Mineurs, qu'il n'y ait qu'un demy ton de la Finale à la corde d'en bas qui la touche, lorsque l'on y veut cadencer pour finir l'Air qui en dépend.

EXEMPLES DES CADENCES DES SEPT MODES.

F ut fa. C sol ut. A mi la. G re sol. E si mi. D la re. B fa si.



Afin de ne point embarrasser la memoire par des longues explications, j'ay crû qu'il estoit plus à propos, pour abreger, de donner des exemples de tout ce qui se peut faire tant à l'égard des Instrumens, que des principes de la Musique. C'est ce que l'on verra dans les exemples suivans des Mòdes ou Tons Majeurs ou Mineurs. Il faut remarquer que l'F, signifie la Finale, l'M, la Mediante, & le D, la Dominante.

6
Exemples des trois Cordes principales des modes majeurs sur leurs finales naturelles.

sol ut D la re E ri mi F ut fa G re sol A mi la B fa si

f m d f m d f m d f m d f m d f m d

Exemples des Mineurs

sol ut D la re E ri mi F ut fa G re sol A mi la B fa si

f m d f m d f m d f m d f m d f m d

Exemples des Cordes et modes majeurs transposés par 6. quarré.

sol ut D la re E ri mi F ut fa G re sol A mi la B fa si

f m d f m d f m d f m d f m d f m d

Exemples des Mineurs

sol ut D la re E ri mi F ut fa G re sol A mi la B fa si

f m d f m d f m d f m d f m d f m d

Exemples des Cordes transposées par b mol des modes majeurs.

sol ut D la re E ri mi F ut fa G re sol A mi la B fa si

f m d f m d f m d f m d f m d f m d

Exemples des Mineurs

sol ut D la re E ri mi F ut fa G re sol A mi la B fa si

f m d f m d f m d f m d f m d f m d

7
On appelle *Môde diefé* lors qu'il y a des *B* carres ou des *diefes* sur quelque corde que ce soit, excepté sur la corde finale. Le *B* carre en general prend le son du *B* mol de la note qui est sur la corde conjointe d'au-dessus, de même que le *B* mol prend le son du *B* carre de celle qui est au dessous, sans parler des demi-tons Majeurs ni Mineurs, celui de *B* fa si *B* mol, est le même d'Amila *B* carre, & celui d'Amila *B* mol est aussi le même *G* re sol *B* carre, & ainsi à l'égard des autres.

Après toutes ces observations faites on pourra jouer toute sorte de composition, soit sur le naturel ou sur le transposé; il faut cependant un peu d'oreille, car sans cela il est impossible d'entonner avec justesse.

Il faut remarquer qu'aux endroits où il y a double *B* mol sur la même ligne, il faut baisser le son d'un ton entier, & quand il y a double *diefe*, il faut le hausser pareillement d'un ton entier; par exemple, pour les deux *diefes* qui sont sur le *fa*, il y faut faire le sol naturel; sur le *la*, le *si* naturel; & de même sur tous les autres, pour les doubles *B* mols qui sont sur les *si*, il y faut faire les *la* naturels, au *la* le sol naturel, au sol le *fa* naturel, & de même pour les autres.

On appelle *Môdes B molifez* lors qu'il y a des *B* mols sur quelque corde que ce soit, à l'exception de la corde finale.

Quoyqu'on ne trouve pas des pieces où il y ait de semblables choses, il est bon néanmoins de les sçavoir, parce qu'il se peut rencontrer quelques personnes exercées sur ces tons-là, lesquelles pourroient embarrasser le plus habile executeur de tous les autres Tons.

POUR LE HAUT-BOIS.

IL faut premièrement mettre la main droite en bas en tenant le Haut-bois, & prendre la moitié de la canne dont l'anche est faite avec les deux levres, & la tenir dans le milieu avec force, serrant à mesure que l'on monte, & donnant de plus en plus du vent, & que ce soit sans faire aucunes grimaces ny agitations d'aucune partie du corps. Je dis cela, parce que souvent

sans y songer l'on tombe dans certaines habitudes & contorsions, qu'il est presque impossible de se faire, ce qui paroîtroit tres-désagréable aux personnes devant qui l'on joueroit.

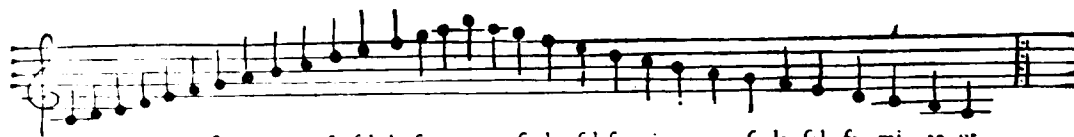
Le Haut-bois commence son premier son sur le C fol ut d'en bas, qui se fait sous les sept trous bouchés, & continué par degrez conjoints jusqu'au troisième r, qui font deux octaves & un son d'un ton. On appelle Octave l'intervale d'un r à l'autre, ou de quelques-unes des autres notes, c'est à dire la première réplique.

Quoique le Haut-bois n'a que sept trous servans aux sons naturels, cependant par le ménagement qu'on luy donne, on luy fait faire non seulement les seize sons naturels, mais encore quinze sons bemolitez & quinze Diezés.

Le B mol baissé le son du naturel d'un demy ton, & le B carre ou Dieze le hausse d'autant: de sorte que le naturel est entre les deux d'un demy ton. On appelle une pièce par B mol lors qu'il y a des B mols sur la corde finale, & par B carre quand il y a des Diezes, & non pas, comme la plupart disent, que lors qu'il y a des Diezes ou des B mols après la Clef au commencement d'une pièce, tout le reste l'est aussi.

Il faut remarquer que le B carre & le Dieze signifie la même chose.

EXEMPLES DES SEIZE SONS NATURELS.



ut re mi fa sol la si ut re ut si la sol fa mi re ut

Les seize sons naturels commencent, comme j'ay déjà dit, son premier son sur l'ut d'en bas, qui se fait sous les sept trous étans bouchés, & continué par degrez conjoints jusqu'au troisième re, qui font deux octaves & un son d'un ton.

EXEMPLES

EXEMPLES DES QUINZE SONS BEMOLISEZ.



Les quinze sons bemolisez commencent sur l'ut de la Clef à moitié bouchée, & continué jusqu'au troisième ré, qui font deux octaves.

EXEMPLES DES QUINZE SONS DIEZEZ.



Les quinze Sons Diezez commencent par le C sol ut d'en bas, la Clef à demy bouchée, & continué jusqu'au troisième ut qui font deux Octaves. On peut faire le si d'en bas sous la Clef toute bouchée.

Quoique des airs dans ces sons transposez paroissent fort difficiles à executer, on peut cependant avec un peu d'habitude & d'application, les jouer fort aisément, en observant toujours que le B mol baisse d'un demy ton, & que le Dieze hausse d'autant.

Je ne parle point icy de la difference qu'il y a des demy tons majeurs ou mineurs, parce que aux Instrumens où l'oreille conduit les sons, on peut les faire tous égaux; ainsi la transposition

sur toute sorte de demy ton se peut executer avec autant de justesse que sur le naturel.

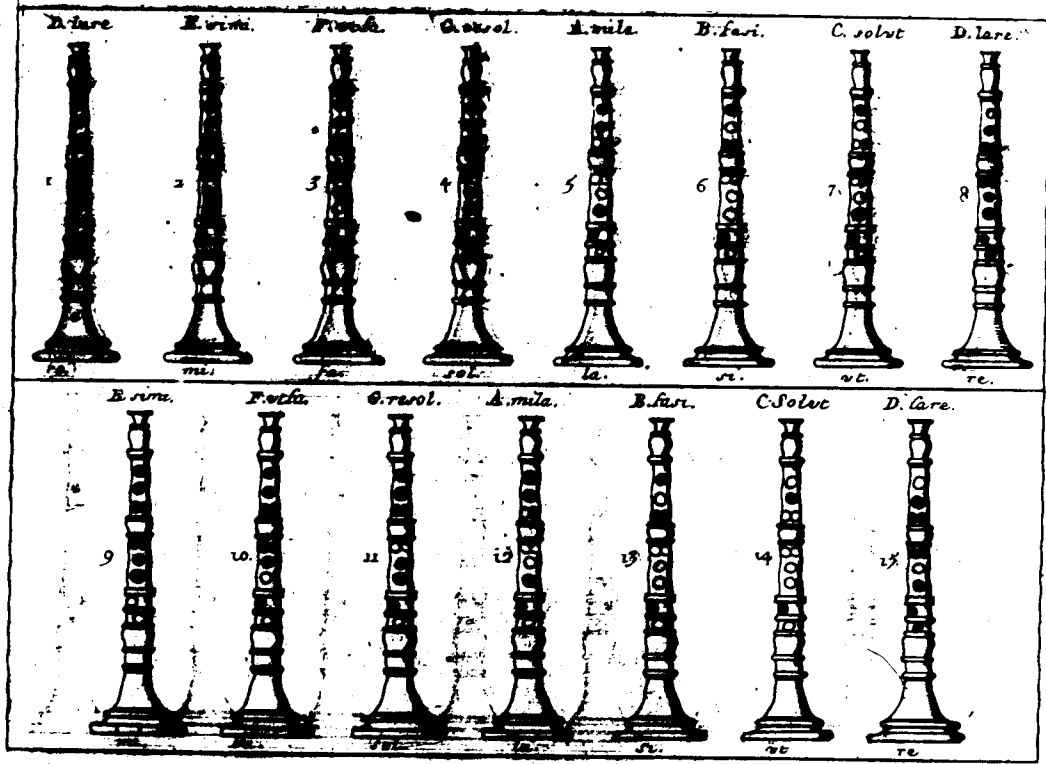
Pour amplifier les exemples marquez dans ce Livre, j'ay crû devoir faire observer toute la propriété tant pour les personnes que pour les Instrumens, par la seule raison qu'il y a beaucoup de ceux qui se mêlent d'enseigner, lesquels atachez à leurs interêts, ou par ignorance, n'instruisent qu'impartialement leurs Écoliers.

Vous verrez par les exemples suivans comment on doit faire tous les 7. sons tant naturels que bemollez ou dièzes dans toute l'estendue du Haut-bois.

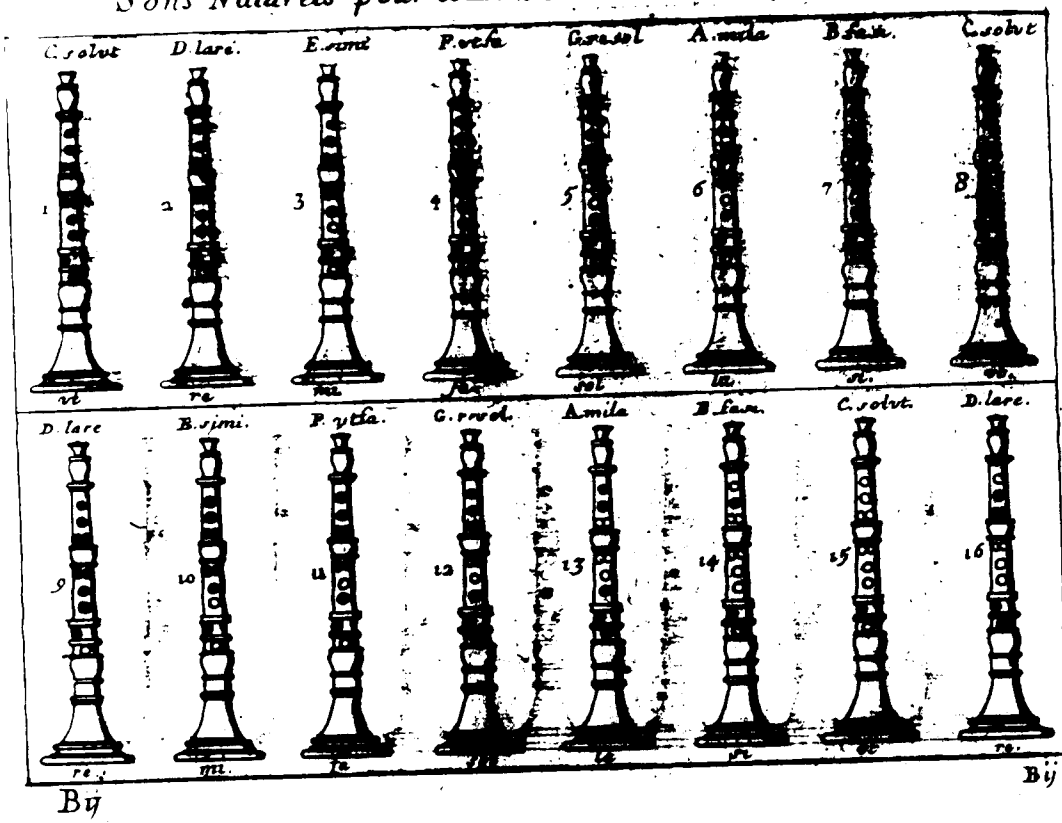
Vous remarquerez que les trous noirs doivent être bouchés par les doigts.



Sons Demontrez pour toute l'étendue du Haut-bois.



