PRINCIPES
DE LA
MUSIQUE PRATIQUE.

PRINCIPES
DE LA
MUSIQUE PRATIQUE.
PAR DEMANDES
ET
PAR REPONSES.

DE M. L'ABBÉ DUVAL.

A PARIS,
Chez { CAILLEAU, Libraire, rue S. Jacques, près les Mathurins, à S. André.
La Veuve VALEYRE, Libraire, Quai de Gesvres, à l'entrée par le Pont-au Change, à la Nouveauté.
Et aux Adresses ordinaires de Musique.

M. DCC. LXIV.
Avec Approbation & Privilége du Roi.

A MONSEIGNEUR
LE PRINCE
D'HENRICHEMONT.

MONSEIGNEUR,

Vous avez apporté en naiſſant le germe de toutes les vertus qui ont fait autant de Héros qu'il y a eu d'hommes dans votre illuſtre Maiſon. Les talens qui doivent vous faire diſtinguer un jour dans les places les plus

importantes, ſe ſont développés naturellement. Puiſſiez-vous ne pas faire de plus grands efforts pour vous procurer des amuſemens dignes de vous! La Muſique fut toujours la recréation des grands Hommes après les travaux les plus pénibles. Mes vœux ſeront entiérement ſatisfaits, ſi j'en ai rendu les Principes aſſez clairs pour vous faciliter l'étude d'un Art qui doit prendre ſur un tems qui vous eſt ſi précieux.

J'ai l'honneur d'être, avec le reſpect le plus profond,

MONSEIGNEUR,

Votre très-humble & très-obéiſſant
Serviteur, DUVAL.

AVERTISSEMENT.

CHACUN regarde aujourd'hui la Muſique comme une partie ſi eſſentielle à l'éducation des jeunes gens, qu'on ne peut trop s'attacher à la mettre à leur portée. Nos plus grands Maîtres, dans cet Art, n'ont pas dédaigné d'y travailler. Les principes qu'ils nous ont donnés, & les leçons qu'ils y ont jointes, font également honneur à leur ſçavoir & à leur goût. Mais je ne ſçais s'ils ſe ſont aſſez appliqués à rendre leurs méthodes claires & faciles. Séduits par la ſupériorité de leur génie, ils n'ont point fait aſſez d'attention, que certaines difficultés qui leur paroiſſoient légères, ne le ſont pas pour des Commençans. J'ai tâché de ſuppléer à ce défaut dans l'ouvrage

que je donne au Public. J'eſpére qu'il me ſçaura quelque gré d'avoir cherché à lui faciliter l'étude d'un Art qui fait aujourd'hui l'objet de ſon goût & de ſon amuſement. Je ne me ſuis point diſſimulé que l'on m'oppoſeroit le grand nombre des différentes méthodes qui exiſtent ; mais j'ai vû auſſi, par ma propre expérience & par celle de ceux qui ne cedent point aux préjugés, que toutes ces méthodes ſemblent plutôt faites pour les perſonnes qui ſçavent, que pour celles qui apprennent. L'intelligence n'eſt pas la même chez tous les hommes : il faut leur préſenter les vérités ſous différentes faces, pour qu'ils les apperçoivent. Si mes principes ſont plus clairs & plus faciles que les autres, je ſuis parvenu à ce que je me ſuis propoſé.

Je les ai expoſés, avec la plus grande

ſimplicité, par demandes & par réponſes, méthode facile & commode pour la jeuneſſe, dont elle fixe l'attention ſans trop charger la mémoire.

Les demandes & les réponſes marquées d'une petite étoile, ſont les plus eſſentielles, ſur-tout pour les enfans qui n'ont pas encore l'eſprit bien formé.

Je n'ai point terminé ce Livre par des leçons générales, parce qu'il faut que chaque Maître en compoſe lui-même, afin de pouvoir les adapter aux diſpoſitions particulieres de chaque Eleve. Par ce moyen, il fait reparoître, quand il veut, des difficultés qu'on croyoit d'abord inſurmontables, & qui ceſſent de l'être, quand elles ſont répétées & préſentées ſous un autre jour.

Sans entrer dans aucune diſcuſſion ſur les différens noms & les différens ſignes

des agrémens du chant, j'ai tâché ſeulement de bien expliquer la maniere de les rendre, en me ſervant des termes les plus uſités, & que j'ai cru leur convenir davantage.

On trouvera à la fin des exemples, une Table de tranſpoſition, dans laquelle toutes les clefs accompagnées ou non de *dieze* & de *bémols*, ſont converties en celle que l'on veut choiſir. Il faut obſerver, ſi l'on joue de quelque inſtrument, de ne s'en ſervir que lorſqu'on eſt ſeul. Tout chanteur, par le moyen de cette Table, peut toujours avoir une clef qui ne ſoit ſuivie ni de *dieze* ni de *bémols*; mais l'*ut*, dans les modes majeurs, & *la* dans les modes mineurs, doivent avoir le même ſon que la vraie tonique du mode.

PRINCIPES
DE LA
MUSIQUE PRATIQUE.
PAR DEMANDES ET PAR REPONSES.

NOTION PRÉLIMINAIRE.

Demande. QU'EST-CE que la Muſique?

Réponſe. C'eſt l'art de flatter l'oreille par des *ſons* qui ſe ſuccédent les uns aux autres.

D. * Qu'eſt-ce qu'un ſon?

R. * Un ſon, dans le ſens qu'on l'emploie dans la Muſique, n'eſt autre choſe que ce que la voix fait entendre quand elle rend une ſeule *note*.

ARTICLE PREMIER.

Des Notes.

D. * QU'EST-CE qu'une note?

R. * C'eſt une figure par laquelle on déſigne la hauteur & la durée que doit avoir un *ſon*.

D. * Combien y a-t-il de *ſons* ou de notes?

R. * Il y en a ſept, auxquels on a donné les noms de *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *ſol*, *la*, *ſi*, qui, avec l'*ut* répété, forment ce qu'on appelle *octave*. (1) *

D. Comment, avec ſept notes, peut-on déſigner tous les *ſons* de la Muſique?

R. C'eſt qu'une note, ſelon ſa poſi-

* Tous les chiffres renfermés entre deux parenthèſes, renvoient aux exemples notés qui ſe trouvent à la fin de ce Livre.

tion, déſigne un *ſon* plus ou moins grave, plus ou moins aigu. (1)

D. * De combien de figures une note eſt-elle ſuſceptible ?

R. * Une note eſt ſuſceptible de ſix figures différentes. (2)

D. * Quels noms portent les notes ſuivant leurs différentes figures ?

R. * Le nom de *ronde*, *blanche*, *noire*, *croche* : *double-croche*, *triple-croche*. (2)

D. * Que vaut la *ronde* par rapport aux autres notes ?

R. * Une *ronde* vaut deux blanches, quatre noires, huit croches, ſeize doubles-croches & trente-deux triples-croches. (2)

ARTICLE II.

De la Portée.

