

ŒUVRES COMPLÈTES

de

FRANÇOIS COUPERIN

ŒUVRES COMPLÈTES
de
François Couperin

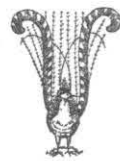
Publiées
par un Groupe de Musicologues
sous la direction de
MAURICE CAUCHIE

I
ŒUVRES DIDACTIQUES



ÉDITIONS DE L'OISEAU LYRE
chez LOUISE B. M. DYER
122, Rue de Grenelle, 122,
PARIS VII^e.

*Il a été
tiré de cet ouvrage
cinq exemplaires sur
Japon Impérial
numérotés de A à E,
trois-cent-vingt-cinq exemplaires sur
Japon Dujardin numérotés de 1 à 325
et cinquante-cinq exemplaires
hors commerce numérotés
de I à LV.*



EXEMPLAIRE N°

NOTE DE L'ÉDITEUR

Il me paraît nécessaire de définir, dès les premières pages de cette édition, quel est le but que je ne cesserai de poursuivre à travers toutes les publications de « l'Oiseau-Lyre ».

Il n'est pas dans ma pensée de consacrer uniquement ces publications aux œuvres du passé et n'ai nulle intention de refaire ce qui fut fait.

Si j'ai tenu tout d'abord à ce que paraisse intégralement l'œuvre de Lully (1) et de Couperin, c'est que ces deux maîtres n'étaient connus que partiellement et que leurs manuscrits, jusqu'alors inédits, constituaient à n'en pas douter une richesse considérable appartenant au patrimoine de la musique française et qu'il convenait de tirer de l'oubli.

De plus, ces œuvres, ignorées après l'époque pendant laquelle elles furent écrites, ne devaient pas manquer d'éclairer et de définir utilement quelques aspects de l'évolution de la pensée musicale en France.

Une préoccupation semblable au sujet de la musique a guidé mon choix pour les sonates anglaises de JOHN BLOW et celles de PURCELL.

A ces volumes succéderont rapidement des ouvrages également destinés à révéler d'autres terres inconnues ou oubliées du savoir musical.

Ce projet ne peut contenir, à mon avis, la possibilité d'un plan systématique quelconque et je crois que le lecteur pensera comme moi qu'il faut saisir au passage les documents dont la valeur musicale et artistique est incontestable, sans que la diversité des lieux d'où ces travaux nous parviendront puisse constituer le plus léger obstacle à leur publication.

Et ainsi, sans lui assigner aucune limite, je veux espérer que sans encombre « l'Oiseau-Lyre » pourra étendre son vol à travers le temps et l'espace, et que des vents propices lui permettront de se poser partout où il reconnaîtra sa terre natale : la MUSIQUE.

Décembre 1932.

LOUISE B.-M. DYER

1. Édition de la *Revue Musicale*, Paris.

Édition de Luxe

LE PRÉSIDENT

DE LA RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

THE PUBLIC LIBRARY, MUSEUMS AND NATIONAL
GALLERY OF VICTORIA

MR. JAMES DYER

M. FRANÇOIS HEPP

Souscripteurs à l'Édition des Œuvres de François Couperin

FRANCE

Direction des Beaux-Arts, Paris
Mlle Nadia Boulanger, Paris
M. Albert Malle, Paris
M. André Meyer, Paris
Mme Walter, Paris
M. David Weill, Neuilly-sur-Seine
Aux Amateurs de Livres, Paris
Librairie Champion, Paris

ANGLETERRE

The Faculty of Music, Oxford University
Oxford
The Royal College of Music, London
Reading University, Reading
Henry Watson Library, Manchester
Mr. Gerald Cooper, London
Mr. Gustav Holst, London
Mr. Robert Meyer, London
Mr. Harold Reeves, London
Stainer & Bell, London

AUTRICHE

National-Bibliothek, Vienne
Musikwissenschaftliches Seminar
der Universität, Vienne
Universal Edition A-G, Vienne

HONGRIE

Bibliothèque de l'Université
Royale de Budapest

AUSTRALIE

The Public Library, Museums
and National Gallery of Victoria
The University Conservatorium
of Music, Melbourne
University Conservatorium of Music
Adelaide
The Victorian Centre
of The British Music Society, Melbourne
The Melbourne Music Club
Mrs. Harold Brash, Melbourne
Mr. Thomas Brentnall, Melbourne
Mr. Malcolm Brodie, Melbourne
Miss Mary E. Campbell, Melbourne
Mr. Sidney Meyer, Melbourne
Mr. Stawell, Melbourne
Sir Georges Tallis
Mrs. J.-B. Vincent, Cottesloe

ALLEMAGNE

Staatsbibliothek, Berlin
Württ.-Landesbibliothek, Stuttgart
Sächsische Landes-Bibliothek, Dresden
Jos. Waibel, Freiburg-in-Breisgau
Bern. Liebisch, Leipzig
Städtische Musikbücherei, München

ÉTATS-UNIS

Yale University, New Haven
Harvard University, Harvard, Mass.
Mills College, California
Claremont College, California
University of Michigan
Vassar College, Poughkeepsie
Wellesley College, Wellesley
Wells College, Aurora
University of Rochester
Eastman School of Music, Rochester

BELGIQUE

Conservatoire Royal de Musique
Bruxelles
Mme Louis Solvay, Bruxelles

SUISSE

M. Werner Reinhart, Winterthur

AVERTISSEMENT

Dans tous les pays où l'on cultive la musique européenne, il suffit de parler de clavecin pour que chacun pense aussitôt à Couperin. Certes, cette universelle célébrité est amplement justifiée, car les pièces de clavecin de François Couperin sont incontestablement les plus belles qu'on ait écrites pour cet instrument ; mais elle a eu pour conséquence une injustice infiniment regrettable : c'est que le public musicien, ébloui par le charme et la perfection des pièces de clavecin de ce maître, est resté dans l'ignorance à peu près complète de ses autres compositions.

Et pourtant, aussi bien dans la musique religieuse que dans la musique de chambre, Couperin a laissé des œuvres d'une indicible beauté, qui ne le cèdent absolument en rien à celles des plus grands classiques allemands. Aussi, à quiconque a pénétré avec quelque insistance dans les œuvres de ce compositeur, semble-t-il étrange qu'aucun éditeur de musique n'ait encore entrepris d'en publier le recueil complet.

C'est cette extraordinaire lacune que les Éditions de l'oiseau-lyre ont voulu combler enfin, à l'occasion du deuxième centenaire de la mort du compositeur : en douze volumes, elles mettent à la disposition des admirateurs de Couperin la totalité de ce qui subsiste de ses œuvres.


On a bien voulu me charger de diriger cette publication, en m'imposant comme seule condition que je ne prendrais, pour éditer les œuvres de ce compositeur si foncièrement français, que des collaborateurs français. J'ai fait choix de MM. Paul Brunold, Amédée Gastoué et André Schaeffner : leur connaissance approfondie des œuvres de Couperin les désignait tout spécialement pour participer à cette publication.

Quant à la réalisation des basses continues, chiffrées et non chiffrées, elle a été confiée par moi à M. Jean Gallon, professeur d'harmonie au Conservatoire de Paris, qui a mis toute sa science à rechercher le maximum de simplicité. Toutefois les basses continues des œuvres vocales profanes n'ont pas été réalisées par lui : ces airs et chansons avaient été réunis et préparés pour une édition par M. Paul Brunold et feu André Tessier bien avant que la publication des œuvres complètes de Couperin ne fût à l'étude ; M. Paul Brunold en avait réalisé les basses : j'ai cru pouvoir conserver cette réalisation.

Tous les textes non-musicaux (dédicaces, préfaces, indications de mouvements, paroles, etc...) ont été reproduits avec leur orthographe originale.

Pour la musique, au contraire, nous n'avons pas voulu reproduire toutes les particularités de la graphie musicale des textes originaux, graphie dont la complication eût été, pour l'immense majorité des musiciens actuels, un obstacle insurmontable à la lecture rapide. Nous avons pensé que nous servirions plus efficacement

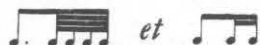
la gloire de Couperin en adoptant une autre méthode, présentant l'avantage de procurer une lecture facile, tout en respectant, jusqu'à la plus extrême minutie, l'exactitude sonore des œuvres publiées : cette méthode a consisté à employer la graphie musicale qu'aurait adoptée Couperin lui-même s'il avait vécu à notre époque. C'est ainsi que nous avons exprimé les reprises à l'aide du signe moderne de reprise ; que nous avons reproduit le rondeau après chaque couplet, au lieu d'user de signes de renvoi que les yeux ont peine à retrouver ; que nous avons récrit les « petites reprises », employé uniquement les clefs modernes (1), etc...

Parmi les signes que l'adoption de la notation moderne a rendus inutiles et a fait disparaître de notre édition, je tiens à signaler celui qui, dans les morceaux comportant des reprises avec alternatives (1^o et 2^o) ou bien un rondeau, servait à guider les yeux pour leur permettre de trouver facilement chacune des alternatives ou la dernière note du rondeau (non répété) écrite en tête de chaque couplet. Ce signe, qui revêt des formes diverses, a souvent celle de notre point d'orgue moderne ; aussi a-t-il été pris pour un point d'orgue par certains des éditeurs qui nous ont précédés. C'est pourquoi j'en fais ici mention, afin de prévenir le reproche d'avoir supprimé les points d'orgue. L'explication que donne Couperin lui-même, à la fin de son premier livre de pièces de clavecin, ne laisse aucun doute sur la signification de ce signe : «  Signes pour les renvois des Nottes finales ».