Sons Naturels pour toute l'étendue du Haut-bois.



Sons Dièses pour toute l'étendue du Haut-Bois

<i>C. solt.</i>	<i>D. laré</i>	<i>B. sim.</i>	<i>F. utfa.</i>	<i>G. resol.</i>	<i>A. mila.</i>	<i>B. fari.</i>	<i>C. solt.</i>
<i>ut</i>	<i>re</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>	<i>si</i>	<i>ut</i>
<i>D. laré</i>	<i>E. sim.</i>	<i>F. utfa.</i>	<i>G. resol.</i>	<i>A. mila.</i>	<i>B. fari.</i>	<i>C. solt.</i>	
<i>re</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>	<i>si</i>	<i>ut</i>	<i>Bij</i>

POUR LA FLÛTE.

LA Flûte se tient comme le Haut-bois, c'est à dire la main droite en bas. Il faut tenir le bec au milieu des levres avec négligence, & prendre garde sur tout de ne faire aucunes grimaces ny contorsions du corps; ce qui seroit difficile à reformer, si l'on en avoit une fois pris l'habitude.

La Flûte a huit trous, lesquels par le ménagement du vent que l'on leur donne font non seulement seize sons naturels, mais encore quatorze diezez & quatorze bemolisez.

Les seize sons naturels commencent sur l'F ut fa d'en bas qui se fait sous les huit trous étant bouchez, & continué jusqu'au troisième G re sol. On peut, quand on veut forcer, en faire dix-neuf par le troisième A mi la, B fa si, & C sol ut, mais cela n'est pas beaucoup usité; ainsi je ne la donne pas pour une regle qu'on doive suivre.

EXEMPLES DES SEIZE SONS NATURELS.]



fa sol la si ut re mi fa sol fa mi re ut si la sol fa

Les quatorze sons diezez commencent, le premier sur l'F ut fa, le huitième trou d'en bas à moitié bouché, jusqu'au deuxième E si mi.

13
EXEMPLES DES QUATORZE SONS DIEZES.



Les quatorze sons bémolisez commencent le premier par le G re sol, sous le même trou d'F ut fa diez é jusqu'au deuxième F ut fa.












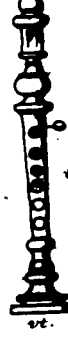




EXEMPLE DES QUATORZE SONS BEMOLISEZ.



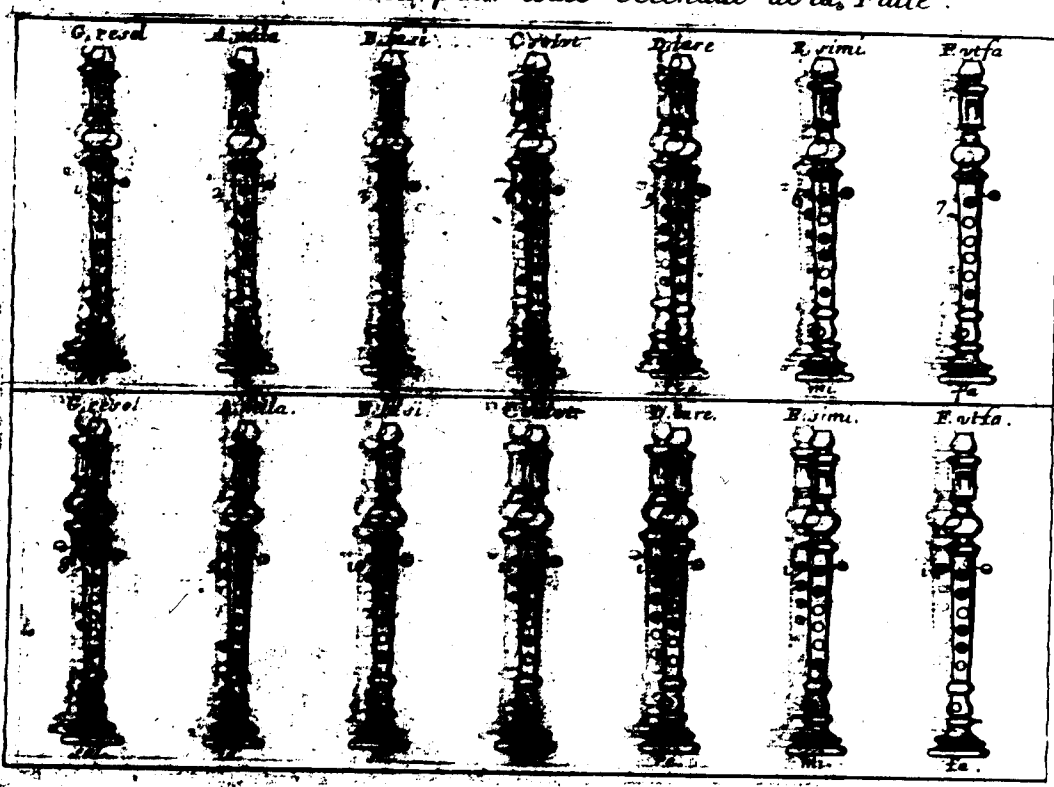
La Flûte demande beaucoup de douceur à l'égard du vent que l'on luy donne & une grande égalité, étant l'instrument qui convient le mieux aux Accompagnemens des voix, particulièrement pour les hauts-dessus.

On verra dans les figures suivantes de quelle maniere on doit disposer les doigts pour faire tout ces differens sons, observant que les trous noirs doivent estre bouchez par les doigts.

Sons naturels pour toute l'étendue de la Flutte

<i>F. ut⁴</i>  <i>fa</i>	<i>G. re sol.</i>  <i>sol</i>	<i>A. mi la.</i>  <i>la</i>	<i>B. fa si.</i>  <i>si</i>	<i>C. so bor.</i>  <i>re</i>	<i>D. la re.</i>  <i>re</i>	<i>E. mi ni.</i>  <i>mi</i>	<i>F. ut⁵</i>  <i>fa</i>
<i>G. re sol.</i>  <i>sol</i>	<i>A. mi la.</i>  <i>la</i>	<i>B. fa si.</i>  <i>si</i>	<i>C. so bor.</i>  <i>re</i>	<i>D. la re.</i>  <i>re</i>	<i>E. mi ni.</i>  <i>mi</i>	<i>F. ut⁵</i>  <i>fa</i>	<i>G. re sol.</i>  <i>sol</i>

Sons Démonstrés pour toute l'étendue de la Flute.



POUR LE FLAGEOLET.

LE Flageolet se tient avec la main droite en bas entre les deux doigts du milieu, de maniere qu'il faut que le pouce de la main gauche bouche le premier trou de dessus, & les trois premiers doigts de la même main doivent boucher les trois premiers trous de dessus : de sorte que la main droite n'a que deux trous à boucher, sçavoir celui de dessous avec le pouce, & le dernier trou de dessous avec le premier doigt de la même main.

Le Flageolet n'a que six trous, sçavoir deux dessous & quatre dessus, lesquels par le ménagement du vent qu'on leur donne font quatorze sons naturels, treize diezes & treize bemolisez.

Les quatorze sons naturels commencent, le premier par le D la re, tous les six trous étant bouchés, & continue jusqu'au deuxième C sol ut. On peut, si l'on veut forcer, aller jusqu'au quinzième son, qui est le troisième D la re.

Les treize sons diezes commencent, le premier par le même D la re, qui se fait sous le premier trou d'en bas à demy bouché, jusqu'au deuxième B fa si.

Les treize sons bemolisez commencent, le premier sous le même trou de D la ré à demy bouché pour le E si mi bemolisé jusqu'au deuxième C sol ut.

Exemple des sons naturels.

Exemple des sons diezes.

Exemple des sons bemolisez.



re mi fa sol la si ut re mi fa sol la si ut re mi fa sol la si ut mi fa sol la si ut re mi fa sol la si ut.

Le Flageolet est tres-propre pour jouer des airs gais, comme ceux du Mode de C sol ut, comme étant les plus éclatans & les plus naturels.

On verra dans les figurés suivantes de quelle maniere on doit poser les doigts pour ces differens sons, observans toujours que les trous noirs doivent être bouchés.

16.

Sons naturels pour toute l'étendue du Flageolet.

D. laré. E. simi. F. utta. G. resol. A. mila. B. lasi. C. solvt. D. laré. E. simi. F. utta. G. resol. A. mila. B. lasi. C. solvt.

Sons Dièzes pour toute l'étendue du Flageolet.

D. laré. E. simi. F. utta. G. resol. A. mila. B. lasi. C. solvt. D. laré. E. simi. F. utta. G. resol. A. mila. B. lasi. C. solvt.

Sons Bémolisés pour toute l'étendue du Flageolet.

E. simi. F. utta. G. resol. A. mila. B. lasi. C. solvt. D. laré. E. simi. F. utta. G. resol. A. mila. B. lasi. C. solvt.

Des coups de langue, & de la maniere dont il faut les marquer.

IL faut remarquer que generalement dans toutes les mesures où il y a trois, quatre noires ou croches, il faut marquer *tu* sur la premiere, *u* sur la seconde, & *tu* sur les autres, en passant la derniere, un peu plus vite que les autres, après avoir demeuré sur la precedente, sur tout lors qu'elle est blanche ou d'égale valeur. *Exempl. A.*

Lorsque c'est a trois temps, il faut faire la blanche longue & la marquer *tu*, & passer la seconde legerement en la marquant *tu*. *Exemple B.*

Aux mesures de 4 & 6, de 8 & 6, de 3 & 9, de 8 & 9, de 4 & 12, & de 8 & 12, on marquera la seconde de chaque temps *tu*, & les autres *u*. *Exemple C.*

Aux blanches, aux noires & au croches pointées, de toutes sortes de mesures, il faut en user autrement car après fait *tu* sur la premiere & sur la croche qui la suit, il faut faire *tu* sur la troisieme, & *tu* sur la quatrieme. *Exemple D.*

Les croches simples, doubles & triples, lorsque le nombre est pair, c'est à dire lors qu'il n'y a point de noires pointées, ou de demy soupir auparavant, on doit les marquer *tu, tu, tu, tu, tu* jusqu'à la fin; & quand le nombre est impair, *tu tu, tu tu*, & continuer de même, & que celle où l'on finira soit marquée *tu*, quand même elle seroit blanche. *Exemple E.*

Les doubles croches des mesures du 2, du C barré, du 4 & 8, du 3 & 8, & les croche & double croche du 4 & 6, du 8 & 6, comme elle se passent vite lors qu'il y en a 8, au plus on les doit marquer *tu tu, tu tu*, jusqu'à la fin, comme on le peut voir aux *Exemple F.* & de même à l'égard des autres mesures qui doivent aller vite pour avoir plus de liberté de la langue, & pour les passer plus legerement.

Pour le Menuet, lors qu'il n'y a que quatre croches suivies d'une noire, on marquera *tu, tu, tu, tu*; & quand il y en a plus, on observera la même regle qu'aux mesures precedentes, c'est à dire qu'à toutes sortes de mesures où il y a quatre croches suivies d'une noire, il faut les mar-

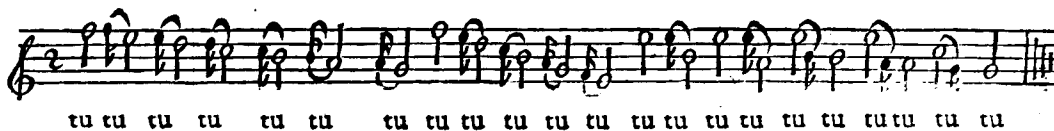
E X E M P L E .



Pour les descentes de voix ou de son.

Les descentes de voix ou de son se font lorsque l'on donne un coup de langue sur un son & que l'on tombe aussi-tôt du même vent sur un autre son, on l'exprime *tu*.

E X E M P L E .



P O U R L E S A C C E N S .

Les Accens se font quand on a demeuré long-temps sur un son & que l'on veut passer à un autre son sur la même corde. Il faut pour cela en supposer un au-dessus, & du même coup retomber très-vîte pour entonner le second, afin d'aller sur le troisième.

Aux Mômes Majeurs quand on fait un accent sur la corde d'au-dessus de la dominante par degrez conjoints, il faut qu'il soit tiré du B mol, comme on peut le voir dans l'exemple suivant.

Exemple des Modes majeurs.

Aux Modes mineurs lorsque l'on veut pareillement faire un accent, il faut le tirer sur la corde de dessus la dominante d'un son entier, comme il est marqué dans l'exemple suivant, & qui procedent tous par les cordes essentielles des Modes.

Exemples des Modes mineurs.

On doit en user de même pour tous les autres Modes, & passer sur les cordes principales de chacun, & en adoucissant par tout.

POUR LES BATTEMENS OU PINCE'S.