D. COMMENT poſe-t-on les notes ?

R. On les poſe ſur cinq lignes paralèles, & dans les eſpaces qui ſont entre elles.

D. Ces cinq lignes, priſes enſemble, n'ont-elles pas un nom particulier ?

R. Oui ; on les appelle *portée.*

D. * D'où compte-t-on les lignes de la portée ?

R. * On les compte toujours de la premiere d'en bas.

D. Ne peut-on mettre des notes que ſur les lignes & dans les eſpaces d'une portée ?

R. On en met auſſi au-deſſus & au-deſſous de la portée ; quelquefois même

on ajoute des lignes, quand les morceaux de Muſique le demandent. (1)

D. Comment peut-on connoître le nom d'une note ſur une ligne ou dans l'eſpace d'une portée ?

R. On le connoît par le moyen d'une *clef* qui eſt toujours au commencement de chaque portée.

ARTICLE III.

Des Clefs.

D. * QU'EST-CE qu'une clef ?

R. * C'eſt une figure poſée ſur une des quatre premieres lignes de la portée, pour donner ſon nom à toutes les notes qui ſont ſur la même ligne, & faire connoître celui de toutes les autres notes qui ne ſont point ſur la même ligne. (3)

D. Comment peut-on connoître par la

clef, le nom de toutes les notes qui ne ſont pas ſur la même ligne qu'elle ?

R. On le connoît, en obſervant que les notes ſe ſuivent toujours dans l'ordre qu'elles tiennent dans l'octave, ſoit en montant, ſoit en deſcendant. (3)

D. Combien y a-t-il de clefs ?

R. Il y en a trois ; ſçavoir, la clef de *fa*, la clef d'*ut*, & la clef de *ſol*. (3)

D. * Sur quelles lignes poſe-t-on les clefs ?

R. * La clef de *fa* ſe poſe ſur la quatrieme, ou ſur la troiſieme ligne.

La clef d'*ut* ſe poſe ſur une des quatre premieres lignes, & la clef de *ſol* ſur la ſeconde ou ſur la premiere ligne. (3)

D. Pourquoi tant de clefs & tant de poſitions différentes ?

R. Parce qu'on ne peut ſans leur ſecours exprimer tous les *ſons* que rendent tant de voix & d'inſtrumens differens.

D. Pour quelles voix & quels inſtrumens

mens ſe ſert-on de la clef de *fa* ?

R. La clef de *fa* ſur la quatrieme ligne ſert pour toutes les baſſes chantantes & inſtrumentales. Elle ſert pour les voix qu'on appelle *baſſes-tailles*, quand elle eſt ſur la troiſieme ligne.

D. Pour quelles voix & quels inſtrumens ſe ſert-on de la clef d'*ut* ?

R. On ſe ſert de la clef d'*ut* ſur la quatrieme ligne pour les voix qu'on appelle *hautes tailles* ; ſur la troiſieme & ſeconde ligne pour les voix qu'on appelle *hautes-contres* ; & ſur la premiere ligne pour les voix qu'on appelle *bas* deſſus.

Cette même clef, dans ſes différentes poſitions, ſert auſſi pour certains inſtrumens.

D. Pour quelles voix & quels inſtrumens ſe ſert-on de la clef de *ſol* ?

R. On s'en ſert ſur la ſeconde ligne pour toutes les ſymphonies & les voix qu'on appelle *deſſus*, & quelquefois ſur

la premiere ligne pour les inſtrumens qui donnent les *ſons* les plus aigus.

D. Donnez-nous ſucceſſivement le rapport qu'il y a entre les clefs?

R. La clef de fa *ſur la quatrieme ligne* préſente les ſons les plus graves. (4)

La clef de fa *ſur la troiſieme ligne* a deux *ſons* plus aigus, & deux moins graves que la clef de *fa* ſur la quatrieme ligne. (4)

*La clef d'*ut *ſur la quatrieme ligne*, a deux *ſons* plus aigus, & deux moins graves que la clef de *fa* ſur la troiſieme ligne. (4)

*La clef d'*ut *ſur la troiſieme ligne*, a deux *ſons* plus aigus, & deux moins graves que la clef d'*ut* ſur la quatrieme ligne. (4)

*La clef d'*ut *ſur la ſeconde ligne*, a deux *ſons* plus aigus, & deux moins graves que la clef d'*ut* ſur la troiſieme ligne. (4)

*La clef d'*ut *ſur la premiere ligne*, a deux *ſons* plus aigus, & deux moins graves que la clef d'*ut* ſur la ſeconde ligne. (4)

La clef de ſol *ſur la ſeconde ligne*, a deux *ſons* plus aigus, & deux moins graves que la clef d'*ut* ſur la premiere ligne. (4)

Enfin *la clef de* ſol *ſur la premiere ligne*, a deux *ſons* plus aigus, & deux moins graves que la clef de *ſol* ſur la ſeconde ligne. (4)

ARTICLE IV.

Du Guidon.

D. * COMMENT appelle-t-on la figure qui ſe voit à la fin des portées, & à quoi ſert-elle?

R. * Cette figure s'appelle *guidon*, voyez-la à l'exemple (17.)

Elle ſert à faire connoître que la première note de la portée ſuivante ſera ſur la même ligne, ou dans le même eſpace que le guidon.

ARTICLE V.

Des Tons & demi-Tons.

D. COMMENT appelle-t-on l'intervalle qui ſe trouve entre deux notes qui ſe ſuivent immédiatement ?

R. On l'appelle *ton* ou *demi-ton.*

D. En quoi différent deux notes qui forment un *ton* de celles qui ne forment qu'un *demi-ton* ?

R. En ce que l'intervalle eſt preſque moitié plus grand entre deux notes qui forment un *ton*, qu'entre celles qui ne forment qu'un *demi-ton.*

D. Peut-on auſſi diviſer le demi-ton ?

R. Oui, le demi-ton ſe diviſe en majeur & en mineur.

D. Qu'eſt-ce qu'un demi-ton majeur?

R. C'eſt celui qui eſt formé par deux notes qui ont différens noms. (5)

D. Qu'eſt-ce qu'un demi-ton mineur?

R. C'eſt celui qui eſt formé par deux notes qui portent le même nom. (5)

D. Quelle différence y a-t-il entre un demi-ton majeur & un demi-ton mineur?

R. L'intervalle n'eſt pas ſi grand dans le demi-ton mineur, mais il n'eſt donné qu'aux oreilles ſenſibles d'en voir la différence.

D. * Entre quelles notes ſe trouvent les *tons* & *demi-tons* dans l'octave commençant par *ut*?

R. * Il y a de l'*ut* au *re*, un *ton*: du *re* au *mi*, un *ton*: du *mi* au *fa*, *un demi-ton*; du *fa* au *ſol*, un *ton*: du *ſol* au *la*, un *ton*; du *la* au *ſi*, un *ton*: & du *ſi* à

la replique de l'*ut*, un *demi-ton* : ce qui fait en tout cinq *tons*, & deux *demi-tons*. (6)

D. * N'y a-t-il pas des notes plus a remarquer que d'autres dans une octave ?

R. * Oui : il faut remarquer principalement trois notes dans l'octave de chaque *mode*. (6)

ARTICLE VI.