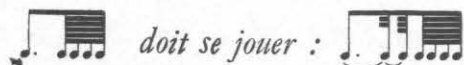
Il y a, dans le rapport des valeurs, deux particularités des textes originaux que nous avons reproduites, bien qu'elles ne soient pas conformes à nos règles modernes de notation. La première est le nombre de barres, en apparence trop grand, dont sont pourvues certaines notes brèves ; par exemple



pour la valeur d'une noire. Jusqu'à ce jour, les éditeurs modernes, croyant qu'il s'agissait d'erreurs de gravure, ont remplacé ces groupements (je prends comme exemple les deux ci-dessus) par





Or les théoriciens du XVIII^e siècle nous donnent l'explication de ces notations : l'exécutant doit donner aux notes brèves la valeur exactement indiquée par le nombre de leurs barres et allonger la note précédente autant qu'il faut pour que l'ensemble ait la durée de la valeur dont il tient la place (une noire dans les deux exemples ci-dessus). Donc



On voit à quelles complications d'écriture nous aurait entraînés l'adoption de la notation moderne pour ces groupements, qui se rencontrent en grand nombre ; aussi nous sommes-nous résolus, sans la moindre hésitation, à en conserver la notation ancienne, qui, par son extrême simplicité, facilite grandement la lecture et l'exécution.

1. Dans la musique vocale, nous avons utilisé, pour les voix aiguës, deux sortes de clefs de sol : la clef ordinaire pour les voix féminines et une clef de sol avec crochet supplémentaire pour les voix masculines.

La seconde particularité dans le rapport des valeurs que nous avons maintenue est la façon de noter les triolets. Lorsque, dans une certaine valeur, nous voulons aujourd'hui loger trois notes, nous employons des valeurs dont il faudrait normalement deux, tandis que Couperin emploie des valeurs dont il faudrait normalement quatre : au lieu de $\frac{3}{4}$  il écrit : $\frac{3}{4}$  Notre intention première était d'employer, pour les triolets, la notation moderne ; mais, certains cas particuliers entraînant des difficultés difficilement solubles, nous avons dû y renoncer.

Les barres des croches et doubles croches réunissent souvent, dans les éditions et les manuscrits de cette époque, des notes dont le nombre est contraire à nos habitudes : par exemple, quatre des croches d'une mesure à 6/8, ou cinq des croches d'une mesure à C, ou les huit doubles croches d'une mesure à 2/4. Puisque, comme je l'ai dit plus haut, nous employons la notation moderne, il va de soi que nous avons rompu ces barres aux endroits où l'exigeaient les habitudes modernes. Si j'en parle ici, c'est seulement pour ajouter que j'ai laissé libres mes collaborateurs de signaler, partout où ils l'ont jugé utile, ces groupements archaïques au moyen de liaisons en pointillé, placées du côté des queues.

On rencontre parfois l'indication « Nottes égales », placée sous des successions de notes qui sont précisément d'égale valeur. Nous l'avons soigneusement reproduite, car elle n'est pas superflue : jusqu'aux premières années du XIX^e siècle, dans une suite de notes de même valeur, l'exécutant devait jouer ces notes alternativement longues et brèves, de deux en deux, en écourtant celles de rang pair et prolongeant les autres ; mais cela seulement dans certains cas, spécifiés par les théoriciens. Cette question est trop complexe pour que je puisse l'exposer ici ; je renvoie le lecteur à la remarquable étude que M. Eugène Borrel lui a consacrée (1), étude dont la lecture est indispensable à quiconque veut jouer ou lire de la musique ancienne. Mentionnons seulement deux autres indications qui, dans notre édition comme dans les textes originaux, se rapportent à la même question : 1^o les points sur plusieurs notes consécutives d'égale valeur, qui indiquent que ces notes doivent être jouées égales ; 2^o la mention « Louré » ou « Lourez », qui signifie que les croches consécutives doivent être jouées inégales (2).

Enfin nous n'avons pas voulu remplacer les « agréments » par leur traduction. Quelques expériences d'édition de musique française de cette époque avec agréments développés ont prouvé que ce procédé, bien loin de faciliter la lecture, la rend extrêmement difficile ; les pièces de clavecin, en particulier, si surchargées d'agréments, deviennent absolument illisibles. Nous avons donc conservé aux agréments leur notation originale, par signes conventionnels. On trouvera, en tête de chacun des volumes ou groupes de volumes, la traduction des agréments qui s'y trouvent employés. Lorsque plusieurs signes sont placés l'un au dessous de l'autre, nous les avons disposés dans l'ordre logique : c'est ainsi que, contrairement à la graphie des textes originaux, nous avons placé le tremblement au dessus du doublé, parce qu'il s'exécute avant lui.

En un mot, c'est une édition pratique, mais néanmoins rigoureusement fidèle, que nous avons voulu mettre à la disposition du public. Pussions-nous avoir réussi, et contribué de la sorte à faire enfin attribuer au grand Couperin la place importante à laquelle lui donne droit son génie, dans la vie musicale de notre époque.

MAURICE CAUCHIE

1. Les notes inégales dans l'ancienne musique française (Revue de musicologie : 1951, p. 278).

2. Les autres indications de Couperin relatives au mouvement ou au style appartiennent encore actuellement à la langue courante et n'ont donc pas besoin d'être expliquées, sauf coulé, qui signifie lié, et flatté, qui veut dire maniéré.

ŒUVRES DIDACTIQUES

Publiées par
PAUL BRUNOLD.

I N T R O D U C T I O N



eux ouvrages didactiques de François Couperin sont parvenus jusqu'à nous : la *Regle pour l'accompagnement* et *L'Art de toucher le Clavecin*.

Le supplément du *Traité de l'Harmonie Reduite à ses Principes naturels* de J.-Ph. Rameau (Ballard, 1722) contient un *Catalogue des autres Livres de Musique Théorique, imprimez en France, dont on peut trouver des Exemplaires*. Parmi les traités d'accompagnement, figure « Celui de Monsieur Couperin ».

Or, si ce traité a été imprimé, aucun exemplaire n'existe et, ce qui est décisif, il n'a jamais été annoncé par l'auteur et n'a jamais figuré au catalogue des ouvrages de François Couperin.

Seule, la *Regle pour l'accompagnement* par M^r Couperin, figurant au catalogue des ouvrages de la bibliothèque de Sébastien de Brossard (Bibl. nat. : Rés. Vm⁸ 20, p. 287), est conservée dans les papiers du chanoine de Meaux en deux copies réunies, paginées du folio 15 recto au folio 20 verso (Bibl. nat. : Nouv. acq. fr. 4.673).

La première copie commence au folio 15 recto. C'est une copie, de la main de Brossard, du début de la *Regle pour l'accompagnement*, et sur laquelle on a corrigé quelques endroits. La copie s'interrompt et reprend seulement au folio 20 recto, où Brossard reproduit les *Progrez des dissonances harmoniques et chromatiques en montant et en descendant par degrez conjoints*, copie sur laquelle également quelques corrections ont été faites.

La seconde copie, intercalée dans le même manuscrit, commence au folio 17 recto, où est reproduit le titre suivi immédiatement du texte, et se termine au folio 19 recto. L'écriture n'est pas de Brossard et semblerait un autographe de Couperin.

Nous publions ce dernier manuscrit, que Sébastien de Brossard a dû demander à Couperin,

comme il en a demandé un du même genre à Marchand et qui figure au folio 39 recto du manuscrit.

Peut-être cette *Regle pour l'accompagnement* n'est-elle que l'ébauche d'un ouvrage plus important, aussi développé que *L'Art de toucher le Clavecin*, et que Couperin se proposait de publier.

Bien que très résumée, cette *Regle* suffit à établir nettement la manière de réaliser la basse chiffrée.

La première édition de *L'Art de toucher le Clavecin* parut en 1716. L'ouvrage ne contenait que 65 pages de texte et de musique.

La seconde édition, portée à 71 pages de texte et d'exemples musicaux, parut en 1717. C'est naturellement celle que nous reproduisons.

Les nombres que nous avons mis en marge et entre crochets indiquent la pagination de l'édition de 1717 : il était indispensable de la faire figurer, car Couperin, dans ses premiers livres de pièces de clavecin, renvoie fréquemment à son traité didactique en indiquant la page. Nous avons chaque fois marqué par une barre de fraction l'endroit exact où commence la page considérée.

L'édition de 1717 fut annoncée en deux endroits dans la préface du *Second Livre de pièces de Clavecin* : « *L'Art de toucher le Clavecin*, tres utile en general, mais absolument indispensable « pour exécuter mes pièces dans le goût qui leur convient, et que j'ai jugé devoir placer entre « mes deux livres » ; et plus loin : « Je ne dois pas oublier d'expliquer, avant de finir ce petit « discours, que la methode intitulée *L'Art de toucher le Clavecin*, dont je viens de parler, renferme « entre autres choses, huit *Préludes* propres à tous les âges et à toutes les sortes de mains, que les « doigts dont il faut les exécuter y sont marqués par des chiffres, et même que j'ay composé ces « *Préludes* exprés sur tous les Tons de mes Pièces : tant celles de mon premier Livre, que celles « dont ce second-cy est remply. » (1)

Il ne faut donc point chercher dans cette méthode une description du mécanisme du clavecin, ni la manière d'utiliser les différents registres de l'instrument.