Les Battemens ou Pincés sont une espece de port de voix, mais on les marque brusquement, c'est à dire, quand on donne un coup de son, il faut battre du doigt sur le trou, ce qu'on

doit faire avec vitesse. On fait des Battemens ou Pincés sur les Notes qui commencent l'air ou le chant, comme, blanche, noire & croche, pourveu que la mesure ou le mouvement ne soit pas trop précipité. On n'en doit jamais faire deux de suite. Lorsque l'on en fait sur une tierce, sur une quarte, ou sur une sixte, pourveu qu'elle soit mineure, comme par exemple du *fa* au *sa*, & du *si* au *sol* d'au-dessus, il faut le marquer comme un port de voix, & monter d'abord en frisant le doigt d'un ou de deux coups seulement avec vitesse.

Toutes les croches qui sont précédées d'une noire pointée ou valeur, doivent être pincées.

Aux Mesures qui sont graves, comme celle de quatre, de deux & toutes celles de trois temps, il faut généralement un Pincé sur les finales de chaque Piece, je veux dire sur la premiere des deux dernieres Notes. On ne doit faire qu'une Pincé dans chaque mesure quand il n'y a que des noires, & ainsi à proportion des autres, observant qu'aux airs gais on peut en marquer davantage, parce qu'ils rendent le chant plus brillant.

Exemples pour les Pincés ou Battemens.



tu tu



POUR LES CADENCES.

Il y a de trois sortes de Cadences, d'où dépendent toutes les autres, que l'on nomme *Parfaite, imparfaite, & rompuë.*

Les Cadences parfaites sont celles qui après avoir battu d'une corde à l'autre tombe sur la troisième qui doit être la finale, la médiate ou la dominante de quelques Modes. *Exemple A.*

On peut faire les Cadences parfaites sur le demy ton de la corde qui est au-dessous de la finale, de même que sur celles de dessus.

Les Cadences imparfaites demeurent sur leur battement ou roulement. *Exemple B.*

Les Cadences rompuës sont celles qui montent ou descendent de la médiate ou de la dominante sur la finale. *Exemple C.*

Il y a encore des Cadences qu'on appelle dépendantes ou passagères qui se font en tout temps, & par tout suivant la volonté.

Ce que j'ay dit de toutes ces différentes Cadences s'entend pour les Modes majeurs & mineurs.

Il faut en user de même aux Modes transposés, en observant que pour les parfaites & imparfaites on doit tenir la moitié de la valeur du son que l'on veut cadencer sur celui qui est au-dessus & battre l'autre au commencement à grands coups en adoucissant pour tomber sur la finale, & en pressant les coups de plus en plus jusqu'à la fin. La même règle doit servir pour toutes les Cadences passagères, à l'exception de celles qui montent comme d'*ut* à *re*, d'*ut* à *mi*, de *la* à *si*, & de toutes les intervalles de seconde & de tierce, lesquelles doivent être battues d'abord à grands coups, particulièrement celle qui tombent sur les demy tons, comme du *fa* au *mi* & de l'*ut* au *si*; & quand les Cadences imparfaites sont longues, on ne les doit tenir sur le son d'où on les tire, que la valeur d'une noire. *Exemple D.*

Cadances, ou Tremblement sur les trois Cordes des modes Majeurs,
 Mode de C sol ut par la tierce Majeure.

Parfaite. *Finale.* *Mediante.* *Dominante.* *autre.* *autre.*
Imparfait. *qu'elle roule ou non c'est toujours de même.*
Rompie. *autre.* *autre.* *autre.*

Mode de D la ré par la tierce Mineure.

Parfaite.
Imparfait.
Rompie.
D. *D.* *D.* *D.* *D.* *D.*
Il faut en user de mêmes par tout.

P O U R L A M E S U R E .

LA Mesure est ce que nous avons de plus beau dans la Musique, ou plutôt la Musique n'est rien sans la Mesure: car c'est par elle que l'on peut conduire quatre, cinq & six parties à cent executeurs chacune. sans que les uns arrivent plutôt à la fin que les autres. Elle est assez difficile à bien battre, & bien souvent c'est la voix qui la conduit pour satisfaire à l'oreille, & non à la regle. Il faut cependant faire tout le contraire; l'oreille & la voix doivent suivre & se regler sur la Mesure, & l'on doit établir pour principe qu'elle est le fondement & l'esprit de la Musique.

Mais pour bien posséder cette Mesure il est absolument necessaire de bien sçavoir la valeur de toutes les Nôtes & de toutes les Poses & autres marques dont on se sert dans la Musique.

Pour les Nôtes il faut sçavoir qu'une *ronde* vaut deux *blanches*, une *blanche* vaut deux *noires*, une *noire* vaut deux *croches*, une *croche* vaut deux *doubles-croches*, & une *double-croche* vaut deux *triples-croches*.

Je ne parle point des Notes anciennes qui valent plusieurs Mesures, parce qu'elles ne sont plus gueres en usage dans la Musique.

Le point que l'on met après une Note luy donne le nom de *Note pointée*, & l'augmente de la moitié de la valeur, sçavoir une *ronde pointée* vaut trois *blanches*, une *blanche pointée* vaut trois *noires*, une *noire pointée* vaut trois *croches*, une *croche pointée* vaut trois *doubles croches*, & une *double croche pointée* vaut trois *triples croches*.

A l'égard des Poses, elles se comptent sans chanter, & se battent de même que les Notes suivent leurs justes valeurs.

Un *bâton* vaut quatre *Mesures*, un *demy bâton* vaut deux *mesures*, une *pause* vaut une *ronde*, ou une *Mesure*, une *demy pause* vaut une *blanche* ou une *demy mesure*, un *soupir* vaut une *noire* ou un quart de mesure, un *demy soupir* vaut une *croche* ou un demy quart de mesure, un *quart de soupir*

soupir vaut une double croche ou un demy quart de mesure, & un demy quart de *soupir* vaut une triple croche ou moitié de demy quart de mesure. J'entens pour les mesures de quatre noires chacune. Lorsque l'on observera bien la valeur des Notes & de toutes les pauses, il est impossible que la mesure ne soit tres-bonne, & que la Musique ne soit bien executée.

Tous les mouvemens differens de la mesure se reconnoissent par une marque que l'on met après la clef, que l'on appelle signe; le majeur se marque par un C. & se bat à 4. temps graves, sçavoir un temps chaque noire ou valeur fort doucement, dont le premier se bat sur la premiere en tombant, le second sur la seconde à gauche, le troisieme à droit, & le quatrieme en haut, ayant toujours exactement égard à la juste valeur des Notes ou des Pauses.

Le signe Binaire est la mesure la plus aisée à battre, elle se marque par un 2. on la bat à deux temps graves, à sçavoir deux noires ou valeur pour chaque temps, dont le premier se fait en tombant sur la premiere note ou pause, & le second en levant sur la troisieme.

Le signe mineur se marque par un C barré, & se bat aussi à deux temps, mais un peu plus vite que le binaire.

J'entends par ce mot un peu plus vite qu'il faut presser les mouvemens de plus en plus.

Le signe de 4 & 8, se bat encore à deux temps plus vite que le signe mineur.

Le signe Trinaire ou grand triple se marque par un O avec un 3. & se bat à trois temps graves ou fort lentement; l'un se marque sur la premiere note qui doit estre ronde ou valeur, l'autre à droit, & le troisieme en haut.

Le 3 & 1, se bat de même que le trinaire.

Le Triple double se marque par un 2. & un 3, & se bat à trois temps, sçavoir deux noires pour chaque temps un peu plus vite que le precedent.

Le 3 & 4, se bat à trois temps encore plus vite que le triple double, sçavoir une noire pour chaque temps.

Le triple simple se marque par un 3. tout seul, & se bat encore plus vite que le 3 & 4, on le bat pour les menuets à un temps & demy comme le petit triple ou 3 & 8, qui se bat à un temps & demy un peu plus vite que le menuet, c'est à dire deux notes en bas &

une en haut. La mesure qui se marque par un 6. & un 4. s'apelle le six & quatre, se bat à deux temps graves, trois noires ou valeur pour chaque temps.

Le 6. & 8. se bat à deux temps plus vite, trois croches ou valeur pour chaque temps.

Le 9. & 3. se bat à trois temps graves, trois noires ou valeur pour chaque temps.

Le 9. & 8. se bat à trois temps plus vite, trois croches ou valeur pour chaque temps.

Le 12. & 4. se bat à quatre temps graves, trois noires ou valeur pour chaque temps.

Le 12. & 8. se bat de même à quatre temps plus vite, trois croches ou valeur pour chaque temps.

On pourroit mettre à la mesure des deux temps qui va vite un 4. dessous le 2. & garder le C. barré pour marquer les quatre temps légers, mais ce n'est pas l'usage.

R E M A R Q U E.

J'ay déjà dit que le b mol que l'on met quelquefois dessus & ordinairement devant une Note, la baisse d'un demi ton. *Exemple A.* & que le b carre ou le dieze que l'on met dessus ou devant la Note, hausse aussi d'un demi ton.

Les cadences & les tremblemens se marquent ordinairement par une petite croix & quelquefois par une espèce d'em, sur tout dans les pieces d'instrumens, *Exemple D.* le commun usage est de les marquer toujours par une croix.

Le guidon que l'on met à la fin de chaque ligne marque le degré où doit estre situé la note de la ligne suivante.

Les marques de separation EE, se mettent ordinairement au milieu d'un chant ou d'un air, elles marquent la fin de la premiere partie, ou plutôt qu'il faut recommencer l'air une seconde fois.

Les reprises ou renvois se marquent toujours dessus ou dessous une note ou un guidon, elles servent à indiquer l'endroit où il faut reprendre l'air ou le chant.

Les tenués ou liaisons H servent quelquefois pour rouler le chants d'un même coup, & s'observent pour lier plusieurs Notes.

Le point d'orgue II se met dessus ou dessous la Note finale, & la fait valoir ce que l'on veut.

Valeur des Notes et des Mesures

une mesure. une mesure. une mesure. une mesure. une mesure. une mesure.

Ronde. blanche. noire. croches. double croches. triple croches.

Valeur des Notes pointées

Ronde pointée. blanche pointée. noire pointée. croche pointée. double croche pointée.

de 2. mesure. de 3. mesure. une mes. demy mes. quart de m. demy quart de m. moitié de demy quart. quart de mot de dem. qu.

Sacre. demy sacre. Pause. demy pause. Soupir. demy soupir. quart de soupir. demy quart de soupir.

Valeur de toutes sortes de Mesures. et comment elles se doivent battre.

Signe Major. Mineur. Signe neutre. le 4. et huit. le triaire. le grand tripe. le tripe double.

à 4. temps graves. à 4. temps graves. à 3. temps plus vite. à 2. plus vite. à 5. temps graves. à trois tel de même. à 3. ou un peu plus vite.

le 3. et quatre. le six et huit. le six et huit.

à 3. plus vite. à 3. plus vite ou à un 1/2. à un et demy plus vite. à 4. temps graves. à deux temps plus vite.

le neuf et trois. le neuf et huit. le douze et quatre. le douze et huit.

à trois temps graves. à 3. temps plus vite. à quatre temps graves. à quatre temps plus vite.

A. B. C. D. E. E. E. G. I. I.

f. mol. b. quatre diess. Cadence ou tremblemens. guidon. Separation. reprise ou renouel. tenue ou liaison. Point d'Orgue.

POUR LES PRELUDES.

J'ay cru devoir expliquer ce que c'est que Preludes. Ce n'est autre chose qu'une disposition pour prendre le ton du Mode par où l'on veut jouer. Cela se fait ordinairement suivant la force de l'imagination des Joueurs, dans le moment même qu'ils veulent jouer sans les avoir écrit auparavant.

Il n'y a point de regle particuliere pour le mouvement ny pour la longueur des Preludes; on les fait differemment selon la fantaisie, comme tendre, brusque, long, ou court, & à mesure interrompue; on peut même passer sur toute sorte de Modes, pourveu que l'on y entre & que l'on en sorte à propos, c'est à dire d'une maniere que l'oreille n'en souffre point; il faut cependant que chaque Prelude commence sur une des trois cordes principales du Mode par où l'on veut jouer, & qu'il finisse sur l'une des trois indifferemment, cependant il est toujours mieux de s'arrêter sur la finale; mais comme toute sorte de personnes n'ont pas cette facilité, j'ay trouvé à propos d'en mettre icy après sur les sept Modes naturels, majeurs & mineurs, propre pour le Haut-bois & pour la Flute, sur lesquels ceux qui apprehent pourront s'exercer.

Mon intention n'a pas esté en les composant de les faire bien chanter, mais seulement de les rendre tres-difficiles à executer par les longues & extraordinaires intervalles où je les fais proceder; il y en a un pour chaque Mode, sçavoir un pour celui de *g ré sol*, d'*a mi la*; de *b fa si*, de *c sol ut*, de *d la ré*, de *e si mi*, & pour celui de *f ut fa*, tous par la tierce majeure, & autant pour les Modes de la tierce mineure qui sont composez suivant l'étendue du Haut-bois. Il y en a un pareil nombre pour la Flute qui est dans le même ordre que ceux qui sont faits pour le Haut-bois, lesquels par le moyen de la transposition sur toutes sortes de Modes, on pourra les faire convenir à tous les autres instruments, en les haussant ou les baissant de ce qui sera nécessaire pour les rendre jouables à tels Instrumens que l'on voudra. Ceux qui les executeront bien, trouveront ensuite beaucoup de facilité à jouer les Pieces qui procedent par de petits intervalles, comme celle de seconde, de tierce, de quarte, de quinte & de sixte.