Des Modes.

D. QU'EST-CE qu'un mode ?

R. C'eſt le rapport de tous les *ſons* à un *ſon* principal qu'on appelle note tonique. De-là quelques perſonnes diſent, tel morceau eſt dans tel *ton*, au lieu de dire dans tel mode.

D. * Comment connoître la tonique d'un mode ?

R. * Elle finit preſque toujours un morceau de Muſique quelconque.

D. Pourquoi dites-vous *preſque toujours ?*

R. Parce qu'il arrive ſouvent dans les Muſiques à pluſieurs parties, qu'une ou deux d'entr'elles finiſſent par une des deux autres notes à remarquer dans un mode.

D. * Quelles ſont ces deux autres notes à remarquer dans un mode ?

R. * C'eſt la tierce & la quinte de la tonique. (6)

D. Ces notes n'ont-elles pas des noms particuliers ?

R. Oui : *la tierce* s'appelle *médiante* & la *quinte*, *dominante* d'un mode. (6)

D. Les autres notes n'ont-elles pas auſſi des noms propres ?

R. Oui : la ſeconde note s'appelle encore *ſûtonique :* la quatrieme, *ſous domi-*

nante ; la ſixieme, *ſudominante*, & la ſeptieme, *note ſenſible*. (6)

D. Combien y a-t-il de modes ?

R. Il y a autant de modes que de notes ; mais chaque mode ſe diviſe en *majeur* & en *mineur*.

ARTICLE VII.

Du Mode majeur.

D. * QU'EST-CE qu'un mode majeur ?

R. * C'eſt celui dont la *tierce* au-deſſus de la tonique eſt majeure.

D. * Quand eſt-ce qu'une tierce eſt majeure ?

R. * Une tierce eſt majeure quand il y a *deux tons* entre les trois notes qui la forment, comme de l'*ut* au *mi*. (6)

D. * Quand eſt-ce qu'une tierce eſt mineure ?

R. * Quand il n'y a qu'*un ton & un demi-ton* entre les trois notes qui la forment, comme du *re* au *fa*. (6)

D. * Où ſe trouvent les *tons* & les *demi-tons* dans l'octave d'un mode majeur ?

R. * L'octave commençant par *ut* peut ſervir de modele pour toutes les octaves des modes majeurs : parce qu'il faut qu'il y ait d'abord en montant, *deux tons*, un *demi-ton*, *trois tons* & *un demi-ton* : en deſcendant, *un demi-ton*, *trois tons*, *un demi-ton*, & *deux tons*. (6)

ARTICLE VIII.

Du Mode mineur.

D. * QU'EST-CE qu'un mode mineur ?

R. * C'eſt celui dont la tierce au-deſſus de la tonique eſt mineure. (7)

D. * Où ſe trouvent les *tons* & les

demi-tons dans l'octave d'un mode mineur ?

R. * En montant, il faut d'abord un *ton*, un *demi-ton*, *quatre tons*, ſuivis d'un *demi-ton* : en deſcendant, *deux tons*, un *demi-ton*, *deux tons*, un *demi-ton* & un *ton*. (7)

D. Peut-on trouver une octave naturellement diſpoſée dans cet ordre ?

R. Non : pour que les *tons* & les *demi-tons* ſoient arrangés de la ſorte, il faut avoir recours aux *dieze*s, ou aux *bémols*. (7)

ARTICLE IX.

Des Dieze.

D. * QU'EST-CE qu'un dieze, & à quoi ſert-il ?

R. * Le dieze ſert à faire hauſſer d'un demi-ton la note devant laquelle il ſe trouve. Voyez la figure au n°. 17.

D. Peut-on mettre des diezes devant toutes les notes ?

R. Oui, mais rarement devant le *ſi* & le *mi*.

D. * Ne faut-il élever d'un demi-ton que les notes qui ont un dieze devant elles ?

R. * Il faut auſſi élever d'un demi-ton toutes les notes qui ſont ſur la même ligne ou dans le même eſpace qu'un dieze mis au commencement de chaque portée. (17)

D. * Peut-on mettre pluſieurs diezes au commencement d'une portée ?

R. * On en met juſqu'à ſix & ſept. (17)

D. * Quel ordre obſerve-t-on dans la poſition des diezes près de la clef ?

R. * Quand il n'y en a qu'un, on le met ſur la ligne, ou dans l'eſpace que doit occuper le *fa* : s'il y en a pluſieurs, on les met enſuite de quinte en quinte en montant, ou de quarte en quarte en deſcendant, c'eſt-à-dire, ſur *fa*, *ut*, *ſol*, *re*, *la*, *mi*, & *ſi*. (17)

D. * Un dieze qui n'eſt point près de la clef, peut-il ſervir à pluſieurs notes ?

R. * Il ne devroit ſervir que pour les notes d'une ſeule meſure, mais le goût fait connoître quand il doit ſervir pour quelques autres notes des meſures ſuivantes.

ARTICLE X.

Des Bémols.

D. * QU'EST-CE qu'un bémol, & à quoi ſert-il ?

R. * Un bémol reſſemble aſſez à la lettre b, il ſert à faire baiſſer d'un demi-ton, la note devant laquelle il eſt placé.

D. * Ne faut-il baiſſer que les notes qui ont devant elles un bémol ?

R. * Il faut encore baiſſer toutes celles qui ſont ſur la même ligne, ou dans le même eſpace qu'un bémol mis près de la clef. (17)

D. Peut-on mettre pluſieurs bémols près de la clef ?

R. On en peut mettre juſqu'à ſept ? (17)

D. * Quel ordre doit-on obſerver dans leur poſition près de la clef?

R. * Un ſeul bémol eſt toujours placé ſur la ligne ou dans l'eſpace qu'occupe le *ſi:* s'il y en a pluſieurs, on les met enſuite de quarte en quarte en montant, ou de quinte en quinte en deſcendant, c'eſt-à-dire, ſur *ſi*, *mi*, *la*, *re*, *ſol*, *ut*, *fa*. (17)

D. * Un bémol accidentel, c'eſt-à-dire, qui n'eſt point près de la clef, peut-il ſervir pour pluſieurs notes?

R. * Il ne doit ſervir que pour les notes d'une ſeule meſure.

D. De quelle utilité ſont les diezes & les bémols dans la Muſique?

R. Ils ſervent à ranger les tons & les demi-tons dans l'ordre naturel à l'octave de chaque mode.

ARTICLE XI.

De la Tranſpoſition.

D. NE pourroit-on pas éviter les difficultés qu'occaſionnent les diezes & les bémols près de la clef, en ſe ſervant de l'octave commençant par *ut* pour les modes majeurs, & de l'octave commençant par *la* pour les modes mineurs?