Les clavecins de cette époque ne comportaient que trois jeux, répartis ainsi : au grand clavier, un huit pieds et un quatre pieds ; au petit clavier, un seul huit pieds. Les sautereaux étaient tous emplumés.

L'absence de pédales obligeait d'interrompre légèrement le jeu, soit pour accoupler les claviers, soit pour tirer ou pousser les registres, et les nuances ne pouvaient s'obtenir, telles sur l'orgue, que par plans successifs. La registration était donc beaucoup plus simple sur les clavecins anciens, et l'exécutant devait s'attacher avant tout à la netteté du toucher, à la propreté des agréments et

1. Dans un exemplaire du *Second Livre de pièces de Clavecin* conservé à la bibliothèque de l'Arsenal (n° 182) et qui est du premier tirage (1717), est imprimé, au dos de la préface, un « Avis donné en 1717 » qui répète presque textuellement les passages que je viens de citer de la préface et se termine ainsi : « Ceux qui auront acheté la Methode en question en 1716 « pourront la renvoyer à l'Autheur, pourvu qu'elle n'ait point été reliée, ni gâtée ; il leur fera donner gratis un exemplaire « de l'impression de 1717, où est un supplément relatif au Second Livre de Pièces. » Cette offre d'échange, légèrement modifiée, figurera en tête des divers tirages ultérieurs de ce *Second Livre*.

à l'observation rigoureuse des indications données par l'auteur pour interpréter les pièces avec le caractère qui leur convenait.

Quant à l'indication donnée par Couperin dans le *Sixième Prélude* à « ceux qui n'auront point de clavecin au ravalement par en haut », elle signifie ceci : A l'époque de Couperin, il existait encore des épinettes et clavecins dont l'étendue n'était que de quatre octaves d'ut à ut. On avait pratiqué au XVI^e siècle et même au début du XVII^e, sur ces anciens instruments, la *courte-octave* dans la basse, laquelle consistait, sur une étendue de six touches partant de la première, à ne donner que les notes essentielles aux tonalités employées, soit do, fa, sol, la, si, do pour les touches blanches et ré, mi, si bémol, do dièse pour les touches noires, tout cela tenant l'espace occupé sur nos claviers modernes par mi, fa, fa dièse, sol, sol dièse, la, la dièse, si et do. On utilisa aussi l'ut, première note de la basse, comme point de départ, et l'on répartit les autres notes essentielles en resserrant encore la position, ce qui fit que certaines touches noires furent divisées en deux parties, le haut de la touche donnant une note et le bas une autre. Mais à la fin du XVII^e siècle et au début du XVIII^e, on construisit des clavecins à *grand ravalement*, dont l'étendue était de cinq octaves de fa à fa, ajoutant ainsi une quinte au dessous de l'ut d'en bas et une quarte au dessus de l'ut d'en haut.

On essayera, par curiosité, les doigtés marqués dans les exemples, doigtés que Couperin considérait, à juste titre, autrement plus faciles que ceux de la manière ancienne. Malgré leur grand progrès sur cette dernière, ils sont devenus également, pour nous, « manière ancienne ».

Il semble alors nécessaire de ne pas dépasser la vitesse que ces doigtés permettaient, si nous voulons rester dans l'esprit de Couperin lorsqu'il écrit : « J'avoueray de bonne foy, que j'ayme « beaucoup mieux ce qui me touche que ce qui me surprend ».

PAUL BRUNOLD

REGLE
POUR
L'ACOMPAGNEMENT.

Regle pour l'accompagnement

par M^r Couperin organiste

Du Roy &^a.

Il n'y a que deux tons ou modes dans la musique. L'un majeur et l'autre mineur.

Il faut éviter deux quintes de suite et deux octaves, comme aussi les fausses relations.

L'accord parfait contient 3^e, 5^e et 8^e. Il a trois faces (c'est à dire par exemple que la 3^e peut être placée ou immédiatement après la basse ou après la 5^e, ou audessus de l'8^e de la basse) et trois repetitions.

Il y a quatre sortes de Sixieme.

La premiere s'appelle 6^e simple, Elle s'accompagne de la 3^e et de l'8^e ; elle a trois faces et ses repetitions.

La seconde 6^e s'appelle 6^e dans les parties, elle s'accompagne de la 3^e doublée, elle n'a qu'une face et une repetition.

La troisieme 6^e s'appelle 6^e doublée, elle s'accompagne de la 3^e, elle n'a aussi qu'une face et une repetition.

La quatrieme 6^e s'appelle petite 6^e ou 6^e comme une dissonance, elle s'accompagne de la 3^e et de la quarte ou de la tierce et du triton. Elle a trois faces et ses repetitions. Elle doit être suivie de l'accord parfait.

La 4^e et la 6^e peut être regardée comme consonance lorsqu'elle ne se sauve pas, mais dès qu'elle passe à la 3^e elle est comme dissonance.

La 4^e consonante s'accompagne de l'8^e et de la 6^e, elle a trois faces et ses repetitions, et peut servir de preparation à la quarte dissonante.

La 4^e dissonante s'accompagne de la 5^e et de l'8^e et se sauve par la 3^e, elle a trois faces et ses repetitions.

La fausse 5^e s'accompagne de la 3^e et de la 6^e et se sauve par la 3^e : elle a trois faces et ses repetitions.

La 5^e comme dissonance s'accompagne comme la fausse 5^e de la 3^e et de la 6^e (c'est ce qui luy fait donner le nom de dissonance) si non que la fausse 5^e se fait sur les semitons majeurs et la 5^e dissonante ne se fait que sur les tons entiers. Elle a trois faces et ses repetitions, elle se sauve comme la fausse 5^e par la tierce.

Le triton s'accompagne de la 2^e inferrieure et de la sixte. Il se sauve de la 6^e, il a trois faces et ses repetitions.

Dissonances chromatiques.

La 5^e superflue s'accompagne de la 2^e superieure (ou 9^e), de la 3^e et de la 7^e. Elle se sauve par la 6^e. Elle a quatre faces et ses repetitions. La quatrieme face se sauve par la 6^e doublée ; et c'est le propre de tous les accords qui s'accompagnent à 5 chordes, lesquels ont toujours 4 faces.

Exemple.



La faine d'harmonie est la supposition de la petite 6^e de la notte d'audessus et qui ne tend qu'à l'acord parfait.

La 7^e s'accompagne de la 3^e et 5^e, ou de la 3^e et 8^e ; elle se sauve ordinairement par la 6^e (quand la basse demeure sur le même degrez).

Il y a encor une autre voye pour la sauver lorsque la basse monte de 4^e ou descend de 5^e ; on la sauve par la 3^e. Elle a trois faces et ses repetitions.

Elle peut aussi se sauver de la 6^e et 5^e sur la même et encor par la 5^e quand la basse monte d'un degre (et encor par l'8^e quand la basse descend de 3^e).

La 7^e mineur s'accompagne de la 3^e majeur et doit être sauvé par la 6^e et 4^e ou par la 3^e lorsque la basse monte de 4^e ou descend de 5^e &^a comme cy dessus.

La 7^e diminué s'accompagne de la 3^e et de la fausse 5^e; elle se sauve par la 5^e ou par la 3^e et 6^e lorsque la basse monte de 4^e ou descend de 5^e &^a, elle a trois faces et ses repetitions.

La 2^e superieure (ou la 9^e) s'accompagne de la 3^e et de la 5^e et se sauve par l'8^e ou par l'unisson. Elle se sauve aussi par la 6^e lorsque la basse monte de 3^e, ou par la 3^e lorsque la basse descend de 3^e.

La 2^e superieure acompagné de la 7^e et de la 3^e doit se sauver par l'8^e et 6^e.

La 2^e inferrieure s'accompagne de la 4^e et de la 6^e et se sauve par la 3^e.

La 2^e superieure mineur peut s'accompagner de la 3^e majeur, comme dissonance chromatique, soit qu'elle soit acompagné de la 5^e ou de la 7^e.

(*)

Remarqués qu'on peut mettre la 2^e mineur avec la 6^e majeur comme dissonance chromatique.

Exemple.

On peut mettre la 4^e avec la 7^e et la 2^e superieure comme dissonance harmonique.

Exemple.

(*) Les petites noires remplacent ici les guidons indiquant les résolutions des accords dans le manuscrit.

(**) Ces chiffres sont omis dans tout l'exemple. Ils ont été ajoutés dans la copie de Brossard.

On peut mettre aussi la 3^e majeur avec la 6^e mineur comme dissonance chromatique.

Exemple.

Musical notation example showing a 3^e majeur and 6^e mineur dissonance. The notation is in G major (one sharp). The bass line consists of three chords: G3 (G, B, D), F#3 (F#, A, C), and G4 (G, B, D). The treble line consists of three chords: G3 (G, B, D), F#3 (F#, A, C), and G4 (G, B, D). The dissonance is created by the 3rd of the first chord (B) and the 6th of the second chord (F#).