Prelude

Préludes pour le Haut-Bois sur Les sept modes majeurs

The image shows a handwritten musical score for Clarinet in B-flat, titled "Préludes pour le Haut-Bois sur Les sept modes majeurs". The score consists of seven staves of music, each representing a different major mode. The notation is in a cursive, handwritten style. The first staff is annotated with "En G. re sol." and the second with "En A mi la. Goy.". The third staff is annotated with "En B. fa si". The fourth staff is annotated with "En C. do re mi". The fifth staff is annotated with "En D. re mi fa". The sixth staff is annotated with "En E. fa sol la". The seventh staff is annotated with "En F. fa sol la". The score is written on a single page with a dark border.

The musical score consists of six systems of staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first system is labeled *En C dièse et*. The second system is labeled *En D la re*. The third system is labeled *En E si mi*. The fourth system is labeled *En F dièse fa*. The fifth system is labeled *En G sol*. The sixth system is labeled *En A la*. The score concludes with the text *Fin des Préludes Majeurs*.

PRELUDES POUR LES MODÉS MINEURS.

En G. re sol

The image shows a page of handwritten musical notation on aged paper, numbered 32 at the top center. The page contains six staves of music, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is dense and includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first staff is annotated with "En C sol ut" below it. The second staff is annotated with "En D la re" below it. The third staff is annotated with "En E si mi" below it. The fourth staff is annotated with "En F fa" below it. The fifth staff is annotated with "En G sol ut" below it. The sixth staff is annotated with "En A la re" below it. The music appears to be a single melodic line, possibly for a voice or a single instrument, and is written in a style characteristic of 18th or 19th-century manuscript notation.

en F. ut la.

Fin des Prelud. pour le Hautbois.

This block contains the first prelude, written for Flute. It consists of 12 measures. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (F major). The piece begins with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The melody features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplet-like patterns. The piece concludes with a final cadence in the right hand.

Preludes pour la Flute sur les sept modes majeurs.

en G. re sol

en A. mi la.

Enj

This block contains the second and third preludes, also for Flute. The second prelude (measures 13-24) is in treble clef with a key signature of two sharps (D major). It features a similar melodic style to the first prelude. The third prelude (measures 25-36) is in treble clef with a key signature of two sharps (E major). The notation continues with intricate melodic lines and rhythmic patterns. The page ends with the word 'Enj' (Ensemble) and a double bar line.

Handwritten musical score for guitar, page 34. The score consists of eight staves of music, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a style characteristic of early 20th-century guitar notation, featuring complex rhythmic patterns and melodic lines. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The first staff begins with a '5' in a circle, indicating a barre. The second staff has a '2' in a circle. The third staff has a '3' in a circle. The fourth staff has a '4' in a circle. The fifth staff has a '5' in a circle. The sixth staff has a '6' in a circle. The seventh staff has a '7' in a circle. The eighth staff has an '8' in a circle. The music concludes with a double bar line and repeat signs.

Fine au naturel.

35
Préludes des Mineurs pour la Flûte.

The musical score consists of six staves of handwritten notation. The first staff begins with a treble clef, a 3/4 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The second staff is marked *en G. res. sol.* and features a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff is marked *en A. mi la.* and features a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The fourth staff is marked *en B. fa si.* and features a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, and G#). The fifth and sixth staves continue the piece with treble clefs and a key signature of three sharps. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

The image shows a page of musical notation for a flute prelude. It consists of six staves of music, each with a key signature and dynamic marking. The first staff is in C major, marked 'en C sol ut'. The second staff is in D major, marked 'en D la re'. The third staff is in E major, marked 'en E si nu'. The fourth staff is in F major, marked 'en F fa'. The fifth and sixth staves continue the piece. The music is written in a single system with a common time signature. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The page is numbered '36' at the top center.

en C sol ut

en D la re

en E si nu

en F fa

Fut des Preludes pour la Flute

Autres Preludes de plusieurs fortes, qui sont bons pour les commençans ³⁷

en C sol ut majeur en G re sol majeur

en D la re majeur en A mi la majeur

en F ut fa majeur

en C sol ut mineur

en A mi la mineur

en A mi la mineur

en A mi la mineur

en A mi la mineur

en A mi la mineur

en A mi la mineur

en A mi la mineur

en A mi la mineur

en A mi la mineur

en A mi la mineur

en A mi la mineur

en C. sol ut majeur vif.

Autre de mesme.

Autre de mesme pour la Flute.

en B. la si bemolure.

Quant la facilité de haüßer et baisser tous les Préludes cy devant écrit d'une seconde, tierce, de quart, & de plus on pourra les rendre Jouables pour toutes sortes d'Instrumens.

POUR TREMBLER SUR LES CORDES CADENCIÈRES DE DESSUS
es de dessous les finales de toute sorte de Modes.

J'ay déjà dit que chaque finale a deux cordes Cadencières, qui lui sont conjointes, l'une dessus & l'autre dessous, ainsi pour les trembler ou battre il faut donner le coup sur la corde ou note qui est conjointe au dessus de la Cadencière.

Quand c'est par un Mode majeur de la corde Cadencière de dessus la finale, à celle d'où l'on doit tirer le tremblement, l'intervale doit être d'un ton entier, comme du *re* au *mi* ou de quelque autre de pareille sorte; si c'est par un Mode mineur, l'intervale ne doit être que d'un demy ton, comme du *mi* au *fa*, ou de quelque autre de même espee.

COMME IL FAUT TREMBLER AVEC LE HAUTBOIS
sur les cordes cadencières de dessus les finales naturelles des Modes majeurs.

En G ré sol, ayant donné le coup sur le si, il faut trembler le second doigt de la main d'en haut.

En A mi la, ayant donné le coup sur l'ut diez, il faut trembler le second & le troisième doigt de la main d'en haut.

En B fa si, ayant donné le coup sur le re diez qui se fait alors sous la grande clef bouchée, & sous le troisième doigt de la main d'en bas levée, il faut trembler le même doigt qui est levé, & tenir la grande clef bouchée jusques à la fin du tremblement.

En C sol ut, ayant donné le coup sur le mi, il faut trembler le troisième doigt de la main d'en bas.

En D la re, ayant donné le coup sur le fa diez, il faut trembler le premier doigt de la main d'en bas, après avoir levé le troisième de la même main.

En E si mi, ayant donné le coup sur le sol diez, qui se fait alors sous le troisième doigt de la main d'en haut & sous le premier de celle d'en bas levé; & le petit baissé, il faut trembler le troisième doigt de la main d'en haut qui est levé, & tenir les deux autres baissés jusqua la fin du tremblement.

49
En Fut fa, ayant donné le coup sur le la il faut trembler le troisième doigt de la main d'en haut.

POUR LES MODES MINEURS.

En G re sol, ayant donné le coup sur le si bemolisé, il faut trembler le second doigt de la main d'en haut en levant le troisième.

En à mi la, ayant donné le coup sur l'ut, il faut trembler le premier doigt de la main d'en haut, en levant le second.

En B fa si, ayant donné le coup sur le ré, il faut trembler le petit doigt de la main d'en bas sur la grande clef.

En C sol ut, ayant donné le coup sur le mi bemolisé, après avoir levé le petit doigt qui est sur la clef, il faut trembler le troisième doigt de la même main.

En D la ré, ayant donné le coup sur le fa, après avoir levé le troisième doigt de la main d'en bas, il faut trembler le second.

En E si mi, ayant donné la coup sur le sol, il faut trembler le second doigt de la main d'en bas.

En Fut fa, ayant donné le coup sur le la bemolisé, il faut trembler le troisième doigt de la main d'en haut sur les deux trous.

COMME IL FAUT TREMBLER AVEC LE HAUT-BOIS *sur les cordes cadencieres de dessus les finales diezées & bemolisées des Modes majeurs.*

En G ré sol diez & en A mi la bemolisé, ayant donné le coup sur l'ut naturel, il faut trembler le premier doigt de la main d'en haut après avoir baissé le troisième & levé le second.

En A mi la diez & en B fa si bemolisé, ayant donné le coup sur le ré naturel, après avoir levé le premier doigt de la main d'en haut, il faut trembler le troisième.

En B fa si diez, comme en C sol ut naturel & en C sol ut bemolisé, comme en B fa si naturel.

En C sol ut diezé & en D la ré bemolisé, ayant donné le coup sur le fa naturel, après avoir baissé le petit doigt sur la petite clef, il faut trembler le second doigt de la main d'en haut.
 En D la ré diezé & en E si mi bemolisé, ayant donné le coup sur le sol naturel, il faut trembler le premier doigt de la main d'en bas.
 En E si mi diezé comme en F ut fa naturel, & en F ut fa bemolisé comme en E si mi naturel.
 En F ut fa diezé & en G re sol bemolisé, ayant donné le coup sur le la diezé, après avoir posé le doigt sur un des petits trous qui sont le la naturel, il faut trembler le second doigt de la main d'en haut.

POUR LES MÔDES MINEURS.

En G re sol diezé & en A mi la bemolisé, ayant donné le coup sur le si naturel, il faut trembler le troisième doigt de la main d'en haut.
 En A mi la diezé & en B fa si bemolisé, ayant donné le coup sur l'ut diezé, après avoir levé le petit doigt qui le fait & le premier doigt de la main d'en haut, il faut trembler le troisième de la même main.
 En B fa si diezé comme en C sol ut naturel, & en C sol ut bemolisé comme en B fa si naturel.
 En C sol ut diezé & en D la ré bemolisé, ayant donné le coup sur le mi naturel, après avoir posé le petit doigt sur la petite clef, il faut trembler le troisième doigt de la même main.
 En D la ré diezé & en E si mi bemolisé, ayant donné le coup sur le fa diezé, après avoir levé le second doigt de la main d'en bas, il faut trembler le premier de la même main.
 En E si mi diezé comme en F ut fa naturel, & en F ut fa bemolisé comme en E si mi naturel.
 En F ut fa diezé & en G re sol bemolisé, ayant donné le coup sur le la naturel, il faut trembler le troisième doigt de la main d'en haut sur un des petits trous.

POUR TREMBLER SUR LES CORDES CADENCIÈRES
de dessus les finales de toutes sortes de Modes.

Aux Modes majeurs & mineurs, tant naturels que transposés, ayant donné le coup sur la finale, il faut trembler sur un demy ton plus bas; c'est à dire que si la finale est un ut, il faut trembler sur le si, ou autrement si la finale est un fa, il faut trembler sur le mi, & ainsi de même pour toutes les autres, observant que des finales aux cordes cadencières qui sont conjointes dessous, il n'y doit avoir qu'un demy-ton.

COMME IL FAUT TREMBLER AVEC LA FLOTE
sur les cordes cadencières de dessus les finales naturelles des Modes majeurs.

En F ut fa premier son, ayant donné le coup sur le la, il faut trembler le troisième doigt de la main d'en bas.

En G re sol, ayant donné le coup sur le si, après avoir levé le troisième & le petit doigt de la main d'en bas, il faut trembler le premier de la même main.

En A mi la, ayant donné le coup sur l'ut diez, après avoir levé le premier doigt de la main d'en bas & baissé le petit, il faut trembler le troisième doigt de la main d'en haut.

En B fa si, ayant donné le coup sur le ré diez, après avoir baissé le second doigt de la main d'en bas, & levé le troisième de celle d'en haut, il faut trembler le second de la même main.

En C sol ut, ayant donné le coup sur le mi, il faut trembler le second doigt de la main d'en haut.

En D la ré, ayant donné le coup sur le fa diez, il faut trembler le pouce de la main d'en haut, en levant le second doigt de la même main.

En E si mi, ayant donné le coup sur le sol diez, après avoir levé le second doigt de la main d'en

d'en haut, il faut trembler le second & le troisième doigt de la main d'en bas.

POUR LES MODES MINEURS.

En F ut fa, ayant donné le coup sur le la bemolisé, il faut trembler le troisième doigt de la main d'en bas en levant le petit de la même main.

En G re sol, ayant donné le coup sur le si bemolisé, il faut trembler le second doigt de la main d'en bas, en levant le troisième de la même main.

En A mi la, ayant donné le coup sur l'ut, il faut trembler le second doigt de la main d'en bas.

En B fa si, ayant donné le coup sur le ré, il faut trembler le premier & le second doigt de la main d'en bas.

En C sol ut, ayant donné le coup sur le mi bemolisé, après avoir levé le premier doigt de la main d'en bas & le troisième de celle d'en haut, il faut trembler le second doigt de la main d'en haut.

En D la ré, ayant donné le coup sur le fa, après avoir levé le second doigt de la main d'en haut, il faut trembler le premier doigt de la même main.

En E si mi, ayant donné le coup sur le sol, il faut trembler le premier doigt de la main d'en haut, & au deuxième F ut fa, comme il est tres-difficile, ayant donné le coup sur le la bemolisé, après avoir levé le premier & le second doigt de la main d'en haut, il faut trembler le second doigt de la main d'en bas.