R. Oui, en changeant le dernier dieze poſé en *ſi*, & le dernier bémol en *fa*: il faut alors chercher quelles clefs produiſent ces différens changemens. (17)

D. Pourquoi ces changemens ôteroient-ils les difficultés qu'occaſionnent les diezes & bémols près de la clef?

R. Parce que tous les modes majeurs ſeroient toujours ſur l'octave naturelle d'*ut*, & tous les modes mineurs ſur l'oc-

tave de *la*, dans laquelle il ne faut ni diezes ni bémols en deſcendant, mais ſeulement deux diezes en montant. (17)

D. * Ne pourroit-on pas connoître par les diezes & les bémols près de la clef, dans quels modes ſont les différentes piéces de Muſique ?

R. * Oui ; en obſervant que dans les *modes majeurs* le dernier dieze occupe toujours la même ligne ou le même eſpace que la *note ſenſible :* & toujours dans les *modes mineurs*, la même ligne ou le même eſpace que la *ſutonique.* (17)

Dans les *modes majeurs*, le dernier bémol occupe toujours la même ligne ou le même eſpace que la ſous *dominante ;* & dans *les modes mineurs*, la même ligne ou le même eſpace que la *ſudominante.* (17)

D. Les Anciens ont-ils toujours mis près de la clef le bémol de la *ſudominante ?*

R.

R. Non : il étoit accidentel quand il en étoit beſoin.

ARTICLE XII.

Du Becarre.

D. * QU'eſt-ce qu'un becarre, & à quoi ſert-il ?

R. * Il ſert à faire remettre dans ſon état naturel, une note hauſſée par un dieze, ou baiſſée par un bémol, ſoit accidentel, ſoit près de la clef. *Voy. ſa figure* n°. 7. à côté de *fa* & de *ſol.*

D. * Le becarre conſerve-t-il dans ſon état naturel une note hauſſée par un dieze, ou baiſſée par un bémol au commencement de la portée ?

R. * Il n'a d'effet que pour les notes d'une ſeule *meſure.*

ARTICLE XIII.

De la tenue.

D. * QU'eſt-ce qu'une tenue?

R. * C'eſt un *ſon* continué pendant pluſieurs *tems* entiers d'une ou de pluſieurs *meſures.* (8)

D. Pluſieurs notes peuvent-elles former une tenue?

R. Oui, quand elles ont le même *ſon*, mais alors elles ſont jointes par une liaiſon pour faire voir qu'on ne répéte pas le nom de chaque note. (8)

ARTICLE XIV.

De la Syncope.

D. * QU'eſt-ce qu'une ſyncope ?

R. * C'eſt une note qui fait la fin d'un *tems*, & le commencement d'un autre *tems*. (8)

D. La ſyncope n'eſt-elle jamais exprimée que par une ſeule note ?

R. Il y a deux occaſions où elle eſt exprimée par deux notes jointes enſemble par une liaiſon : 1°. Quand les *tems* qu'elle embraſſe ne ſont pas dans la même *meſure*. 2°. Quand la fin du premier *tems* qu'elle embraſſe, n'eſt pas d'une valeur égale au commencement du ſecond. (8)

ARTICLE XV.

Du Point.

D. * QUel uſage fait-on du *point* dans la Muſique ?

*R.** Le point ſert à deux uſages. 1°. Quand il eſt au-deſſus ou au-deſſous d'une note, il ſert à lui donner une plus grande durée, mais tout-à-fait arbitraire & indéterminée. 2°. Quand il eſt après une note, il ſert à donner à cette note qui le précéde, moitié plus que ſa valeur ordinaire. (9)

D. Quels ſont les ſignes du *point ?*

R. Le *point* qui ſuit une note n'en a pas : celui qui eſt au-deſſus ou au-deſſous d'une note eſt environné d'une eſpece de liaiſon pour être vû plus facilement.

ARTICLE XVI.

Des Silences.

D. COmbien y a-t-il de ſilences?

R. Il y en a de huit ſortes qu'on peut diviſer en grands & petits. (10)

D. * Quels ſont les grands ſilences?

R. * Ce ſont ceux de quatre, de deux & d'une meſure. (10)

D. Comment connoître les ſilences?

R. Par autant de figures qu'il y a de ſilences.

D. * Quelle eſt la figure d'un ſilence de quatre meſures?

R. * C'eſt une groſſe ligne perpendiculaire ſur trois lignes de la portée. (10)

D. * Quel eſt le ſigne d'un ſilence de deux meſures ?

R. * C'eſt auſſi une groſſe ligne perpendiculaire, mais ſur deux lignes ſeulement de la portée. (10)

D. * Comment exprime-t-on le ſilence d'une ſeule meſure ?

R. * Par un gros *point* quarré, immédiatement au-deſſous d'une ligne de la portée. (10)

D. * Quels noms portent ces trois ſignes de ſilences ?

R. * Ceux de quatre & de deux meſures, s'appellent *bâtons*, & celui d'une ſeule meſure, *pauſe*. (10)

D. Quels ſont les petits ſilences ?

R. Ce ſont ceux de la valeur d'une blanche, d'une noire, d'une croche, d'une double croche, & d'une triple croche. (10)

D. * Quel eſt le ſigne d'un ſilence de la valeur d'une blanche ?

R. * C'eſt un gros *point* quarré, immédiatement au-deſſus d'une ligne de la portée. On appelle ce *point* demi-pauſe. (10)

D. * Quel nom porte un ſilence de la valeur d'une noire ?

R. * On l'appelle *ſoupir*. Voyez ſa figure n°. 10.

D. * Comment indique-t-on les trois autres ſilences, & quels ſont leurs noms ?

R. * Un ſilence de la valeur d'une croche s'appelle *demi-ſoupir*. (10)

Un ſilence de la valeur d'une double croche s'appelle *quart de ſoupir*. (10)

Un ſilence de la valeur d'une triple croche s'appelle *demi-quart de ſoupir*. Voyez la figure de ces trois ſignes de ſilence au no. 10.

D. Quels ſont les ſignes qu'on peut multiplier pour avoir de longs ſilences ?

R. On multiplie tant qu'il en eſt beſoin le bâton de quatre *meſures*. On peut répéter deux fois de ſuite la *demi-pauſe* ; & *les autres petits ſilences*, mais le bâton de deux *meſures* & la pauſe ne ſont jamais exprimés qu'une ſeule fois. (10)

ARTICLE XVII.

Des Meſures.

*D.** QU'eſt-ce qu'une meſure en général ?

R. * C'eſt une ou pluſieurs notes partagées en différentes parties qu'on appelle *tems*. (11)

D. * Comment diſtingue-t-on les meſures ſur une portée ?

R. * Une *meſure* eſt toujours renfermée entre deux lignes perpendiculaires ſur toute la portée. (11)

D. Combien y a-t-il de ſortes de meſures ?

R. Il y en a de deux ſortes ; ſçavoir, les meſures ſimples & les meſures compoſées.

D. Quelles ſont les meſures ſimples ?

R. Ce ſont celles de *deux* & de *trois tems*, quoiqu'on mette dans la même claſſe celle de *quatre tems* qui n'eſt qu'une meſure de *deux tems* fort lente. (11)

ARTICLE XVIII.