(**) [6_{3#} 7 6₄]

On peut accompagner la 6^e majeur du triton et de la 3^e mineur comme dissonance chromatique.

Exemple.

Musical notation example showing a 6^e majeur, triton, and 3^e mineur dissonance. The notation is in G major (one sharp). The bass line consists of three chords: G6 (G, B, D, F#), F#3 (F#, A, C), and G3 (G, B, D). The treble line consists of three chords: G6 (G, B, D, F#), F#3 (F#, A, C), and G3 (G, B, D). The dissonance is created by the 6th of the first chord (F#), the tritone (C), and the 3rd of the second chord (A).

6_{3#} 3_{4#} 4₃

On peut aussi accompagner la fausse 5^e de la 6^e maj. comme dissonance chromatique.

[Exemple]

Musical notation example showing a fausse 5^e de la 6^e maj. dissonance. The notation is in G major (one sharp). The bass line consists of three chords: G6 (G, B, D, F#), F#3 (F#, A, C), and G3 (G, B, D). The treble line consists of three chords: G6 (G, B, D, F#), F#3 (F#, A, C), and G3 (G, B, D). The dissonance is created by the 6th of the first chord (F#) and the 3rd of the second chord (A).

6_{5b} 3_{6#} 5₃

2^e Superflüe dissonance chromatique].

Musical notation example showing a superflüe dissonance chromatique. The notation is in G major (one sharp). The bass line consists of three chords: G6 (G, B, D, F#), F#3 (F#, A, C), and G3 (G, B, D). The treble line consists of three chords: G6 (G, B, D, F#), F#3 (F#, A, C), and G3 (G, B, D). The dissonance is created by the 6th of the first chord (F#) and the 3rd of the second chord (A).

6_{4#} 2_{6#} 4_{2#}

(**) Ces chiffres sont omis, dans tout l'exemple. Ils ont été ajoutés dans la copie de Brossard.

Progrez des dissonances harmonique et chromatiq[ue]
 en montant par degrez conjoints.

A musical exercise showing a progression of dissonances ascending by adjacent degrees. The notation is in a grand staff with treble and bass clefs. The bass line consists of single notes, while the treble line consists of chords. The notes in the bass line are: 2, 7, 6#, 7, 5#, 6, 7, 3b, 6, 5, 3#, 6, 3#, 7, 5, 3, 6, 5, 6, 5b, b. The chords in the treble line are: 2, 7, 6#, 7, 5#, 6, 7, 3#, 6, 3#, 7, 5, 3, 6, 5, 6, 5b, b.

Autre progrez des dissonances harmoniques et chromatiques
 en descendant par degrez conjoints.

A musical exercise showing a progression of dissonances descending by adjacent degrees. The notation is in a grand staff with treble and bass clefs. The bass line consists of single notes, while the treble line consists of chords. The notes in the bass line are: 5, 8, 2, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3. The chords in the treble line are: 5, 8, 2, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3.

A musical exercise showing a progression of dissonances descending by adjacent degrees. The notation is in a grand staff with treble and bass clefs. The bass line consists of single notes, while the treble line consists of chords. The notes in the bass line are: 3b, b2, b, 2, 3, 4#, 5, 6(#), 8. The chords in the treble line are: 3b, b2, b, 2, 3, 4#, 5, 6(#), 8.

L'ART

De toucher Le Clavecin

Par

MONSIEUR COUPERIN

Organiste du Roy, etc.

Dédié

A SA MAJESTÉ.

Prix 10^l en blanc.

A PARIS

Chés { *L'Auteur, rue de Poitou au Marais,*
Le Sieur Foucaut, rue St. Honoré, à la Règle d'or, proche la rue
des Bourdonnois.

Avec Privilège du Roi.

1717.

Gravé par Bercy.

AU ROI.

SIRE,

Les marques de bonté et de satisfaction que le feu Roi, vôtre bisayeul, m'a donné pendant vingt trois ans en écoutant mes ouvrages, Celles de vôtre Auguste père à qui j'ai eu l'avantage d'enseigner la composition et l'accompagnement pendant plus de douze, et la réussite flateuse que mes pièces de Clavecin ont eües jusqu'ici dans le public, paroissent des préjugés favorables pour le livre que j'ai l'honneur de présenter à VÔTRE MAJESTÉ. Si, séparément de celui d'être à Elle, je puis apprendre dans quelques années qu'elle l'ait approuvé, alors rien ne sera plus capable de remplir les vœux de celui qui est avec le plus profond respect,

DE VÔTRE MAJESTÉ,

SIRE,

Le tres humble et tres
fidèle serviteur et sujet,

COUPERIN.

P R É F A C E .

La Méthode que je donne icy est unique, et n'a nul raport à la Tablature, qui n'est qu'une science de Nombres; mais j'y traite sur toutes choses (par principes démontrés) du beau Toucher du Clavecin. J'y crois même donner des Notions assés claires (du goût qui convient à cet instrument) pour être aprouvé des habiles, et aider ceux qui aspirent à le devenir. Comme il y a une grande distance de la Grammaire à la Déclamation, il y en a aussi une infinie entre la Tablature et la façon de bien-joüer. Je ne dois donc point craindre que les gens éclairés s'y méprenent; je dois seulement exhorter les autres à la docilité, et à se dépouïller des préventions qu'ils pouroient avoir; au moins les dois-je assurer tous, que ces principes sont absolument nécessaires pour parvenir à bien exécuter mes Pièces.

Plan de cette Methode.

La position du corps, celle des mains, les agrémens qui servent au jeu, De petits exercices preliminaires et essentiels pour parvenir à bien joüer, Quelques remarques sur la maniere de bien doigter, relatives à beaucoup d'endroits de mes deux livres de Pièces, Huit préludes diversifiés, proportionnés au progrès que je suppose qu'on doit faire, dont les doigts sont chiffrés, et que j'ai entremelés d'observations pour executer avec goust, sont les parties de cet ouvrage.

La modestie de quelques-uns des plus habiles Maîtres de Clavecin, qui, sans répugnance, / m'ont fait l'honneur à différentes fois de venir me consulter sur la maniere et le goust de toucher mes pièces, me fait esperer que Paris, la Province, et les Etrangers, qui tous les ont reçues favorablement, me sçauront gré de leur donner une méthode sure pour les bien executer ; et même c'est ce qui m'a déterminé à la donner entre mon premier Livre de pièces et le Second qui vient d'être mis au jour. [2]

Pour la facilité de ceux qui joüent les pieces de mes deux livres, j'expliqueray et je chiffreray les endroits les plus équivoques ; et l'on pourra tirer de ces exemples des consequences utiles pour d'autres occasions.

L'âge propre à commencer les enfans est de six à sept ans ; non pas que cela doive exclure les personnes plus avancées ; mais, naturellement, pour mouler et former des mains à l'exercice du Clavecin, le plutot est le mieux ; et comme la bonne-grace y est necessaire, il faut commencer par la position du corps. [3]

Pour être assis d'une bonne haulteur, il faut que le dessous des coudes, des poignets et des doigts soit de niveau ; ainsy on doit prendre une chaise qui s'accorde à cette règle.

On doit mettre quelque chose de plus, ou de moins hault sous les pieds des jeunes personnes à mesure qu'elles croissent, afin que leurs pieds, n'étant point en l'air, puissent soutenir le corps dans un juste équilibre.

- [4] La Distance à laquelle une personne formée doit être du clavier est à peu près de neuf pouces, à prendre de la ceinture, et moindre à proportion pour les jeunes personnes.

Le milieu du corps et celui du clavier doivent se rapporter.

On doit tourner un tant soit peu le corps sur la droite étant au clavecin ; ne point avoir les genoux trop serrés, et tenir ses pieds vis-à-vis L'un de L'autre ; mais surtout le pied droit bien en dehors.

A l'égard des grimaces du visage, on peut s'en corriger soy-même en mettant un miroir sur le pupitre de l'épinette ou du clavecin.

- [5] Sy une personne a un poignet trop hault en jouant, le seul remède que j'aye trouvé est de faire tenir une petite baguette pliante par quelqu'un, laquelle sera passée par dessus le poignet défectueux, et en même tems par dessous l'autre poignet. Sy le défaut est opposé, on fera le contraire. Il ne faut pas, avec cette baguette, contraindre absolument celui, ou celle qui joue. Petit-à-petit ce défaut se corrige, et cette invention m'a servi tres utilement.

Il est mieux et plus séant de ne point marquer la mesure de la Teste, du corps, ny des pieds. Il faut avoir un air aisé à son clavecin, sans fixer trop la vue sur quel-que objet, ny l'avoir trop vague ; enfin regarder la compagnie, s'il s'en trouve, comme sy on n'étoit point occupé d'ailleurs. Cet avis n'est que pour ceux qui jouent sans le secours de leurs livres.