COMMENT IL FAUT TREMBLER AVEC LA FLUTE sur les cordes cadencieres de dessus les finales diées & bemolisées des Modes majeurs:

En F ut fa diezé & en G re sol bemolisé premier son, ayant donné le coup sur le la diezé, après avoir baissé le petit doigt & levé le troisième de la main d'en bas, il faut trembler le second.

En G re sol diezé & en A mi la bemolisé ; ayant donné le coup sur l'ut naturel , il faut trembler le premier doigt de la main d'en bas.

En A mi la diezé & en B fa si bemolisé , ayant donné le coup sur le ré naturel , il faut trembler le troisième doigt de la main d'en haut.

En B fa si diezé comme en C sol ut naturel , & en C sol ut bemolisé comme en B fa si naturel.

En C sol ut diezé & en D la ré bemolisé , ayant donné le coup sur le fa naturel , après avoir baissé le premier doigt de la main d'en bas & le troisième de celle d'en haut & levé le second , il faut trembler le premier de la main d'en haut.

En D la re diezé & en E si mi bemolisé , ayant donné le coup sur le sol naturel , il faut trembler le premier doigt de la même main.

En E si mi diezé il faut faire comme en F ut fa naturel , & en F ut fa bemolisé comme en E si mi naturel.

POUR LES MODES MINEURS.

En F ut fa diezé & en G re sol bemolisé , ayant donné le coup sur le la naturel , il faut trembler le petit doigt de la main d'en bas.

En G re sol diezé & en A mi la bemolisé , ayant donné le coup sur le si naturel , après avoir levé le second doigt , il faut trembler le premier doigt de la main d'en bas.

En A mi la diezé & en B fa si bemolisé , ayant donné le coup sur l'ut diezé , après avoir levé le premier & le second doigt de la main d'en bas , il faut trembler le troisième de celle d'en haut.

En B fa si diezé comme en C sol ut naturel , & en C sol bemolisé comme en B fa si naturel.

En C sol ut diezé & en D la re bemolisé , ayant donné le coup sur le mi naturel , après avoir baissé le premier doigt de la main d'en bas , il faut trembler le troisième de la main d'en haut.

En D la re diezé & en E si mi bemolisé , ayant donné le coup sur le fa diezé , après avoir levé le premier doigt de la main d'en haut , il faut trembler le pouce de la même main.

En E si mi diezé comme en F ut fa naturel , & en F ut fa bemolisé comme en E si mi naturel.

#5

POUR TREMBLER SUR LES CORDES CADENCIERES
de deffous les finales de toutes fortes de Modes.

Aux Modes majeurs & mineurs, tant naturels que transpofez, ayant donné le coup fur la finale, il faut trembler fur un demy ton plus bas; c'est à dire que fi la finale est un ut, il faut trembler fur le fi; ou autrement fi la finale est un fa, il faut trembler fur le mi, & ainsi de même fur toutes les autres, obfervant que des finales aux cordes cadencieres qui font conjointes deffous il ne doit avoir qu'un demy ton, comme je l'ay déjà expliqué cy-devant, & donné même des exemples.

COMME IL FAUT TREMBLER AVEC LE FLAGEOLET
sur les cordes cadencieres de deffus les finales naturelles des Modes majeurs.

En G re fol, ayant donné le coup fur le fi, après avoir levé le fecond doigt de la main d'en haut, il faut trembler le premier de la même main.

En A mi la, ayant donné le coup fur l'uc diezé, après avoir baiffé le fecond doigt de la main d'en haut, & levé le premier, il faut trembler le pouce de la même main.

En B fa fi, ayant donné le coup fur le ré diezé, il faut trembler le fecond & le troifiéme doigt de la main d'en haut.

En C fol ut, ayant donné le coup fur le my, après avoir levé le pouce & le premier doigt de la main d'en haut, il faut trembler le fecond & le troifiéme doigt de la même main.

En D la re, ayant donné le coup fur le fa diezé, il faut trembler le troifiéme doigt de la main d'en haut.

En E fi mi, ayant donné le coup fur le fol diezé, après avoir un peu retiré le troifiéme doigt de la main d'en haut, il faut trembler le fecond de la même main.

En F ut fa, ayant donné le coup fur le la, il faut trembler le fecond doigt de la main d'en haut.

POUR LES MODÉS MINEURS.

En G re sol, ayant donné le coup sur le si bemolisé, après avoir levé le second & le troisième doigt de la main d'en haut, il faut trembler le premier de la même main.

En A mi la, ayant donné le coup sur l'ut, il faut trembler le second doigt de la main d'en haut.

En B fa si, ayant donné le coup sur le ré, il faut trembler le premier doigt de la main d'en haut.

En C sol ut, ayant donné le coup sur le mi bemolisé, il faut trembler le second & le troisième doigt de la main d'en haut.

En D la ré, ayant donné le coup sur le fa, il faut trembler le pouce de la main d'en bas.

En E si mi, ayant donné le coup sur le sol, il faut trembler le pouce de la main d'en bas.

En F ut fa, ayant donné le coup sur le la bemolisé, après avoir levé le troisième doigt de la main d'en haut, il faut trembler le second de la même main.

COMME IL FAUT TREMBLER AVEC LE FLAGEOLET
sur les cordes cadencieres diezées & bemolisées des Modes majeurs.

En G re sol diezé & en A mi la bemolisé, ayant donné le coup sur l'ut naturel, il faut trembler le second & le troisième doigt de la main d'en haut.

En A mi la diezé & en B fa si bemolisé, ayant donné le coup sur le ré naturel, il faut trembler le pouce de la main d'en haut.

En B fa si diezé comme en C sol ut naturel, & en C sol ut bemolisé comme en B fa si naturel.

En C sol ut diezé & D la re bemolisé, ayant donné le coup sur le fa naturel, après avoir baissé le pouce & le premier doigt de la main d'en bas, & levé le pouce de la main d'en haut, il faut trembler le troisième doigt de la main d'en haut.

En D la re diezé & en E si mi bemolisé, ayant donné le coup sur le sol naturel, il faut trembler le troisième doigt de la main d'en haut.

En E si mi diezé comme en F ut fa naturel, & en F ut fa bemolisé comme en E si mi naturel;

POUR LES MODES MINBURS.

En G re sol diezé & en A mi la bemolisé, ayant donné le coup sur le si naturel, il faut trembler le troisiéme doigt de la main d'en haut.

En A mi la diezé & en B fa si bemolisé, ayant donné le coup sur l'ut diezé, après avoir levé le premier doigt de la main d'en haut, il faut trembler le pouce de la même main.

En B fa si diezé comme en C sol ut naturel, & en C sol ut bemolisé comme en B fa si naturel.

En C sol ut diezé & en D la ré bemolisé, ayant donné le coup sur le mi naturel, il faut trembler le premier doigt de la main d'en bas.

En D la ré diezé & en E si mi bemolisé, ayant donné le coup sur le fa diezé, après avoir levé le pouce de la main d'en bas, il faut trembler le troisiéme doigt de la main d'en haut.

En E si mi diezé comme en F ut fa naturel, & en F ut fa bemolisé comme en E si mi naturel.

On tremble les cordes cadencieres de dessus les finales avec le Flageolet de même qu'avec la Flûte.

La maniere que j'enseigne icy pour tirer toute sorte de tremblement ou cadence pourroit ne pas convenir à tous les Instrumens de la qualité de ceux dont j'ay parlé dans ce traité, comme n'étant pas également bon; mais la difference n'en scauroit être bien grande, attendu que j'en ay fait la regle autant parfaite que l'oreille me l'a pû permettre sur les Instrumens du plus habiles Maîtres de ce siecle pour les faire & pour les jouër.

POUR LA VOIX.

Comme la voix n'est pas stable pour les sons comme les Instrumens, il est impossible d'apprendre l'intonation de soy-même, quand même on auroit l'oreille la plus fine; ainsi elle ne sçauroit executer les principes que l'on donne par écrit, sans le secours de quelques Maitres. C'est pourquoy je me contente seulement de donner icy une petite explication de la maniere dont on doit chanter par les Mòdes naturels & transpòsez sur les differentes positions des trois clefs. J'entens par le mot de transpòsé, que c'est par b. mol ou par b. carre.

La Game que j'ay mis au commencement de ce livre pour les Instrumens est la même Game dont on se sert pour la voix, & suivant son ordre il n'y a que deux Mòdes que l'on puisse traiter de b. mol ou de b. carre. Le b. carre est celuy de C sol ut, sans b. mol ny dieze, le b. mol celuy de G re sol avec des b. mols sur les si.

A celuy de C sol ut b. carre, il faut prendre la deuxièame voix de la Game, par exemple, de l'F ut fa le fa, de G re sol le sol, d'A mi la le la, de B fa si le si, de C sol ut l'ut, de D la ré le ré, & d'E si mi le mi.

A celuy de G re sol b. mol il faut prendre la première voix de la Game qui est de l'F ut fa l'ut, de G re sol le ré, d'A mi la le mi, de B fa si le fa, de C sol ut le sol, de D la ré le la, & d'E si mi le si.

On peut aisément chanter par b. carre le Mòde d'A mi la & de D la ré tierce mineure; mais à l'égard de tous les autres Mòdes ils doivent être transpòsez pour la commodité de la voix.

Quoy qu'il en soit, ces deux Mòdes dont je parle, & dont j'ay parlé dans la page 4. cy-devant, ne se doivent chanter qu'en deux manieres, l'une par la tierce majeure, & l'autre par la mineure.

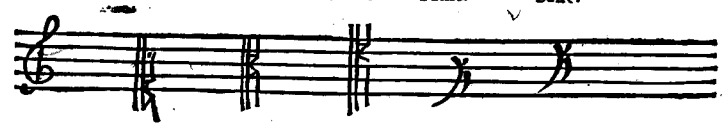
Pour connoître par laquelle des deux un chant procede, il faut d'abord conter combien il y a de tons depuis la finale jusqu'à la medianté. S'il y en a deux, le Mòde ou la tierce est

majeure, & il faut dire *ut* sur la finale, *mi* sur la mediant, & *sol* sur la dominante, & nommer ensuite les autres notes suivant leur ordre. S'il n'y a qu'un ton & demy depuis la finale jusqu'à la mediant, le Mòde ou la tierce est mineure, & il faut dire *re* sur la finale, *fa* sur la mediant, & *la* sur la dominante, & nommer pareillement les autres notes suivant leur ordre. Voilà les manieres dont on doit se servir pour apprendre à transposer, & non pas de celles dont se servent la plupart des Maîtres qui enseignent, lesquels pour garder des Ecoliers quelques mois de plus, leur apprennent à connoître le chant par le nombre des diezes ou des b. mols qui sont immédiatement après la clef.

Auparavant que de donner des exemples de toutes sortes de transpositions, j'ay trouvé à propos, ayant donné cy-devant dans la page 2. les différentes positions des trois clefs pour les Instrumens, de donner encore celles de ces mêmes clefs pour la voix.

E X E M P L E S . . .

Premier ou haut dessus.	Second ou bas dessus.	Haute Contre	Haute Taille	Basse Taille.	Basse.
----------------------------	--------------------------	-----------------	-----------------	------------------	--------



Clef de G ré sol. Clef de C sol ut. Clef d'F ut fa.

La Clef de G ré sol se met sur la seconde ligne d'en bas pour les premiers & hauts dessus.
 Celle de C sol ut se met sur la premiere ligne d'en bas pour les seconds ou bas dessus, sur la troisieme ligne pour la haute Contre, & sur la quatrieme ligne pour la haute Taille.
 La Clef d'F ut fa se met sur la troisieme ligne pour les basses Tailles, & sur la quatrieme ligne pour les basses.

Il faut toujours observer que chaque clef donne son nom aux notes qui sont sur la même ligne où elle est posée, à moins que l'on ne soit obligé de transposer le chant sur l'un des deux Modes dont je viens de parler, pour la facilité de l'intonation.

On ne transpose que pour la facilité des voix ; & lors qu'un air est composé sur un Mode élevé où les voix ne sçauroient aller, il le faut baisser pour avoir l'accompagnement des Instrumens ; ainsi par le moyen des b. mols que l'on met sur chaque corde on descend l'air ou le chant d'un demy ton du naturel, sans sortir du Mode sur lequel il a été composé, & de même pour le hausser d'un demy ton du naturel, on met des diezes sur chaque corde.

Pour donner une entiere connoissance de ce que j'ay dit, on verra dans les trois pages suivantes, les exemples des transpositions du naturel au b carre & au b mol sur toutes les positions differentes des trois Clefs, tant pour la voix, que pour les instrumens.

R E M A R Q U E S.

Ceux qui auront l'occasion d'avoir un Clavessin ou une Epinette, feront tres-bien de chercher le ton de leurs voix sur le clavier, & de s'exercer ensuite sur les sons naturels les suivant de la voix en les touchant par degrez conjoints ou par degrez disjoints, sur toutes les intervalles, tant en montant qu'endescendant ; c'est la meilleure maniere d'apprendre à solphier avec justesse sans le secours d'aucun Maître ; car les instrumens à claviers sont toujours naturellement les plus justes.