De la Meſure à deux tems.

D. * QU'EST-CE qu'une meſure à deux tems ?

R. * C'eſt celle dans laquelle on partage, en deux parties égales, une ronde ou ſa valeur. (11)

D. * De quels ſignes ſe ſert-on pour indiquer cette meſure?

R. * On ſe ſert du chiffre 2 ou de la lettre C barrée perpendiculairement. (11)

D. Pourquoi deux ſignes différens pour indiquer cette meſure?

R. Parce que le C barré marque que la meſure eſt plus lente que quand elle eſt marquée par le chiffre 2.

D. * Comment doit-on battre cette meſure ?

R. * On la bat de bas en haut, de ſorte que le premier tems s'appelle *frapper*, & le ſecond, *lever.*

D. * Quel ſeroit le frapper d'une meſure qui ne ſeroit pas complette, comme il arrive au commencement de quelques morceaux ?

R. * Elle n'en auroit pas ; il faudroit ſeulement frapper après la ligne perpendiculaire ſur toute la portée.

D. * Comment doit-on paſſer les croches dans cette meſure ?

R. * Il faut que la premiere, troiſieme, cinquieme, &c. ſoient bien plus longues que la ſeconde, quatrieme, ſixieme, &c. C'eſt ce qu'on appelle *pointer les croches.*

D. * Ne doit-on faire inégales que les croches ?

R. * Il faut obſerver la même régle pour les doubles & les triples croches dans la meſure *à deux tems*.

D. * N'y a-t-il point d'exception à cette régle ?

R. * Oui : il faut faire les croches égales, quand on en eſt averti de vive voix ou par écrit, ou bien, quand elles ont des petits *points* ou petites *lignes*, ſoit au-deſſus, ſoit au-deſſous d'elles.

ARTICLE XIX.

Des trois pour deux.

D. * Que ſignifie le chiffre 3 qu'on remarque quelquefois au-deſſus ou au-deſſous de certaines notes ?

R. * Il marque que les trois notes au-deſſus ou au-deſſous, ne doivent point

avoir plus de valeur que les deux dont elles tiennent la place.

D. Pour quelles notes ſe ſert-on des trois pour deux ?

R. Pour toutes les notes inégales, comme les croches, les doubles & les triples dans la meſure à deux tems.

D. Pourquoi n'emploie-t-on les trois pour deux que pour les notes inégales ?

R. Parce qu'en les paſſant également bréves, elles équivalent à deux autres dont la premiere eſt bien plus longue que la ſeconde.

D. * Le chiffre 3 ſe trouve-t-il toujours au-deſſus ou au-deſſous des trois pour deux ?

R. * Non : il faut y ſuppléer, quand les notes inégales ſont en plus grand nombre qu'il ne faut ; & ſur-tout ſi elles ſont liées de trois en trois.

D. Si, dans une meſure, deux croches en donnent trois, combien en donneront quatre, &c. ?

R. Quatre en donneront ſix ; ſix en donneront neuf, & huit en donneront douze ; de ſorte que, dans une *meſure* à deux tems, il peut y avoir douze croches, au lieu de huit.

ARTICLE XX.

De la Meſure à trois tems.

D. * Qu'est-ce qu'une meſure à trois tems ?

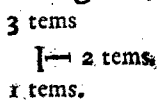
R. * C'eſt celle dans laquelle on partage en trois parties égales, trois noires ou leur valeur. (12)

D. * Comment indique-t-on cette meſure ?

R. * Elle s'indique toujours par le chiffre 3. (12)

D. * Comment doit-on la battre ?

R. * On peut le voir par cette figure,



D. * La ronde peut-elle entrer dans cette meſure ?

R. * Non ; parce qu'elle vaut plus que trois noires, qui équivalent ſeulement à une blanche avec un *point*, ou à ſix croches, ou douze doubles, ou vingt-quatre triples croches. (12)

D. * Quelles notes doit-on faire inégales dans cette meſure ?

R. * Les croches, doubles & triples, comme dans la meſure à deux tems.

ARTICLE XXI.

De la Meſure à quatre tems.

D. * QU'EST-CE qu'une meſure à quatre tems?

R. * C'eſt celle dans laquelle on diviſe en quatre parties égales, une ronde ou ſa valeur. (11)

D. * De quel ſigne ſe ſert-on pour indiquer cette meſure?

R. * De la lettre C, & quelquefois du chiffre 4. (11)

D. * Comment doit-on battre cette meſure?

R. * Voyez la figure, $\frac{4 \text{ tems.}}{2 \text{ tems.}} + \frac{3 \text{ tems.}}{1 \text{ tems.}}$

D. * Quelles notes doit-on faire inégales dans cette meſure?

R.

R. * On ne fait inégales que les doubles & triples croches, à moins qu'il n'y ait l'exception ordinaire.

ARTICLE XXII.

Des Meſures compoſées.

D. QU'APPELLE-T-ON meſures compoſées?

R. Ce ſont celles qui ſont indiquées par deux chiffres l'un ſur l'autre.

D. Combien y a-t-il de ces meſures?

R. Il y en a dix principales, ſçavoir,

$\frac{2}{4}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{4}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{12}{4}$ & $\frac{12}{8}$.

D. Pourquoi ſe ſert-on de deux chiffres pour indiquer ces meſures?

R. Parce qu'on ſçait par leur moyen,

comment il faut battre la meſure, le nombre, & l'eſpéce de note qu'on y emploie.

D. * Comment ſçait-on par les chiffres la maniere de battre la meſure ?

R. * Quand le chiffre ſupérieur eſt impair, la meſure ſe bat toujours à trois tems. Quand il eſt pair, elle ſe bat à deux tems, excepté $\frac{12}{4}$ & $\frac{12}{8}$ qui ſe battent à quatre tems.

D. * Que marque encore le chiffre ſupérieur ?

R. * Il marque auſſi le nombre de notes qu'il faut pour la meſure.

D. * Que marque le chiffre inférieur ?

R. * Il marque l'eſpece de notes indiquée par le chiffre ſupérieur.

D. * Que peuvent faire connoître les chiffres 2. 4. 8. qui ſont les ſeuls inférieurs dans les meſures compoſées ?

R. * Le chiffre 2 marque des blanches :

Le chiffre 4 marque des noires:

Le chiffre 8 marque des croches.