- [6]

On ne doit se servir d'abord que d'une épinette ou d'un seul clavier de clavecin pour la première jeunesse ; et que l'une ou l'autre soient emplumés tres foiblement ; cet article étant d'une conséquence infinie, La belle execution dépendant beaucoup plus de la souplesse et de la grande liberté des doigts, que de la force ; en sorte que dès les commencements, sy on laisse jouer un enfant sur deux claviers, il faut de toute / nécessité qu'il outre ses petites-mains pour faire parler les touches, et delà viennent les mains mal-placées et la dureté du jeu.

- [7]

La Douceur du Toucher dépend encore de tenir les doigts le plus près des touches qu'il est possible. Il est sensé de croire (l'expérience à part) qu'une main qui tombe de hault donne un coup plus sec que sy elle touchoit de prés, et que la plume tire un son plus dur de la corde.

Il est mieux, pendant les premières leçons qu'on donne aux enfans, de ne leur point recommander d'étudier en l'absence de la personne qui leur enseigne. Les petites personnes sont trop dissipées pour s'assujétir / à tenir leurs mains dans la scituation qu'on leur a prescrite ; pour moy, dans les commencemens des enfans, j'emporte par précaution la clef de l'instrument sur lequel je leur montre, afin qu'en mon absence ils ne puissent pas déranger en un instant ce que j'ay bien soigneusement posé en trois quarts d'heures. [8]

Séparément des agrémens usités, comme les tremblemens, pincés, ports-de-voix, &c, j'ay toujours fait faire à mes élèves de petites évolutions des doigts, soit de passages, ou de batteries diversifiées, à commencer par les plus simples, et sur les tons les plus naturels ; et insensiblement je les ay menés jusqu'aux plus légers et aux / plus transposés. Ces petits Exercices, qu'on ne sçauroit trop multiplier, sont autant de matéreaux tout prêts à mettre en place, et qui peuvent servir dans beaucoup d'occasions. J'en donneray quelques modèles à la suite des agrémens cy-aprés, sur lesquels on en pourra imaginer d'autres. [9]

Les personnes qui commencent tard ou qui ont été mal-montrées feront attention que comme les nerfs peuvent être endurcis ou peuvent avoir pris de mauvais plis, elles doivent se dénoüer ou se faire dénoüer les doigts par quelqu'un, avant que de se mettre au Clavecin ; c'est-à-dire se tirer ou se faire tirer les doigts de tous les sens ; cela met d'ailleurs les Esprits en mouvement, et l'on se trouve plus de liberté. [10]

La façon de doigter sert beaucoup pour bien jouër ; mais, comme il faudroit un volume entier de remarques et de passages variés pour démontrer ce que je pense et ce que je fais pratiquer à mes élèves, je n'en donneray icy qu'une notion generale. Il est sûr qu'un certain chant, qu'un certain passage étant fait d'une certaine façon, produit à l'oreille de la personne de goût, un effet different.

[11]

Réflexion.

Beaucoup de personnes ont moins de disposition à faire des tremblemens et des ports-de-voix de certains doigts : dans ce cas je conseille de ne point négliger de les rendre meilleurs en les exerçant beaucoup. Mais, comme en même-tems les meilleurs doigts se perfectionent aussy, il faut s'en servir par préférence aux moindres, sans aucun ègard à l'ancien usage de doigter, qu'il faut quitter, en faveur du bien-jouer d'aujourd'huy.

[12]

Autre Réflexion.

On ne devrait commencer à montrer la tablature aux enfans qu'après qu'ils ont une certaine quantité de pieces dans les mains. Il est presque impossible qu'en regardant leur Livre, les doigts ne se dérangent et ne se contorsionnent, que les agrémens même n'en soient altérés ; d'ailleurs, La memoire se forme beaucoup mieux en aprenant par-cœur.

Autre Réflexion.

[13]

Les hommes qui veulent ariver à un certain degré de perfection ne devraient jamais faire aucun exercice pénible de leurs mains. Celles des femmes, par La raison contraire, sont généralement meilleures. J'ai déjà dit que la souplesse des nerfs contribuë beaucoup plus au bien-joüer, que la force ; ma preuve est sensible dans la différence des mains de femmes à celles des hommes ; et de plus, la main gauche des hommes, dont ils se servent moins dans les exercices, est communément la plus souple au clavecin.

Derniere Réflexion.

Je crois qu'on n'a pas douté en lisant jusqu'ici, que je n'aye supposé qu'on a dû enseigner d'abord aux enfans le nom des notes du clavier.

Petite dissertation, sur la maniere de doigter, pour parvenir à l'intelligence des agrémens qu'on va trouver.

[14]

J'établis par raport à cette méthode (séparément de mon usage) qu'on commencera par compter le poulce de chaque main pour le premier-doigt ; en sorte que les chiffres iront ainsi :

main gauche.
5. 4. 3. 2. 1.

main droite.
1. 2. 3. 4. 5.

Cette intelligence servira pour les renvois de beaucoup d'endroits de mes pieces (équivoques pour les doigts) que je tâche d'éclaircir. On connoitra par la pratique combien le changement d'un doigt à un autre, sur la même note, sera utile, et quelle liaison cela donne au jeu.

[15]

Les sons du clavecin étant décidés, chacun en particulier, et par consequent ne pouvant être enflés, ny diminués, il a paru presque'insoutenable jusqu'à présent qu'on pût donner de l'âme à cet instrument. Cependant, par les recherches dont j'ay appuyé le peu de naturel que le ciel m'a donné, je vais tâcher de faire comprendre par quelles raisons j'ay sçu acquerir le bonheur de toucher les personnes de goût qui m'ont fait / l'honneur de m'entendre, et de former des élèves qui peuteêtre me surpassent.

[16]

L'impression-sensible que je propose doit son effet à la cèssation et à la suspension des sons, faites à propos, et selon les caractères qu'exigent les chants des préludes, et des pièces. Ces deux agrémens, par leur opposition,

laissent l'oreille indéterminée : en sorte que dans les occasions où les instrumens à archet enflent leurs sons, la suspension de ceux du clavecin semble (par un effet contraire) retracer à l'oreille la chose souhaitée.

[17] J'ay déjà expliqué, par des valeurs / de notes, et par des silences, l'aspiration et la suspension, dans la table des agrémens qui est à la fin de mon premier Livre ; mais j'espere que L'idée que j'en viens de donner (quoy que succinte) ne sera pas inutile aux personnes suceptibles de sentiment. Ces deux noms (d'aspiration et de suspension) auront, sans doute, paru nouveaux ; mais, au moins si quelqu'un se vante d'avoir pratiqué l'une et l'autre, je ne crois pas qu'on me sçache mauvais gré, en general, d'avoir rompu la glace, en

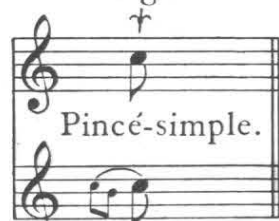
[18] appropriant à ces deux sortes d'agrémens, des noms qui convien-/nent à leurs effets ; d'ailleurs j'ay jugé qu'il étoit mieux de s'entendre les uns et les autres dans un art aussi estimé et aussi pratiqué qu'est celuy de toucher le clavecin.

Quant à L'effet-sensible de l'aspiration, il faut détacher la note sur laquelle elle est posée, moins vivement dans les choses tendres, et lentes, que dans celles qui sont légères, et rapides.


A l'égard de la suspension, elle n'est gueres usitée que dans les morceaux tendres et lents. Le silence qui précède la note sur laquelle elle est marquée doit être réglé par le goût de la personne qui exécute.

Agremens qui servent au jeu.

Signe.
†



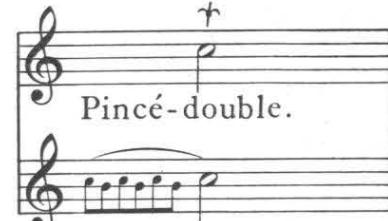
Pincé-simple.




Effet.

C'est la valeur des notes qui doit, en general, déterminer la durée des pincés-doubles, des ports-de-voix-doubles et des tremblemens.

†




Pincé-double.



Effet.

Tout pincé doit être fixé sur la note où il est posé ; et pour me faire entendre, je me sers du terme de Point-d'arêt, qui est marqué cy-dessous par une petite étoile ; ainsi les batemens, et la note où l'on s'arête, doivent tous être compris dans la valeur de la note essentielle.

Exemple.



Pincé-double.

Le pincé-double, dans le Toucher de l'orgue, et du clavecin, tient lieu du martèlement dans les instrumens à archet.



Per progrès en montant.



2^{ème} progrès en montant.

Maniere pour lier plusieurs pincés de suite par degrés conjoints, en changeant de doigt sur la même note.



Per progrès en descendant.



2^{ème} progrès en descendant.

[20]

2.1. 2.1. 2.1. 2.1. 2.
Per progrès en descendant.
3.2. 3.2. 3.2. 3.2. 3.
2^{ème} progrès en descendant.

Même maniere pour
les pincés-liés de la
main gauche.

1.2. 1.2. 1.2. 1.2. 1.
Per progrès en montant.
2.3. 2.3. 2.3. 2.3. 2.
2^{ème} progrès en montant.

Les pincés-dièzés, et bémolisés que j'ay introduis dans la gravure de mes pieces, ne sont pas inutiles, d'autant qu'on pouroit souvent faire les uns pour les autres, contre mon intention.