Finales Naturelles des Modes Majeurs. 51. Finalles Naturelles des Modes Mineurs.

C. solut. D. lare. E. simi. F. utfa. G. resol. A. mila. B. fasi. C. solut. D. lare. E. simi. F. utfa. G. resol. A. mila. B. fasi. ut. ut. ut. ut. ut. ut. re. re. re. re. re. re.

Finales Diezées des Modes Majeurs. Finalles Diezées des Modes Mineurs. C. solut. D. lare. E. simi. F. utfa. G. resol. A. mila. B. fasi. C. solut. D. lare. E. simi. F. utfa. G. resol. A. mila. B. fasi. ut. ut. ut. ut. ut. ut. re. re. re. re. re. re.

Finales Bemolizées des modes Majeurs. Fin. Bemoliz. des mod. Min. C. solut. D. lare. E. simi. F. utfa. G. resol. A. mila. B. fasi. C. solut. D. lare. E. simi. F. utfa. G. resol. A. mila. B. fasi. ut. ut. ut. ut. ut. ut. re. re. re. re. re. re.

Finales Naturelles des mod. Maj. Fin. Natur. des mod. min. C. solut. D. lare. E. simi. F. utfa. G. resol. A. mila. B. fasi. C. solut. D. lare. E. simi. F. utfa. G. resol. A. mila. B. fasi. ut. ut. ut. ut. ut. ut. re. re. re. re. re. re.

Fin. Diez. des Mod. Maj. Fin. Diez. des mod. min. C. solut. D. lare. E. simi. F. utfa. G. resol. A. mila. B. fasi. C. solut. D. lare. E. simi. F. utfa. G. resol. A. mila. B. fasi. ut. ut. ut. ut. ut. ut. re. re. re. re. re. re.

Fin. Bemoliz. des Mod. Maj. Fin. Bemoliz. des Mod. Min. C. solut. D. lare. E. simi. F. utfa. G. resol. A. mila. B. fasi. C. solut. D. lare. E. simi. F. utfa. G. resol. A. mila. B. fasi. ut. ut. ut. ut. ut. ut. re. re. re. re. re. re.

Fin. natur. des Mod. Maj. Fin. Natur. des Mod. Min. C. solut. D. lare. E. simi. F. utfa. G. resol. A. mila. B. fasi. C. solut. D. lare. E. simi. F. utfa. G. resol. A. mila. B. fasi. ut. ut. ut. ut. ut. ut. re. re. re. re. re. re.

Fin. Diez. des mod. Maj. Fin. Diez. des mod. min. C. solut. D. lare. E. simi. F. utfa. G. resol. A. mila. B. fasi. C. solut. D. lare. E. simi. F. utfa. G. resol. A. mila. B. fasi. ut. ut. ut. ut. ut. ut. re. re. re. re. re. re.

Fin. Diez. des mod. Maj. Fin. Diez. des mod. min. C. solut. D. lare. E. simi. F. utfa. G. resol. A. mila. B. fasi. C. solut. D. lare. E. simi. F. utfa. G. resol. A. mila. B. fasi. ut. ut. ut. ut. ut. ut. re. re. re. re. re. re.

Fin. Diez. des mod. Maj. Fin. Diez. des mod. min. C. solut. D. lare. E. simi. F. utfa. G. resol. A. mila. B. fasi. C. solut. D. lare. E. simi. F. utfa. G. resol. A. mila. B. fasi. ut. ut. ut. ut. ut. ut. re. re. re. re. re. re.

Stavis par. C. Bouzeli

Finales Bemolifées des modes Majeurs. 52

Finales Bemolifées des modes Mineurs.

Sol ut D.lare. Esimi. F.utla. G.resol. A.mila. B.fasi. C.solut. D.lare. Esimi. F.utla. G.resol. A.mila. B.fasi.

Fin. Natur. des mod. Maj. Fin. Natur. des mod. Min.

Sol ut D.lare. Esimi. F.utla. G.resol. A.mila. B.fasi. C.solut. D.lare. Esimi. F.utla. G.resol. A.mila. B.fasi.

Fin. Diez. des mod. Maj. Fin. Diez. des mod. Min.

Sol ut D.lare. Esimi. F.utla. G.resol. A.mila. B.fasi. C.solut. D.lare. Esimi. F.utla. G.resol. A.mila. B.fasi.

Fin. Bemol. des mod. Maj. Fin. Bemol. des mod. Min.

Sol ut D.lare. Esimi. F.utla. G.resol. A.mila. B.fasi. C.solut. D.lare. Esimi. F.utla. G.resol. A.mila. B.fasi.

Fin. Natur. des mod. Maj. Fin. Natur. des mod. Min.

Sol ut D.lare. Esimi. F.utla. G.resol. A.mila. B.fasi. C.solut. D.lare. Esimi. F.utla. G.resol. A.mila. B.fasi.

Fin. Diez. des mod. Maj. Fin. Diez. des mod. Min.

Sol ut D.lare. Esimi. F.utla. G.resol. A.mila. B.fasi. C.solut. D.lare. Esimi. F.utla. G.resol. A.mila. B.fasi.

Fin. Bemol. des mod. Maj. Fin. Bemol. des mod. Min.

Sol ut D.lare. Esimi. F.utla. G.resol. A.mila. B.fasi. C.solut. D.lare. Esimi. F.utla. G.resol. A.mila. B.fasi.


Fin. Natur. des mod. Maj. Fin. Natur. des mod. Min.

Sol ut D.lare. Esimi. F.utla. G.resol. A.mila. B.fasi. C.solut. D.lare. Esimi. F.utla. G.resol. A.mila. B.fasi.


Fin. Natur. des mod. Maj. Fin. Natur. des mod. Min.

tout le manuscrit de ce livre est gravé par C. Roussel.

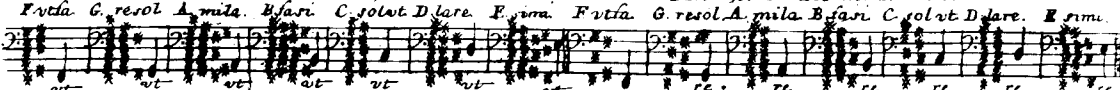
Fin. bemol. des modes maj.
F. utfa. G. resol. A. mila. B. fari. C. solut. D. lare. E. simi. F. utfa. G. resol. A. mila. B. fari. C. solut. D. lare. E. simi. F. utfa. G. resol. A. mila. B. fari. C. solut. D. lare. E. simi.



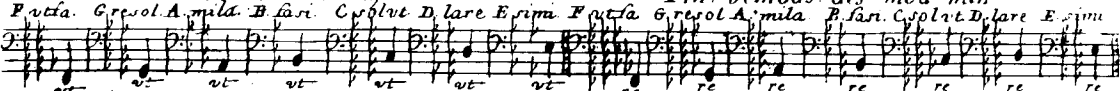
Fin. Natur. des mod. maj. *Fin. Natur. des mod. min.*
F. utfa. G. resol. A. mila. B. fari. C. solut. D. lare. E. simi. F. utfa. G. resol. A. mila. B. fari. C. solut. D. lare. E. simi. F. utfa. G. resol. A. mila. B. fari. C. solut. D. lare. E. simi.



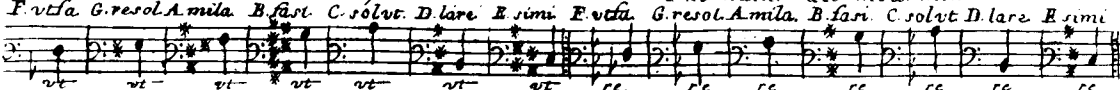
Fin. diez. des mod. maj. *Fin. diez. des mod. min.*
F. utfa. G. resol. A. mila. B. fari. C. solut. D. lare. E. simi. F. utfa. G. resol. A. mila. B. fari. C. solut. D. lare. E. simi. F. utfa. G. resol. A. mila. B. fari. C. solut. D. lare. E. simi.



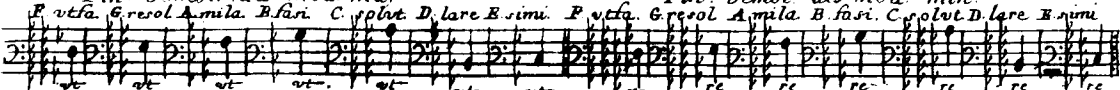
Fin. hemol. des mod. maj. *Fin. hemolis. des mod. min.*
F. utfa. G. resol. A. mila. B. fari. C. solut. D. lare. E. simi. F. utfa. G. resol. A. mila. B. fari. C. solut. D. lare. E. simi. F. utfa. G. resol. A. mila. B. fari. C. solut. D. lare. E. simi.



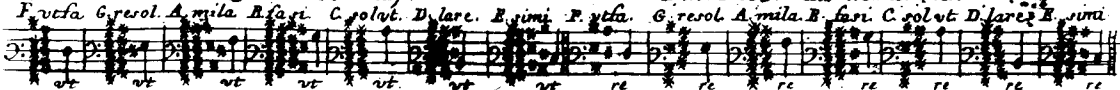
Fin. natur. des mod. maj. *Fin. natur. des mod. min.*
F. utfa. G. resol. A. mila. B. fari. C. solut. D. lare. E. simi. F. utfa. G. resol. A. mila. B. fari. C. solut. D. lare. E. simi. F. utfa. G. resol. A. mila. B. fari. C. solut. D. lare. E. simi.



Fin. bemol. des mod. maj. *Fin. bemol. des mod. min.*
F. utfa. G. resol. A. mila. B. fari. C. solut. D. lare. E. simi. F. utfa. G. resol. A. mila. B. fari. C. solut. D. lare. E. simi. F. utfa. G. resol. A. mila. B. fari. C. solut. D. lare. E. simi.



Fin. Diez. des mod. maj. *Fin. Diez. des mod. min.*
F. utfa. G. resol. A. mila. B. fari. C. solut. D. lare. E. simi. F. utfa. G. resol. A. mila. B. fari. C. solut. D. lare. E. simi. F. utfa. G. resol. A. mila. B. fari. C. solut. D. lare. E. simi.



*POUR APPRENDRE A COMPOSER TOUTES SORTES DE PIÈCES
par mouvemens & par mesures réglées.*

QUoyque la composition soit un effet du genie & de l'imagination, on ne sçauroit l'exécuter parfaitement sans sçavoir les regles dont se sont servi & dont se servent encore aujourd'huy les plus habiles Compositeurs. Ainsi quand on veut composer un air, il faut d'abord se proposer le Mòde sur lequel on veut le faire rouler, ensuite l'étenduë qu'on luy peut donner, & qu'il commence sur une des trois cordes principales du Mòde comme sur la finale, sur la mediantte ou sur la dominante. Il faut, si l'on fait cadencer parfaitement la fin de la premiere reprise de quelque piece, que ce soit sur l'une des trois cordes principales. Si c'est par un Mòde majeur, on doit faire la cadence parfaite sur la dominante; & si c'est par un Mòde mineur, on peut la faire indifferemment sur la Mediantte ou sur la Dominante.

POUR LES OUVERTURES.

On fait commencer les ouvertures au temps de la mesure que l'on juge à propos; mais il faut que ce soit par une des trois cordes principales du Mòde que l'on veut traiter, & par un mouvement de deux temps graves ou legers à deux noires ou valeur chacun.

Il est au choix des Compositeurs de donner tels mouvemens qu'ils veulent à la deuxieme reprise, & de sortir du Mòde pour entrer en quelque autre, pourveu qu'ils y reviennent agreablement.

Quand la seconde reprise est par un mouvement lent, on peut se dispenser de luy donner une petite fin grave & douce; mais si elle est gaye, après l'avoir finie sur la finale par une cadence parfaite, il faut faire quelques mesures d'un mouvement grave, & finir sur la même finale, ou sur l'octave, pour estre plus agreable.

Il n'y a point de regles pour la longueur des ouvertures ; cependant il est bon d'imiter celles des Opera.

POUR LES GIGUES.

On commence les Giges par une croche, & par une noire du dernier temps de la mesure, qui se marque par un 4 & un 6 après la clef, & se bat à deux temps graves. Il n'y a point de regle pour la longueur, non plus que pour les ouvertures.

POUR LES CANARIES.

On ne peut commencer les Cannaries que sur le dernier temps de la mesure, qui se marque par un 8 & un 6. Les Canaries sont ordinairement composées de quatre mesures au commencement & , de quatre ou de huit à la fin.

POUR LES CHACONNES.

Les Chaconnes peuvent être aussi longues que l'on veut, suivant la disposition du Compositeur ; mais il faut observer que si le premier couplet commence par une mesure entière, on n'y en peut ajouter que trois après, mais avec cette différence, que si c'est par deux ou par une note noire ou valeur, il doit y avoir quatre couplets.

Chaque couplet est composé de quatre mesures, que l'on doit faire terminer sur la finale, ou demeurer sur une des cordes cadencieres, sur la medianté ou sur la dominante, suivant le goût du Compositeur.