D. * Pourquoi le chiffre 2 marque-t-il des blanches plutôt que le 4 ou le 8 ?

R. * Parce que dans ces meſures le chiffre inférieur indique quelle partie de la *ronde* prend le chiffre ſupérieur pour la *meſure*; de ſorte que le 2 marque qu'il faut prendre des moitiés de *ronde* qui ſont des *blanches*; le 4 des quarts de *ronde* qui ſont des *noires*: enfin le 8 marque des huitiémes de *ronde* qui ſont des *croches*: d'où l'on doit conclure qu'on peut s'énoncer ainſi dans toutes les meſures compoſées: dans $\frac{3}{2}$ prenez *trois moitiés* de *ronde* ou leur valeur, & battez la meſure à *trois tems*: dans $\frac{6}{8}$ prenez *ſix huitiémes* de *ronde* ou leur valeur, & battez la meſure à *deux tems*: dans $\frac{12}{4}$ prenez douze quarts de *ronde* ou leur valeur, & battez la meſure à *quatre tems*, &c.

D. * Quelle régle avez-vous pour ſçavoir les notes qu'on doit faire inégales dans les meſures compoſées ?

R. * Il faut faire inégales toutes les notes de moindre valeur que celles qui ſont indiquées par le chiffre inférieur, à l'exception des meſures de $\frac{2}{4}$ & $\frac{3}{4}$ dans leſquelles on ne fait inégales que les doubles & triples croches.

D. * Faites l'application de cette régle aux autres meſures ?

R. * Dans la meſure de $\frac{3}{2}$ on fait inégales les *noires*, *croches*, *doubles & triples*, parce qu'elles ſont de moindre valeur que les *banches* indiquées par le chiffre inférieur 2.

Dans les meſures $\frac{6}{4}$ $\frac{9}{4}$ $\frac{12}{4}$ on fait inégales les *croches*, *doubles* & *triples*, parce qu'elles ſont de moindre valeur que les *noires* indiquées par le chiffre inférieur 4.

Dans les meſures de $\frac{3}{8}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{12}{8}$ on ne fait

inégales que les *doubles* & *triples croches* qui ſont de moindre valeur que les *croches* indiquées par le chiffre inférieur 8.

ARTICLE XXIII.

Des Agrémens du chant.

D. QU'EST-CE qu'un agrément en général ?

R. Ce n'eſt ſouvent que l'addition de quelques petites notes réelles ou ſuppoſées, & qu'on appelle pour cela, *notes paſſageres.*

D. Combien y a-t-il d'agrémens?

R. Il y en a dix principaux ; ſçavoir, le martellement, le port-de-voix ordinaire, le port-de-voix feint, le coulé, l'accent, le ſon filé, la cadence préparée, la cadence ſubite, la cadence doublée, & la cadence feinte.

ARTICLE XXIV.

Du Martellement.

D. * QU'EST-CE qu'un martellement ?

R. * C'eſt un agrément qui conſiſte à faire ſentir devant une note eſſentiellement longue, trois autres notes paſſageres. (13)

La premiere ſur le même degré que la note qui précéde l'agrément.

La ſeconde ſur le même degré que la note longue, & la troiſieme un degré au-deſſous de cette même note longue. (13)

D. * Du nom de quelle note ſe ſert-on pour exprimer ces trois petites notes ?

R. * Le nom ſeul de la note longue ſert pour les autres notes paſſageres. (13)

D. Ne peut-on pas ſe contenter de faire ſentir les deux dernieres notes paſſageres dans cet agrément ?

R. On le peut dans les morceaux vifs & légers, mais il perd beaucoup de ſa beauté dans les airs lents & gracieux.

D. De quels ſignes ſe ſert-on pour indiquer cet agrément ?

R. Comme on varie beaucoup ſur les ſignes des agrémens en général, il faut que le goût guide dans les occaſions où l'on doit employer celui-ci, qui cependant s'indique quelquefois par un des ſignes de l'exemple 13.

D. Eſt-on d'accord ſur le nom de cet agrément ?

R. Non: on le confond quelquefois avec les ports de voix & la cadence feinte.

D. * Quand doit-on ſe ſervir de cet agrément ?

R. * Quand on monte d'une note à une autre, & jamais en deſcendant. (13)

ARTICLE XXV.

Du Port de voix.

D. * QU'EST-CE qu'un port de voix en général ?

R. * C'eſt un agrément qui ne différe du martellement qu'en ce que la premiere note paſſagere eſt plus longue que les deux autres, & qu'elle eſt toujours un dégré au-deſſous de la note longue, parce que cet agrément ne ſe fait jamais qu'en montant d'un dégré. (13)

D. Quels ſont les ſignes de cet agrément ?

R. Comme on le confond avec le martellement, il en a auſſi les mêmes ſignes. (13)

ARTICLE XXVI.

Du Port de voix feint.

D. * En quoi différe cet agrément du *port de voix ordinaire ?*

R. * En ce que la premiere note paſſagere prend le nom de la note longue, avec toute la valeur qu'elle devroit avoir. (13)

D. Quand ſe ſert-on de cet agrément?

R. Quand il eſt indiqué tel qu'on doit le rendre ; ou par une note paſſagere un dégré au-deſſous de la note longue qui a au-deſſus d'elle une eſpéce de chevron briſé (13)

ARTICLE XXVII.

Du Coulé.

D. * QU'EST-CE qu'un coulé ?

R. * C'eſt faire ſentir une note paſſagere, un dégré au-deſſus d'une autre dont elle prend le nom. (14)

D. * Quand ſe ſert-on de cet agrément ?

R. * Quand la petite note paſſagere eſt exprimée au-deſſus d'une autre ; ce qui arrive le plus ſouvent en deſcendant de *tierce* ou d'un ſeul dégré ; quelquefois auſſi en deſcendant de *quarte*, de *quinte*, de *ſixte* & même de *ſeptieme*. On doit auſſi appeller coulé, un agrément qui fait entendre entre deux notes de même *ſon* & de même *nom*, une autre petite note un dégré au-deſſus. (14)

ARTICLE XXVIII.

De l'Accent.

D. * QU'EST-CE qu'un accent ?

R. * C'eſt un agrément qui ſe fait à la fin d'une *tenue* par un coup de goſier compoſé d'une note paſſagere un dégré au-deſſous avec la répétition du *ſon* de la *tenue*.

D. Comment s'indique l'accent ?

R. On ne l'indique pas dans les Muſiques ordinaires.

D. Pourquoi dites-vous *dans les Muſiques ordinaires* ?

R. C'eſt que chaque Maître, dans ſes leçons particulieres, ſe ſert de ſignes à ſon choix, non-ſeulement pour cet agrément, mais encore pour tous les autres.

D. Ne pourroit-on pas ſe ſervir de ces ſignes dans toutes les Muſiques ?

R. Non : parce que la copie ſeroit trop chargée : d'ailleurs, les mêmes ſignes n'étant pas admis par tous, chaque Maître en a imaginé qui ne peuvent ſervir qu'à leurs Diſciples.

ARTICLE XXIX.

Du Son filé.

D. * QU'EST-CE qu'un *ſon* filé ?

R. * C'eſt une *note* qu'on doit faire ſentir imperceptiblement d'abord, dont la force augmente peu à peu juſqu'à un certain point, & diminue enſuite dans la même proportion qu'elle a augmentée.