Le port-de-voix étant composé de deux notes de valeur, et d'une petite note-perdüe, j'ay trouvé qu'il y a deux manières de le doigter, dont, selon moi, L'une est préférable à l'autre.

Les notes-de-valeur des ports-de-voix sont marquées par de petites croix dans les exemples cy-après :

Façons modernes.

1. 2. 3. 2. x
Premier progrès.

2. 3. 4. 3. x
Second progrès.

Je ne passe la maniere ancienne que dans les occasions où la main se trouve obligée de faire deux parties différentes. Alors on est trop gêné ; sur tout quand les parties sont éloignées l'une de l'autre, ou lorsque le chant vient de descendre.

Façons anciennes.

1. 2. 3. 3. x
Troisième progrès.

2. 3. 4. 4. x
Quatrième progrès.

[21]

Raisons de Prèfèrence pour la façon nouvelle des ports-de-voix.

Le doigt marqué 3. dans le troisième progrès et le doigt marqué 4. dans le quatrième, étant obligés de quitter la dernière croche de valeur où il y a une petite croix, pour rebatte la petite note perdue, laissent moins de liaison qu'au premier progrès, où le doigt marqué 3. est plutot remplacé par le doigt 2.; et au second progrès, où le doigt 4. l'est aussi plutôt par le doigt marqué 3.

J'ai éprouvé que sans voir les mains de la personne qui jouë, je distingue

si les deux batemens en question ont été faits / d'un même doigt ou de deux doigts différens. Mes élèves le sentent comme moi ; de là je conclus qu'il y a un vray, dont je me raporte à la pluralité de sentimens. [22]

Il faut que la petite note perdue d'un port-de-voix, ou d'un coulé, frappe avec l'harmonie, c'est à dire dans le tems qu'on devoit toucher la note de valeur qui la suit.

Il seroit tres utile de pouvoir exercer les jeunes personnes à faire des tremblemens de tous les doigts ; mais comme cela dépend en partie de la disposition naturelè, et que quelques unes ont plus ou moins de liberté, et de force, de certains doigts, il faut laisser ce choix aux personnes qui les instruisent.

Les tremblemens les plus usités de la main droite se font du troisième doigt avec le second, et du 4^{ème} avec le 3^{ème}. Ceux de la main gauche se font du premier doigt avec le second, et du 2. avec le 3. [23]

Quoi que les tremblemens soient marqués égaux dans la table des agrémens de mon premier livre, ils doivent cependant commencer plus lentement qu'ils ne finissent ; mais cette gradation doit être imperceptible.

Sur quelque note qu'un tremblement soit marqué, il faut toujours le commencer sur le ton ou sur le demi-ton au dessus.

Les tremblemens d'une valeur un peu considerable renferment trois objets, qui dans l'exécution ne paroissent qu'une même chose : 1^o L'appuy qui se doit former sur la note au dessus de l'essentielle ; 2^o Les batemens ; 3^o Le point-d'arest. [24]

Exemple.



A l'égard des autres tremblemens ils sont arbitraires. Il y en a d'appuyés ; d'autres si courts qu'ils n'ont ny appuy, ny point d'arest. On en peut faire même d'aspirés.

- [25] Je renvoie le lecteur aux pages 74. et 75. de mon premier livre pour le reste des agrèmens qui servent au jeu ; ils y sont suffisamment détaillés et expliqués. Il m'arivera peutêtre dans les remarques que je ferai dans la suite, sur les endroits de mes pieces (difficiles à doigter) de reparler des agrèmens, de redire les mêmes choses, et de rëpèter les mêmes termes ; mais, comme ce sera toujours à l'occasion de quelque progrès different, je préfèrerai l'utilité qui en résultera à la grande précision du discours.
- [26] Avant que de passer aux petits exercices qu'il faut pratiquer pour parvenir aux pièces, on fera attention que les tremblemens, pincés, ports-de-voix, bateries, et passages, doivent d'abord être pratiqués tres lentement ; que les pièces même ne sçauroient être apprises avec trop de soin. En jouant six pièces (de differents caractères) avec rëgularité, on se met en ètat d'en jouër beaucoup d'autres ; et au contraire, la quantité (aux jeunes personnes sur tout) entraine après soi un dësordre dont on a beaucoup de peine à les faire revenir.
- [27] Il seroit bon que les parens, ou ceux qui ont l'inspection generale sur les enfans, eussent moins d'impatience, et plus de confiance en celui qui enseigne (sures d'avoir fait un bon choix en sa personne) et que l'habile Maitre, de son coté, eût moins de condescendance.

Evolutions ou Petits Exercices

[28]

pour former les mains.

Progrès de tierces en montant.

Musical notation for thirds ascending exercise in C major, starting on C4 and ascending to C5. The exercise consists of a series of eighth-note chords, each a third apart, moving up the scale.


En descendant.

Musical notation for thirds descending exercise in C major, starting on C5 and descending to C4. The exercise consists of a series of eighth-note chords, each a third apart, moving down the scale.

Progrès de quartes en montant.

Musical notation for fourths ascending exercise in C major, starting on C4 and ascending to C5. The exercise consists of a series of eighth-note chords, each a fourth apart, moving up the scale.

En descendant.

Musical notation for fourths descending exercise in C major, starting on C5 and descending to C4. The exercise consists of a series of eighth-note chords, each a fourth apart, moving down the scale.

Progrès de quintes en montant, et en descendant.

Musical notation for fifths ascending and descending exercise in C major, starting on C4 and ascending to C5. The exercise consists of a series of eighth-note chords, each a fifth apart, moving up the scale.Musical notation for sixths ascending exercise in C major, starting on C4 and ascending to C5. The exercise consists of a series of eighth-note chords, each a sixth apart, moving up the scale.

Progrès de sixièmes.

Musical notation for sixths descending exercise in C major, starting on C5 and descending to C4. The exercise consists of a series of eighth-note chords, each a sixth apart, moving down the scale.Musical notation for sixths ascending exercise in C major, starting on C4 and ascending to C5. The exercise consists of a series of eighth-note chords, each a sixth apart, moving up the scale.

Tous ces progrès se doivent exercer sur tous les tons, et demi-tons du clavier.

vérité, sy l'on pouvoit gagner cette pratique, cela donneroit un grand ornement au jeu. J'en ay entendu faire, cependant, depuis, à un homme (d'ailleurs fort habile); mais, soit qu'il s'y fût pris trop tard, son exemple ne m'a pas encouragé à me donner la torture pour ariver à les faire comme je le souhaiterois qu'ils / fussent faits. Je m'en tiens simplement, à exhorter les jeunes gens à s'y prendre de bonne heure. Sy cet usage s'introduisoit, cela ne causeroit nul inconvenient pour la plûpart de mes pièces qui sont déjà composées, puisqu'il ne seroit question (dans de certains endroits) que d'augmenter un tremblement à la tierce de celui qui seroit marqué naturellement.

[31]

Progrès de tremblemens enchainés par la manière de changer de doigt sur une même note.

Exemple.

The musical notation for Example 31 consists of three staves. The first staff is in treble clef with a 2/4 time signature. It begins with a quarter note on G4 (fingered 2), followed by a quarter note on A4 (fingered 3), and then a series of eighth-note trembles on G4. The first tremble is fingered 4.3, the second 4.3, and the third 4.3. This is followed by a quarter note on G4 (fingered 4) and a quarter note on F#4 (fingered 5). The second staff continues with eighth-note trembles on G4, with fingerings 4.2 and 3.4. The third staff shows two final eighth-note trembles on G4, fingered 4.3 and 3.4.

Ces deux chiffres, sur une même note, marquent le changement d'un doigt à un autre, avec la difference que, le chiffre le plus considerable étant posé le premier, indique qu'il faut monter en suite, et que le moindre, au contraire, sert à descendre.

Progrès de tierces pour la main gauche.

The musical notation for Example 32 consists of four staves in bass clef with a 6/8 time signature. Each staff contains eighth-note triplets. The first staff starts on G3 and moves up stepwise. The second staff starts on A3 and moves up stepwise. The third staff starts on B3 and moves up stepwise. The fourth staff starts on C4 and moves up stepwise. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and slurs to indicate the progression of thirds.

[32]

La même chose sur les autres tons et demi-tons.

Progrès de quartes.



[33]

Progrès de quintes.



Progrès de sixièmes.



bateries.



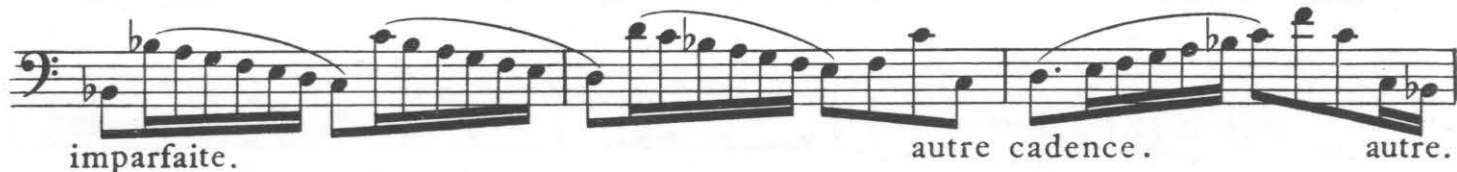
Je diray deux mots cy-après à l'occasion des bateries.