Quand une Chaconne passe trois cent mesures, elle est ennuyeuse à l'oreille, à moins qu'elle ne soit diversifiée par un chant de passacaille, ou de quelque autre procedant par le Mode, auquel la dominante de celuy que l'on traite, sert de finale. On marque la mesure par un 3 que l'on bat à trois temps legers, ou à un & demy, lent.

POUR LES PASSACAILLES.

La maniere de faire les Passacailles suit en tout l'ordre & la longueur que celle des Chaconnes, mais il faut que le chant procede par un M^ode ou ton mineur. L'on marque la mesure par un trois & un 4 qui se bat à trois temps, un peu plus grave que celle de la Chaconne.

POUR LES SARABANDES.

Le commencement des Sarabandes est de huit mesures, & la fin est d'autant, ou de huit de plus. La mesure se marque par un 3 & un 4, & se bat à trois temps lents.

POUR LES MENUETS.

Il est de l'ordre de commencer les Menuets par une mesure entiere, que l'on doit marquer par un 3, & battre à un temps & demy. On fait des Menuets de 12. de 16. de 20. & de 24. mesures qui peuvent être bons à danser. Le commencement ne doit avoir que huit mesures, & la fin à le surplus.

POUR LES PASSEPIEZ.

Pour réussir aux Passepiez, il les faut composer comme les Menuets quant à la longueur du commencement & de la fin; mais il faut qu'ils commencent par le demy-temps de la mesure, c'est à dire par la dernière des trois notes qui doivent être croches. On marque la mesure avec un 8 & un 3, & on la bat à un temps & demy, un peu plus vite que celle des Menuets.

POUR LES RIGAUDONS.

Les airs que l'on nomme *Rigaudons* se doivent commencer par le dernier demi-temps de la mesure, qui se marque par un 2 ou un C barré, suivant lequel des deux on la bat. Ces airs sont pour l'ordinaire composés de huit mesures à la première reprise, & la dernière peut être de 8. de 12. de 16. de 20. & de 24. mesures au plus.

POUR LES BOURÉES.

Comme il n'y a de la différence des *Bourées* d'avec les *Rigaudons* que par certaines intermissions, on commence les *Bourées* & on les continue par les mêmes règles des *Rigaudons*, & la mesure se marque & se bat de même.

POUR LES GAVOTTES.

Il n'en est pas de même des *Gavottes*. Ce sont des airs plus graves & plus sérieux, & dont les expressions sont plus touchantes. Pour y bien réussir, il les faut commencer sur le second temps de la mesure, qui se marque par un 2, & on la doit battre fort lentement. On les fait de quatre mesures la première reprise, lors qu'il n'y a point de réplique de chant, & la dernière reprise est de 4. de 8. de 12. & de 16. Mais il faut observer qu'à la fin de chaque quatrième mesure il y ait une cadence parfaite, imparfaite ou rompuë.

POUR LES COURANTES.

On commence les *Courantes* par la dernière croche de la mesure, qui se marque par un 3 & un 3, & se bat à 3. temps fort lents. Les premières reprises sont ordinairement composées

58

de 5. de 6. & de 7. mesures, & les dernières reprises d'autant, ou d'une de plus. Il est cependant mieux que les premières & dernières reprises soient de six mesures chacune.

POUR LES FOLIES D'ESPAGNE.

Si l'on fait quelques couplets des Folies d'Espagne, on ne leur doit donner que 16. mesures, qui se marquent par un 3, & se battent à trois temps légers.

Outre les règles proposées cy-dessus pour les airs, il y en a encore pour quelques autres que je n'ay pas cru devoir rapporter icy, parce qu'ils ne sont gueres en pratique. Tels sont les Pavanes, Sissonnes & autres.

Il y a encore de plusieurs autres sortes d'airs où le Compositeur a la liberté de donner tel mouvement, longueur & changement de mesure qu'il veut.

Chacun des airs peuvent finir leur première reprise sur la dominante par une cadence parfaite, ou dans les autres voisines du Mode, ou sur une des cordes cadencières, & sur la médiane. Il est cependant mieux de finir les premières reprises des petits airs, quand c'est par une cadence parfaite, sur une des cordes du Mode que l'on traite, que sur celle d'un autre Mode. Les grands airs peuvent demeurer sur toutes sortes de cadences imparfaites.

POUR APPRENDRE A FAIRE UNE PARTIE A VN SVJET *soit un Second-dessus, ou une Basse.*

IL faut s'attacher à bien connoître, quelles sont les bonnes intervalles, & à finement distinguer les accords suivant le bon goût & les règles de la composition. Il y en a de seconde, de tierce, de quarte, de quinte, de sixte, de septième, & de huitième. La neuvième est celle de la seconde; la dixième, de la tierce; l'onzième, de la quarte, & la douzième est celle de la quinte. Les bonnes intervalles sont la tierce, la quinte, la sixte & la huitième qui

est l'octave, & ainsi de leurs repliques. Les mauvaises intervalles sont la seconde, la quarte, la première, & leurs repliques. On se sert cependant de toutes, lorsque l'on fait plusieurs parties mais si l'on n'en fait que deux, il ne faut employer que les bonnes intervalles, à moins que les autres ne passent par supposition, c'est à dire quand le sujet, qui est la partie supérieure, fait un son de longue valeur. La seconde partie en peut faire plusieurs tant bons que mauvais, pourvu que le premier & le dernier soient bons.

EXEMPLE DES INTERVALLES.



de 2. de 3. de 4. de 5. de 6. de 7. de 8. de 9. de 10. de 11. de 12.

POUR FAIRE UN SECOND DESSUS EN TIERCE.

Si l'on fait un second dessus, il faut prendre la tierce autant que l'on le peut, & au deffaut de la tierce, la sixte préférablement à la quinte & à l'octave. Quand le premier dessus est fort bas, il est libre de prendre la tierce dessus, jusques à ce que l'on puisse revenir dessous.

Les deux parties se doivent trouver sur la finale, après avoir cadencé l'une dessus & l'autre dessous, *Exemple A.*

POUR LE SECOND DESSUS EN SIXTE.

Ayant le choix de faire de Sixtes autant que l'on veut, lorsque l'on en voudra user, il faut imiter l'*Exemple B.*

POUR LA BASSE.

Le chant de Basse doit proceder par de grandes intervalles, comme par celles de quinte, de sixte mineure & d'octave à l'autre. On prend la tierce, la quinte, la sixte ou l'octave, & quelquefois l'unisson; mais rarement, parce qu'il n'est point considéré comme un accord, étant un son semblable à celui de la partie supérieure, que l'on connoitra à l'Exemple C.

On ne peut faire deux quintes de suite, à moins qu'elles ne soient renversées, Exemple D. La même règle s'observe pour les octaves. Exemples E.

Après une quinte parfaite on peut en faire une fausse par mouvement semblable & par mouvement contraire. Exemples F.

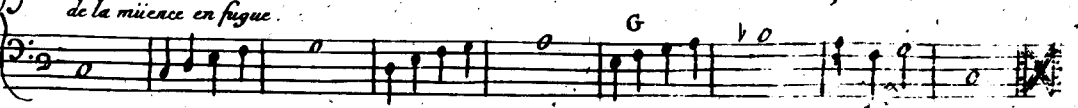
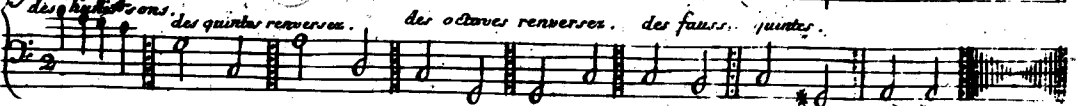
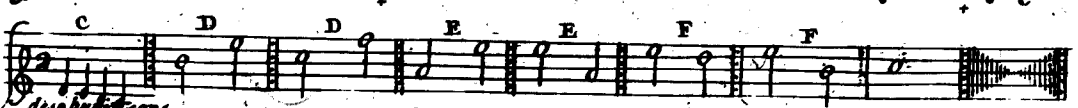
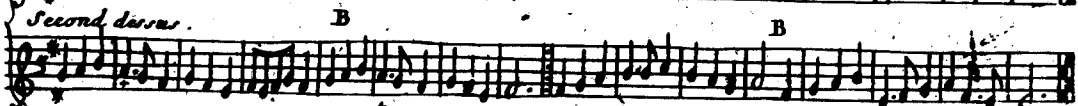
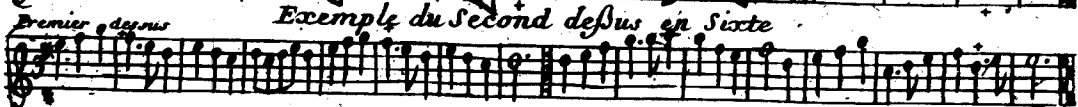
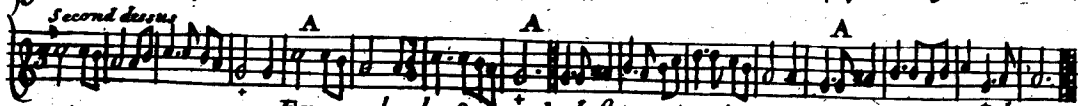
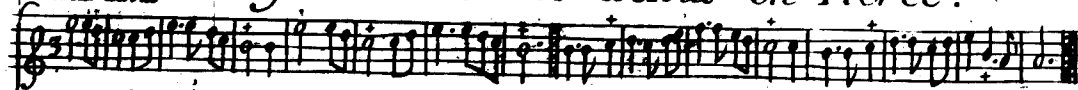
La simple fûgue étant ce que nous avons de plus beau dans la composition, j'ay crû en devoir donner un petit exemple, qui servira à ceux qui voudront la pratiquer. Exemples G.

A moins que la partie basse ne fugue à la supérieure, il la faut commencer sur la finale du Mode que l'on traite, & qu'elle procede plus souvent par tierce & par quinte que par sexte & octave.

Les tierces majeures & les mineures sont beaucoup plus sonnantes que les octaves, & les quintes encore plus que les sixtes.



Premier dessus Exemple du Second⁶ dessus en Tierce.



POUR LES CADENCES.

Il y a de trois sortes de cadences, qui se traittent toutes differemment les unes d'avec les autres, qui sont les parfaites, les imparfaites, & les rompuës.

POUR LES CADENCES PARFAITES.

En toutes sortes de Mòdes, lorsque la partie superieure descend sur la finale par une cadence parfaite, la basse doit faire la quinte, & monter ou descendre ensuite à l'octave. *Exem^{pl}. H.*

Quand la partie superieure monte à la finale de la corde cadenciere qui luy est conjointe, la basse doit faire la tierce & descendre plutôt à l'octave, que d'y monter. *Exemples I.*

Il est toujours mieux de faire aller la basse à la partie superieure par mouvement contraire, que par mouvement semblable.

POUR LES CADENCES IMPARFAITES.

Si la partie superieure demeure sur la mediantte du Mòde, la basse doit faire comme il est marqué à l'*exemple M.* Si elle monte sur la dominante, la basse doit faire comme à l'*Exem- p. N.* Si elle demeure sur la corde cadenciere de dessus la finale, la Basse doit faire comme à l'*exemple O.* Si c'est à celle de dessous, la Basse doit faire comme à l'*Exemple P.* Si elle monte de la finale à la mediantte, la Basse doit faire la même chose comme à l'*Exemple M.*

POUR LES CADENCES ROMPUES.

Si la partie supérieure descend de la dominante sur la finale, la Basse doit faire comme à l'Exemple R. Si c'est de la médiane, la Basse doit faire comme à l'Exemple S. Si elle monte de la dominante, la Basse doit faire comme à l'Exemple T. Si c'est de la médiane, la Basse doit faire comme à l'Exemple V.

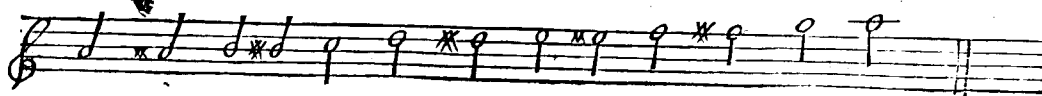
Aux Modes mineurs, lorsque la partie supérieure monte à la dominante par une cadence parfaite, la Basse doit descendre à l'octave par une sixte, comme d'un fa contre un ré. Exemple X.

On trouvera dans la page suivante les Exemples pour faire les cadences sur la basse.

Quoique les demy-tons majeurs & les mineurs ne soient pas d'un usage nécessaire pour les Instrumens dont j'ay parlé cy-devant, j'ay cru qu'il étoit bon d'en donner un petit Exemple, afin que ceux qui voudront en avoir la connoissance, y trouvent la satisfaction qu'ils pourroient souhaiter. Je diray donc qu'il n'y a que deux demy-tons majeurs & dix de mineurs dans une octave.

Les majeurs sont celui du si à ut, & celui de mi à fa, & les autres sont tous mineurs.

EXEMPLES.



Majeur.

Majeur.

Pour faire les Cadences sur la basse ^{6^e} par les modes majeurs.

Parfaite R I H I Imparfaite N M

This system shows the first two staves of musical notation for major modes. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The notes are arranged in a sequence corresponding to the labels: Parfaite R, I, H, I, Imparfaite N, M.