ARTICLE XXX.

Des Cadences.

D. * QU'EST-CE qu'une cadence en général ?

R. * C'eſt la répétition ſucceſſive d'un coup de goſier qui fait entendre, ſous le nom de la note qui a le ſigne de cadence, deux *ſons* qui forment enſemble un *demi-ton* ou un *ton* au-deſſus. (15)

D. * Par le *ſon* de quelle note doit-on commencer une cadence ?

R. * Le *ſon* de la note ſupérieure à celle qui a le ſigne de cadence, doit toujours être entendu le premier. (15)

D. * Quels ſont les ſignes des cadences ?

R. * C'eſt le plus ſouvent une petite

croix ; quelquefois un petit chevron brisé sur la note qu'on doit cadencer, ou mieux une petite undulation. (15)

ARTICLE XXXI.

Des Cadences préparées.

D. * QU'EST-CE qu'une cadence préparée ?

R. * C'eſt celle qui eſt précédée quelque tems du *ſon* de la note ſupérieure qui fait la cadence avec celle qui en a le ſigne. (15)

D. Cette cadence n'a-t-elle pas d'autres noms ?

R. On l'appelle auſſi cadence parfaite, & cadence finale, quand le dernier coup de goſier fait entendre le *ſon* de la tonique. (15)

ARTICLE XXXII.

De la Cadence ſubite.

D. * QU'EST-CE qu'une cadence ſubite ?

R. * C'eſt celle qui n'eſt jamais précédée du *ſon* de la note ſupérieure.

D. Quand doit-on employer cette cadence ?

R. Quand la note qui en a le ſigne, n'eſt pas d'une grande valeur, ou que le goût l'exige.

ARTICLE XXXIII.

De la Cadence doublée.

D. * QU'EST-CE qu'une cadence doublée?

R. * C'eſt celle qui eſt ſuivie de deux notes paſſageres, la premiere un dégré au-deſſus de la ſeconde qui porte le même nom que celle qui a le ſigne de cadence. (15)

D. Quand ſe ſert-on de cette cadence?

R. Quand elle eſt ſuivie des deux petites notes qui ſe paſſent ſous le nom de la note cadencée. (15)

ARTICLE XXXIV.

De la Cadence feinte.

D. * QU'EST-CE qu'une cadence feinte ?

R. * C'eſt celle qui n'eſt compoſée que d'un ou de deux coups de goſier tout au plus. (16)

D. Tout le monde eſt-il d'accord ſur le nom de cet agrément ?

R. Non : les uns l'appellent *briſé* ; d'autres le confondent avec le martellement & le port de voix feint, parce qu'il fait en deſcendant ce que ceux-ci font en montant. (16)

D. Sont-ce là tous les agrémens de la Muſique ?

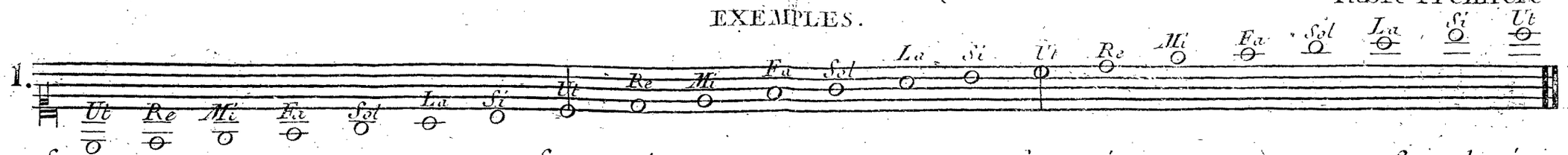
R. Il en eſt mille autres qu'on ne peut

indiquer, parce qu'ils ne ſont jamais dictés que par le goût & le ſentiment qui ſont l'ame de la Muſique.

FIN.

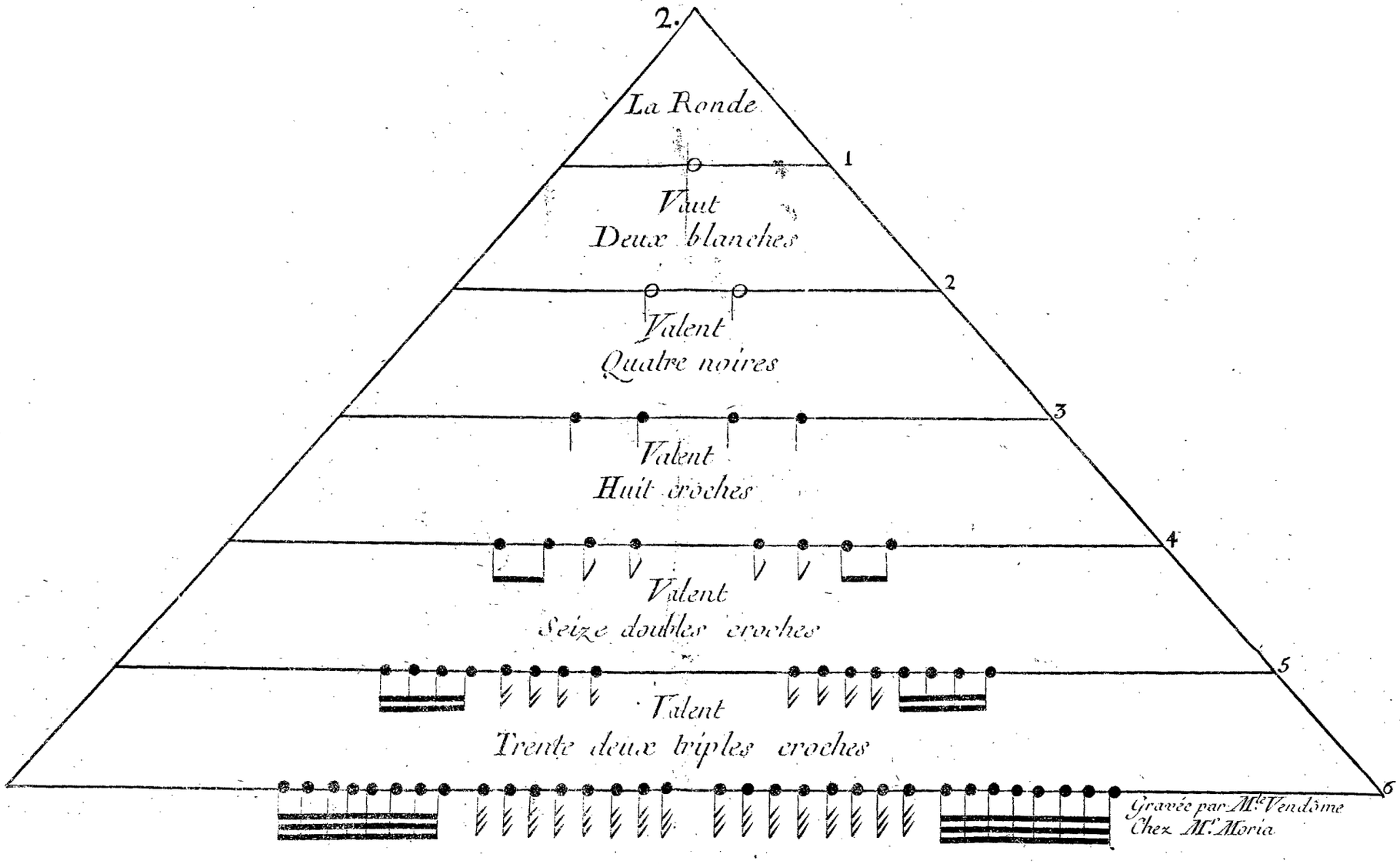
EXEMPLES.