[34]

Progres de septièmes.



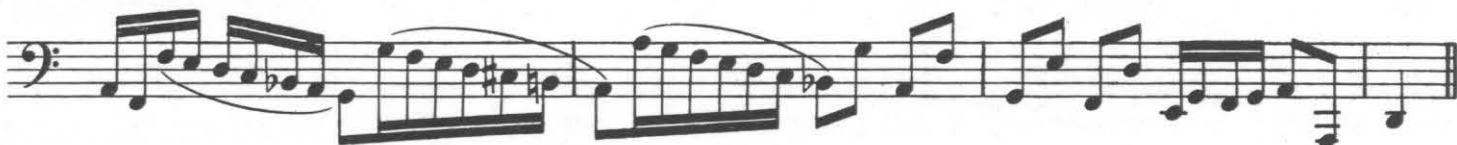
cadence



imparfaite.

autre cadence.

autre.



Il est bon que ceux qui instruisent les jeunes gens leurs insinuent insensiblement la connoissance des intervalles, des modes, de leurs cadences, tant parfaites qu'imparfaites ; des accords, des suppositions. Cela leur forme une espece de mémoire locale qui les rend plus surs et qui sert à les remettre avec connoissance lorsqu'ils ont manqué.

A propos des bateries ou arpègemens dont j'ay promis de parler cy devant, et dont l'origine vient des Sonades, mon avis seroit qu'on se bornât un peu sur la quantité qu'on en jouë sur le Clavecin. Cet instrument a ses propriétés, comme le violon a les siennes. Si le clavecin n'enfle point ses sons, si les batemens redoublés sur une même note ne lui conviennent pas extrêmement, il a d'autres avantages, qui sont la precision, la nèteté, le brillant et l'etenduë. On devroit donc prendre un milieu, qui seroit de pratiquer quelques fois les lègèretés des Sonades, et d'éviter les morceaux lents qui s'y / rencontrent, dont les basses ne sont point faites pour y joindre les parties lutées et sincopées qui conviennent au clavecin. Mais les François dèvoient volontiers les nouveautés aux dèpens du vrai qu'ils croient saisir mieux que les autres nations. Après tout, il faut demeurer d'accord que les pieces faites exprès pour le clavecin y conviendront toujours mieux que les autres. Cependant dans les lègèretés des *Sonades*, il y a des morceaux qui reüssissent assés bien sur cet instrument. Ce sont ceux où le dessus, et la basse travaillent toujours. Comme, par exemple, *L'allemande* cy-après.

[35]

[36]

[37]

Allemande.

L'auteur l'a composé exprés.

Lègèrément.

The musical score is written for piano in common time (C). It consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#), and the tempo is marked 'Lègèrément'. The piece features intricate sixteenth-note patterns in both hands, with various ornaments and trills. A repeat sign with first and second endings is present in the third system. The score concludes with a final cadence in the fifth system.

Ce qui détermine les personnes médiocrement habiles à s'attacher aux Sonades, c'est qu'il y entre peu d'agrémens, surtout dans les bateries ; mais qu'en arive t'il ? Ces mêmes personnes se rendent incapables pour toujours de pouvoir jouër les vrayes pièces de clavecin. Au contraire, celles qui ont bien joué des pièces d'abord, exècutent les Sonades parfaitement. [38]

Avant que de passer aux remarques sur la manière de bien doigter, relatives aux endroits èquivoques de mes deux Livres de clavecin, j'ai cru qu'il ne seroit pas inutile de dire un mot sur / les mouvemens françois et la différence qu'ils ont avec ceux des Italiens. [39]

Il y a selon moy, dans notre façon d'écrire la musique, des deffauts qui se raportent à la manière d'écrire notre langue. C'est que nous écrivons différemment de ce que nous exècutons ; ce qui fait que les ètrangers jouënt notre musique moins bien que nous ne fesons la leur. Au contraire, les Italiens écrivent leur musique dans les vrayes valeurs qu'ils l'ont pensée. Par exemple, nous pointons plusieurs croches de suite par degrés-conjoints ; et cependant nous les marquons égales ; / notre usage nous a asservis, et nous continüons. [40]

Examinons donc d'où vient cette contrariété.

Je trouve que nous confondons la Mesure avec ce qu'on nomme Cadence ou Mouvement. *Mesure* définit la quantité et l'égalité des temps ; et *Cadence* est proprement l'esprit et l'âme qu'il y faut joindre. Les *Sonades* des Italiens ne sont gueres susceptibles de cette Cadence. Mais tous nos airs de violons, nos Pièces de clavecin, de violes, &c. / désignent, et semblent vouloir exprimer quelque sentiment. Ainsi, n'ayant point imaginé de signes, ou caractères pour communiquer nos idées particulières, nous tâchons d'y remèdier en marquant au commencement de nos pièces par quelques mots, comme *Tendrement*, *Vivement*, &c., à-peu-près ce que nous voudrions faire entendre. Je souhaite que quelqu'un se donne la peine de nous traduire, pour l'utilité des ètrangers, et puisse leur procurer les moyens de juger de l'excèlence de notre Musique instrumentale. [41]

A l'ègard des pièces tendres qui se jouënt sur le clavecin, il est bon de ne les pas jouër tout à fait aussi lentement qu'on le feroit sur d'autres instrumens, à cause du peu de durée de ses sons, la cadence et le goût pouvant s'y conserver indépendamment du plus, ou du moins de lenteur. [42]

[43] Je finis ce discours par donner un conseil à ceux qui veulent réüssir parfaitement dans les pièces : c'est d'être deux ou trois ans avant que d'apprendre l'accompagnement. Les raisons que j'en donne sont fondées : 1° Les basses-continuës qui ont un progrès chantant, / devant être exècutées de la main gauche avec autant de propreté que les Pièces, il est nècessaire d'en sçavoir fort bien jouër. 2° La main droite dans l'accompagnement n'étant occupée qu'à faire des accords, est toujours dans une extension capable de la rendre tres roide. Ainsi les pièces qu'on aura aprises d'abord serviront à prévenir cet inconvèniënt. Enfin la vivacité avec laquelle on se porte à executer la musique à l'ouverture du Livre entraînant avec soi une façon de toucher ferme, et souvent pesante, le jeu coure-risque de s'en ressentir, à moins qu'on n'exerce les pièces alternativement avec l'accompagnement.

[44] S'il étoit question d'obter entre l'accompagnement, et les Pièces, pour porter l'un ou l'autre à la perfection, je sens que l'amour-propre me feroit préférer les Pièces à l'accompagnement. Je conviens que rien n'est plus amusant pour soi-même, et ne nous lie plus avec les autres que d'être bon-accompagnateur ; mais quelle injustice ! C'est le dernier qu'on louë dans les concerts. L'accompagnement du clavecin dans ces occasions n'est considéré que comme les fondemens d'un édifice qui cependant / soutiènent tout, et dont on ne parle presque jamais, au lieu que quelqu'un qui excèle dans les pièces jouïit de l'attention, et des applaudissemens de ses auditeurs.

[45] Il faut surtout se rendre très délicat en claviers, et avoir toujours un instrument bien emplumé. Je comprends cependant qu'il y a des gens à qui cela peut être indiffèrent, parce qu'ils jouënt également mal sur quelque instrument que ce soit.

touchées des mêmes doigts que si le chant étoit simple, et sans notes d'intervalles. Exemple cy après.



Ainsi, des endroits à-peu-près semblables.

Arpègemens dans la même page 9. aux 7^{eme} et 8^{eme} portées.

48

Aux *Idées heureuses*, page 32. dans les 3^{eme} et 4^{eme} portées.

A la grande reprise de cette même pièce, dans les deux dernières mesures des portées 5. et 6. et dans les première, et seconde mesures des portées 7. et 8. qui suivent :

Il y a encore quelques endroits assés épineux dans cette pièce ; mais ceux qui sont chiffrés précédemment faciliteront pour les autres.

Dans la *Courante*, page 60, à la dernière mesure de la 9^{ème} portée et aux deux premières mesures de la onzième portée.

Dans la *Courante* page 61, il y a un endroit semblable pour le changement du 4. au 5^{ème} doigt.

Dans la *Villers*, page 68, toute la 13^{ème} portée.

A l'égard des *Ondes*, qui est la dernière pièce de mon premier Livre, et dont l'intelligence des vrais doigts est presque nécessaire dans toute la main droite, je n'ay écrit que la plus grande partie du dessus, ou, pour mieux dire, du Chant :

Aux *Ondes*, page 72. dans le premier Couplet.

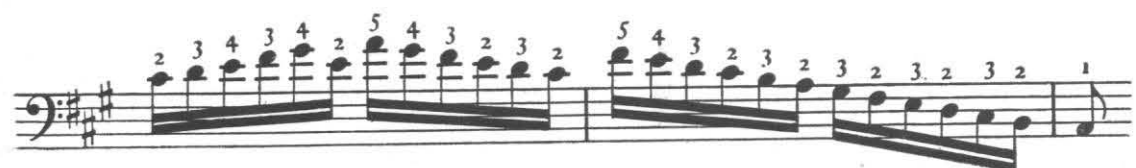
Dans le Second Couplet.