O P rompie R S T V

This system shows the next two staves of musical notation. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The notes are arranged in a sequence corresponding to the labels: O, P, rompie R, S, T, V.

Par les modes mineur:

parfaite H I H I imparfaite N M

This system shows the first two staves of musical notation for minor modes. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The notes are arranged in a sequence corresponding to the labels: parfaite H, I, H, I, imparfaite N, M.

O P rompie R S T

Autre, ou il faut que la basse descende par une fausse majeure à 10 ctave

This system shows the final two staves of musical notation for minor modes. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The notes are arranged in a sequence corresponding to the labels: O, P, rompie R, S, T. A handwritten note at the bottom right reads: "Autre, ou il faut que la basse descende par une fausse majeure à 10 ctave".

A V I S.

ON trouvera un petit recueil de plusieurs sortes de Pieces que j'ay composées avec tant d'application, que j'ose me flatter qu'elles ne seront point desapprouvées de ceux qui les goûteront, puis qu'un des plus habiles Maîtres de ce siècle m'a fait l'honneur de me dire qu'elles étoient fort bonnes. La premiere qui est intitulée *l'Embarras de Paris*, exprime par ses reprises à six parties le grand bruit & le tumulte qui s'y fait les matins & les après-midy par les différens cris de chaque chose; le contre-passage des personnes qui vont & qui viennent, celuy des carrosses, des charrettes, & autres.

Les reprises qui sont à trois parties expriment la moderation du bruit pendant les heures du diné & de la nuit.

Quoique les six parties soient marquées pour être jouées ensemble, si néanmoins il ne se trouve pas suffisamment de Joueurs pour executer toutes les parties, on pourra prendre les deux premiers de chaque reprise si c'est pour deux dessus d'instrument, & pour la basse, la dernière, continuant ainsi jusqu'au nombre complet.

Le Trio pour les Flûtes est un chant d'imitation qui peut se jouer à deux quand on n'est pas en plus grand nombre.

Le bruit de guerre est un chant qui exprime la vie incertaine de l'armée, c'est à dire les allarmes, les rassurances & les plaisirs que l'on ressent quelquefois l'un après l'autre en moins de deux heures de temps.

On peut executer le commencement avec toutes sortes d'Instrumens, aussi-bien que les reprises particulieres; mais il faut autant que l'on le pourra, que ce soit par ceux qui sont nommez au commencement de chaque reprise, afin que l'execution de toute la piece soit plus parfaite. Les Trompettes marines au deffaut des autres, pourront jouer les Duaux du bruit de guerre, & accompagner aux autres endroits.

A l'égard de la Passicaille, comme elle est fort tendre, il la faut jouer de même, & à cet effet faire tous les agrémens qui y sont marquez, avec exactitude & application, & les deux Menuets comme tous les autres.

L'Embarras de Paris

A handwritten musical score for the piece "L'Embarras de Paris". The score is written on eight staves, organized into four systems of two staves each. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests and dynamic markings. The word "fin." is written at the end of the first, second, and fifth staves, indicating the conclusion of sections. The handwriting is in black ink on aged paper, with a decorative border around the page.

This image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for a string quartet or similar ensemble. The page is divided into two systems of staves, each enclosed in a large curly brace on the left side.

The first system consists of six staves. The top two staves appear to be for violins, the next two for violas, and the bottom two for cellos and double basses. The notation is dense, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together in groups. There are some markings above the staves, possibly indicating fingerings or breath marks.

The second system also consists of six staves. The top two staves are marked with the instruction *a Trois* in the left margin. The notation continues with similar rhythmic complexity. There are some markings at the end of the staves, possibly indicating the end of a phrase or section.

The handwriting is clear and professional, typical of a composer's manuscript. The paper shows some signs of age, with slight discoloration and a few small spots.

Trio pour la Flute

deux

This image shows a page of handwritten musical notation for a piece titled "Trio pour la Flute". The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests and dynamic markings. The word "deux" is written in the first system. The paper is aged and shows some staining, particularly at the bottom edge.

Bruits de Guerre pour toutes sortes d'Instrum^{ts}

où il y a des reprises particulières pour les Violons, Hautbois et po^r les Trompettes
la Basse doit estre executé par les Basses, Bassons, Trompettes, et Timbales.

Goy

Violon, et Hautbois.

basse, basson, trompettes et Timballe

fin *suivent* *doux* *basses et bassons* *tous*

fin *suivent* *entier pour les Hautbois*

bassons

Violons et Hautbois

basse, bassons, Trompettes, et Timbales.

basses et bassons

The musical score consists of several systems of staves. The first system has two staves: the top staff is for Violon and Hautbois, and the bottom staff is for basse, basson, trompettes, and timballe. The second system also has two staves: the top staff is for Violons and Hautbois, and the bottom staff is for basse, basson, trompettes, and timballe. The third system has two staves: the top staff is for Violons and Hautbois, and the bottom staff is for basse, basson, trompettes, and timballe. The fourth system has two staves: the top staff is for Violons and Hautbois, and the bottom staff is for basse, basson, trompettes, and timballe. The fifth system has two staves: the top staff is for Violons and Hautbois, and the bottom staff is for basse, basson, trompettes, and timballe. The sixth system has two staves: the top staff is for Violons and Hautbois, and the bottom staff is for basse, basson, trompettes, and timballe. The seventh system has two staves: the top staff is for Violons et Hautbois, and the bottom staff is for basse, bassons, Trompettes, et Timbales. The eighth system has two staves: the top staff is for Violons et Hautbois, and the bottom staff is for basse, bassons, Trompettes, et Timbales. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'doux' and 'entier'.

Trompettes premier dessus.

Trompettes second dessus

basses et bassons

Trio d'Hautbois

bassons

Violons et Haut-bois

basses, bassons, Trompettes et Timbales.

basses, bassons, Trompettes et Timbales.

First system of musical notation, consisting of a treble staff and a bass staff. The music is highly rhythmic, with many sixteenth and thirty-second notes.

basses et bassons *tous*

Second system of musical notation, featuring a treble staff with notes marked with a plus sign (+). The music is more melodic and less rhythmic than the first system.

Trompettes premier dessus.

Third system of musical notation, featuring a treble staff with notes marked with a plus sign (+). The music is melodic and features some rests.

Trompettes second dessus.

Fourth system of musical notation, featuring a treble staff with notes marked with a plus sign (+). The music is melodic and features some rests.

Violons, et Haut-bois

Fifth system of musical notation, consisting of a treble staff and a bass staff. The music is highly rhythmic, with many sixteenth and thirty-second notes.

Basses, bassons, Trompettes, et Timbales

Sixth system of musical notation, featuring a treble staff with notes marked with a plus sign (+). The music is melodic and features some rests.

Trompette premier dessus

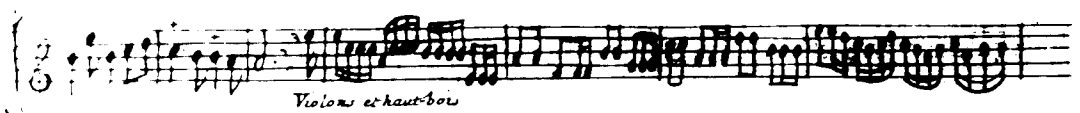
Seventh system of musical notation, consisting of a treble staff and a bass staff. The music is highly rhythmic, with many sixteenth and thirty-second notes.

basses et bassons

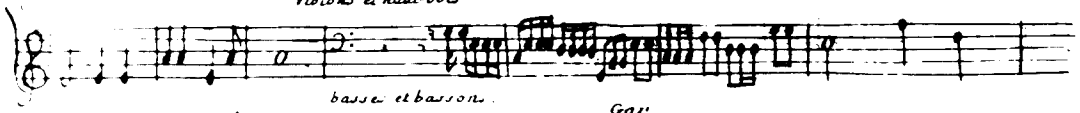
tous

Trompettes second dessus

Violons et haut-bois



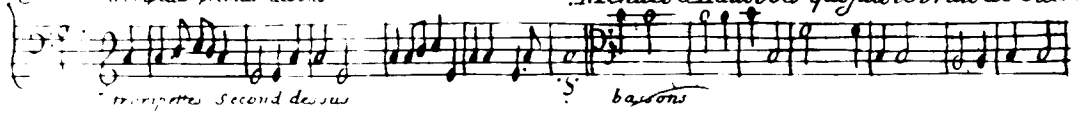
basse et basson.



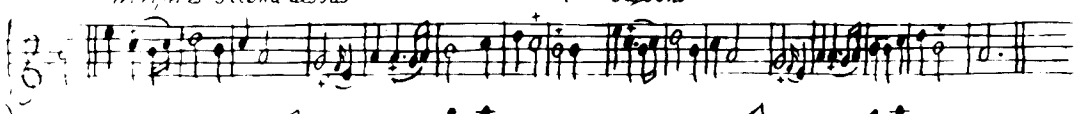
trumpette premier dessus *Gay*



trumpette second dessus *Menues d'Hautbois qui fait le bruit de Guerre.*



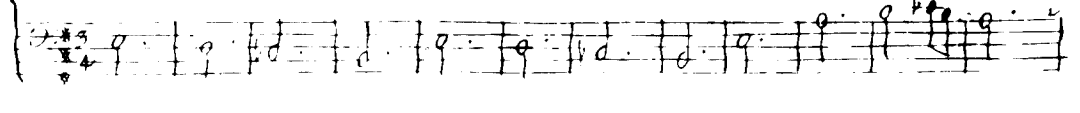
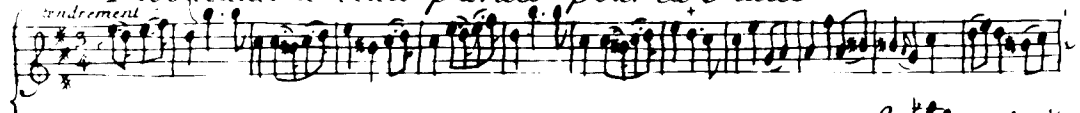
bassons



Passacaille a deux parties pour la Flutte.



moderato



This page contains a handwritten musical score consisting of ten staves of music. The notation is dense and includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a style characteristic of 18th or 19th-century manuscript notation. The score is organized into systems, with the first system containing the first two staves, the second system containing the next two, and the third system containing the final six staves. The notation is highly detailed, with many beamed notes and complex rhythmic patterns. There are several dynamic markings, including 'p' (piano) and 'f' (forte), scattered throughout the piece. The handwriting is clear but shows signs of being a working draft or a composer's sketch.

A handwritten musical score for a piece titled "Menuet Gay". The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. There are several dynamic markings, including "f" (forte) and "S" (sforzando), and articulation marks like asterisks and slurs. The piece concludes with the word "Fin" written below the final staff. The title "Menuet Gay" is written in a cursive hand on the right side of the fourth staff. The page number "73" is located at the top center.

Menuet Gay

S. Autre en ronde

Fin

EXTRAIT DU PRIVILEGE DU ROY.

PAR grace & Lettres de Privilege du Roy données à Paris ce 17. Juin, l'an de grace 1699. Signé, par le ROY en son Conseil, Boucher, il est permis à JEAN-PIERRE FREILLON PONCEIN de faire imprimer & graver un Livre intitulé *La véritable maniere d'apprendre à jouer en perfection du Haut-bois, de la Flûte & du Flageolet, avec les principes de la Musique pour la Voix & pour toutes sortes d'Instrumens*, &c. comme aussi plusieurs Airs & Pieces de Musique de sa composition, qu'il desire faire imprimer, & les donner au Public, par le Sieur JACQUES COLLOMBAT Libraire à Paris, de les vendre & distribuer par tout Nôtre ROYAUME, Pays, Terres & Seigneuries de Nôtre obeissance, en autant de Volumes, forme, caractère, & autant de fois que bon luy semblera, pendant le temps & espace de huit années entieres & consecutives à commencer du jour que chaque Volume sera achevé d'imprimer & graver, durant lequel temps Nous faisons tres-expresses ihibitions & deffenses à tous Imprimeurs, Libraires, Graveurs & autres personnes de quelques qualités & conditions qu'elles soyent, d'imprimer ou faire imprimer ou graver, & alterer aucuns des susdits Livres, sous quelque pretexte que ce puisse estre, même d'en vendre des exemplaires contrefaits, alterez ou d'impression étrangere, sans la permission expresse par écrit dudit exposant ou de ses avant cause, à peine de 3000. livres d'amende, confiscation de tous les exemplaires contrefaits & alterez, planche, & autres utancilles qui auront servi à les imprimer & graver, au profit dudit exposant ou de ses avant cause, & de tous dépens, dommages & interests, ainsi qu'il est plus amplement porté en l'original desdites Lettres.

Registré sur le Livre de la Communauté des Imprimeurs & Libraires à Paris, ce 21. Juillet 1699. Signé,
C. BALLARD Syndic.

Achévé d'imprimer pour la premiere fois le 27. Octobre 1699.

En qualité d'Auteur du present traité, je promets à ceux qui me feront connoître les contrevenans au Privilege cy-dessus, le tiers de l'amende qui m'y est accordée. L