1.



Sons graves ..... Sons moins graves ..... Sons aigus ..... Sons plus aigus.

2.



Gravée par Mle Vendôme
Chez Mr Moria

3.

Clefs de Fa.

Fa Sol La Si.

Fa Mi Re Ut Si La Sol

Clefs d'Ut.

Fa Sol La Si Ut

Fa Mi Re Ut Si

Ut Re Mi Fa

Ut Si La Sol Fa Mi Re

Ut Re Mi Fa Sol

Si La Sol Fa

Ut Re Mi Fa Sol La Si

Ut Si La Sol

Clefs de Sol

Sol La Si

Ut Re Mi Fa Sol

Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Re

Sol Fa Mi Re

Sol La Si Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut

4.

Differences des Clefs Endessous

Endessous

Fa Sol La Si Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Re Mi Fa Sol La Si

5.

Demitons Majeurs

Demitons Mineurs

6.

Octave pour Servir de Modele dans tous les Modes Majeurs

Ton Ton Demiton Ton Ton Ton Demiton

Tonique. Sustonique. Mediante. Sous dominante. Dominante. Sudominante. Notte Sensible. Replique de la Tonique.

1. 2. 3. 4. 5. 5. 7. 8.

7.

Octave pour Servir de Modele dans tous les Modes Mineurs

Ton Demiton Ton Ton Ton Ton Demiton

Guidon

Tonique. Sustonique. Mediante. Sous dominante. Dominante. Sudominante. Notte Sensible. Replique de la Tonique

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

Ton Ton Demiton Ton Ton Demiton Ton

Becarres

Tonique. 7e. Notte. 6e. Notte. Dominante. Sous dominante. Mediante. Sustonique. Tonique.

8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

8.

Tenues

Sincopes.

9.

Le point après Chaque Notte.

Signes des differens Silences

10. Baton de quatre Mesures. Batons de deux Mesures. Une Mesure
32. 2.2.2.2.2. Pause. Demipause Soupir Demi Soupir Quart de soupir Demiquart de soupir

Mesures a deux et a Quatre tems

11. 1.2.3.4. 1.2.3.4. 1.2.3.4. 1.2.3.4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4.

Mesure a Trois tems

12. 1.2.3. 1.2.3. 1.2.3. 1.2.3. 1.2.3. 1.2.3.

Martellements — Ports de Voix — Ports de Voix Feints

13. Laaa Siii uuUt Reee Miii Faaa Re Miii uuUt Si iii Ut Si iiUt Si

Coulés

14.

Cadences preparées — Cadences doublées

15. Ree Ut Sii Ut

Cadences feintes

16. So ool Mii Laaa Sol Ut Si ii Mi Ut Mi Ree e Laaaa Ree uUt Sii Sool

TABLE DE TRANSPOSITION

17.

Clefs de Sol Sur la Seconde ligne	Clefs de Fa Sur la 4e. Ligne	Clef de Fa Sur la 3e. Ligne	Clefs d'Ut Sur la 4e. Ligne	Clefs d'Ut Sur la 3e. Ligne	Clefs d'Ut Sur la 2e. Ligne	Clefs d'Ut Sur la 1er. Ligne	Clefs de Sol avec le Raport des Dieze et Beme
Ut — Tonique naturelle	Mi	Sol	Si	Re	Fa	La	7. Ut ou 7. Ut
Sol	Si	Re	Fa	La	Ut — Tonique naturelle	Mi	6 Bemols
Fa	La	Ut — Tonique naturelle	Mi	Sol	Si	Re	5 Diezes
Re	Fa	La	Ut — Tonique naturelle	Mi	Sol	Si	5 Bemols
Si	Re	Fa	La	Ut — Tonique naturelle	Mi	Sol	5 Diezes
La	Ut — Tonique naturelle	Mi	Sol	Si	Re	Fa	4 Bemols
Mi	Sol	Si	Re	Fa	La	Ut — Tonique naturelle	4 Diezes

TABLE

DES ARTICLES

Contenus dans ces Principes.

ART. NOTION *Préliminaire.* page 11
I. *Des Notes.* 12
II. *De la Portée.* 14
III. *Des Clefs.* 15
IV. *Du Guidon.* 19
V. *Des Tons & demi-Tons.* 21
VI. *Des Modes.* 22
VII. *Du Mode majeur.* 24
VIII. *Du Mode mineur.* 25
IX. *Des Diezes.* 27
X. *Des Bémols.* 29
XI. *De la Tranſpoſition.* 31
XII. *Du Becarre.* 33
XIII. *De la Tenue.* 34
XIV. *De la Syncope.* 35

XV. *Du Point.* 36
XVI. *Des Silences.* 36
XVII. *Des Mesures.* 40
XVIII. *De la Mesure à deux tems.* 42
XIX. *Des trois pour deux.* 44
XX. *De la Mesure à trois tems.* 46
XXI. *De la Mesure à quatre tems.* 48
XXII. *Des Mesures composées.* 49
XXIII. *Des Agrémens du chant.* 53
XXIV. *Du Martellement.* 54
XXV. *Du Port de voix.* 56
XXVI. *Du Port de voix feint.* 57
XXVII. *Du Coulé.* 58
XXVIII. *De l'Accent.* 59
XXIX. *Du Son filé.* 60
XXX. *Des Cadences.* 61
XXXI. *Des Cadences Preparées.* 26
XXXII. *De la Cadence subite.* 63
XXXIII. *De la Cadence doublée.* 64
XXXIV. *De la Cadence feinte.* 65

Fin de la Table des Articles.

APPROBATION.

J'AI lu, par ordre de Monſeigneur le Vice-Chancelier, un Manuſcrit qui a pour titre : *Principes de la Muſique pratique, par demandes & par réponſes.* Cet Ouvrage, qui eſt preſque entiérement deſtiné à donner les définitions des termes, & l'explication des ſignes en uſage dans cette Science, renferme auſſi quelques préceptes qui m'ont paru pouvoir être utiles aux Commençans. Je n'y ai rien trouvé d'ailleurs qui puiſſe en empêcher l'impreſſion. A Paris ce 12 Mai 1764. BEZOUT.