On verra dans le couplet qui suit qu'on peut faire deux notes de suite du même doigt par degrés conjoints, quand la première est aspirée, ou lorsque la seconde est dans la dernière partie d'un temps.

3^{eme} Couplet.  &c.

4^{eme} Couplet. 



 Rondeau &c.

Fin des Renvois du premier Livre.

On trouvera ceux du Second, qui vient de paroître,
en suite des préludes cy apres.

[Préludes.]

J'ai composé les huit préludes suivans, sur le ton de mes Pièces, tant de mon premier livre, que du second qui vient d'être mis au jour, ayant remarqué que presque toutes les écolières de clavecin ne savent que le petit prélude par où elles ont été commencées. Non-seulement les préludes annoncent agréablement le ton des pièces qu'on va jouer ; mais ils servent à dénouer les doigts, et souvent à éprouver des claviers sur lesquels on ne s'est point encor exercé.

[51]

Les quatre premiers de ces Préludes peuvent servir à tous les âges, excepté que pour les tres-jeunes personnes, on doit les dispenser de tenir trop-precisément toutes les notes des accords un peu étendus. Mais, j'en remets le choix à ceux qui leurs enseigneront.

[52]

Premier Prélude.

The musical score for 'Premier Prélude' is written in 2/2 time and consists of two staves. The piece is characterized by its flowing, melodic lines and intricate fingerings. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The score is divided into five systems, each containing two staves. The first system begins with a treble clef and a 2/2 time signature. The piece concludes with a double bar line and a final chord in the bass clef.

Second Prélude.

The musical score for "Second Prélude" is presented in five systems, each consisting of a treble and a bass staff. The piece is in 2/4 time and begins with a piano (*p*) dynamic. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks such as accents and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The score features several complex passages, including a rapid sixteenth-note run in the right hand of the fifth system and a descending scale in the left hand of the same system. The piece concludes with a final cadence in the right hand.

Musical score for the first system, featuring treble and bass staves. Fingerings include 2-1, 3, 5, 4-1, and 3-5. An ornament is marked above a note in the first measure. A *[sic]* marking is present in the bass staff. The piece is in a key with one flat and a 6/4 time signature.

[54]

Troisième Prélude.

Mesuré.

Musical score for the 'Troisième Prélude', consisting of five systems of treble and bass staves. The piece is marked 'Mesuré.' and is in a key with one flat and a 6/4 time signature. Fingerings include 5, 5-4, and 5. The score includes various ornaments and slurs.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features a complex melodic line in the right hand with many slurs and ornaments, and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The key signature has one flat (B-flat).

The second system of musical notation continues the piece. It features similar melodic and accompanimental textures. The right hand has intricate phrasing with slurs and ornaments, while the left hand provides a steady accompaniment. The key signature remains one flat.

Quatrième Prélude.

[55]

The third system of musical notation shows a continuation of the piece. The right hand features a series of notes with fingerings indicated by numbers 4, 3, 4, 2, 3-4, and 5. The left hand has a simple accompaniment with fingerings 5, 4, and 2-1. The key signature is one flat.

The fourth system of musical notation continues the piece. The right hand has a melodic line with slurs and ornaments, and fingerings 3-4 and 7. The left hand has a simple accompaniment with fingerings 2, 1, and 2. The key signature is one flat.

The fifth system of musical notation shows the final part of the piece. The right hand has a complex melodic line with many slurs and ornaments, and fingerings 7 and 7. The left hand has a simple accompaniment. The key signature is one flat.

The first system of the musical score consists of four systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. The first system shows a complex melodic line in the upper staff with many slurs and ties, and a more rhythmic accompaniment in the lower staff. The second system continues the melodic development with more intricate patterns. The third system features a prominent tremolo effect in the upper staff. The fourth system concludes with a dense chordal texture in the upper staff and a final melodic phrase in the lower staff.

[56]

Cinquième Prélude.

The fifth prelude is a short piece consisting of two systems of two staves each. It is written in a key with two sharps (D major) and common time. The notation includes notes, rests, and fingerings. The first system shows a rhythmic pattern in the upper staff and a more melodic accompaniment in the lower staff. The second system concludes with a dense chordal texture in the upper staff and a final melodic phrase in the lower staff.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The key signature is two sharps (F# and C#). The music includes various note values, slurs, and a triplet of eighth notes in the bass line.

Second system of musical notation. The treble clef part features a sequence of eighth notes with slurs and fingerings '5 4-5' and '5 4-5'. The bass line has a long note with a fermata and a final measure with a '4' below it.

Third system of musical notation. The treble clef part has slurs and fingerings '4-5' and '4-5'. The bass line includes a triplet of eighth notes with a '3-5' below it.

Fourth system of musical notation. The treble clef part has a sequence of eighth notes with slurs and fingerings '1 2 3 2 1'. The bass line has a triplet of eighth notes with a '3-5' below it.

Fifth system of musical notation. The treble clef part has a sequence of eighth notes with slurs and a fermata. The bass line has a sequence of eighth notes with slurs and a fermata.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes, including slurs and accents.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features a dense texture of sixteenth notes in the treble clef and a more rhythmic bass line.

Third system of musical notation, showing further development of the melodic and harmonic material. The bass line has several long notes with slurs.

Fourth system of musical notation, featuring a prominent sixteenth-note run in the treble clef with fingerings 4, 5, 4, 3, 3, 2, 3, 2, 3. The bass line has a few notes with slurs.

Fifth system of musical notation, with a sixteenth-note run in the treble clef featuring fingerings 1, 2, 3, 3, 4, 5. The bass line continues with a steady rhythm.

Sixth system of musical notation, concluding the piece. It features a sixteenth-note run in the treble clef with fingerings 5, 4, 3, 2, 3, 2, 5, 4. The piece ends with a final cadence in the bass clef.

Sixième Prélude.

[58]

Mesuré.

1-5.

4 3 3 2

+Ceux qui n'auront point de clavecin au ravale -

ment par en hault, joueront une octave plus bas ce qui est noté d'une croix à l'autre.

59

Observations.

[60]

Quoy que ces *Préludes* soient écrits mesurés, il y a cependant un goût d'usage qu'il faut suivre. Je m'explique : *Prelude* est une composition libre, où l'imagination se livre à tout ce qui se présente à elle. Mais, comme il est assés rare de trouver des genies capables de produire dans l'instant, il faut que ceux qui auront recours à ces *Préludes-réglés*, les jouënt d'une maniere aisée sans trop s'attacher à la précision des mouvements, à moins que je ne l'aye marqué exprés par le mot de : *Mesuré*. Ainsi, on peut hazarder de dire, que dans beaucoup de choses, la *Musique* (par comparoison à la *Poésie*) a sa prose, et ses vers.

Une des raisons pour laquelle j'ai mesuré ces *Preludes*, ça été la facilité qu'on trouvera, soit à les enseigner, ou a les apprendre.

Pour conclure sur le toucher du clavecin, en general, mon sentiment est de de ne point s'éloigner du caractere qui y convient. Les passages, les bateries

[61]

à portée de la main, les choses lutées, et sincopées, doivent être préférées à celles qui sont pleines de tenües, ou de notes trop graves. Il faut conserver une liaison parfaite dans ce qu'on y exécute ; que tous les agrèmens soient bien précis ; que ceux qui sont composés de batemens soient faits bien également, et par une gradation imperceptible. Prendre bien garde à ne point altérer le mouvement dans les pièces-réglées ; et à ne point rester sur des notes dont la valeur soit finie. Enfin, former son jeu sur le bon-goût d'aujourd'huy, qui est sans comparaison plus pur que l'Ancien.

Septième Prélude.

[62]

Mesuré - lent.

The first system of the Septième Prélude consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music begins with a whole rest in the upper staff and a half note in the lower staff. The upper staff features a series of eighth-note runs with trills and ornaments, while the lower staff provides a steady accompaniment of quarter and eighth notes.

Mesuré moins lent.

The second system of the Septième Prélude consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats. The music continues with more complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and trills in the upper staff, and a more active bass line in the lower staff. The tempo marking 'Mesuré moins lent.' is placed above the second measure of the upper staff.

[63]

First system of musical notation. The treble clef staff contains a complex melodic line with many sixteenth notes and some trills marked with a cross. The bass clef staff contains a simpler accompaniment with quarter and eighth notes.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line with more sixteenth-note passages. The bass clef staff continues the accompaniment.

Third system of musical notation. The treble clef staff features a mix of sixteenth-note runs and longer melodic phrases. The bass clef staff continues with a steady accompaniment.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff has a more active melodic line with frequent sixteenth-note groups. The bass clef staff continues the accompaniment.

Fifth system of musical notation, ending with a double bar line. The treble clef staff concludes with a series of chords and a final melodic phrase. The bass clef staff concludes with a few final notes and a sustained chord.

Huitième Prélude.

[64]

Mesuré - léger.

The musical score is written in G major (one sharp) and 6/8 time. It consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The tempo is marked 'Mesuré - léger'. The piece features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several trills and ornaments indicated by a cross symbol above a note. Slurs are used to group notes across measures. The bass line often provides a steady accompaniment with eighth notes, while the treble line has more melodic and rhythmic complexity. The piece concludes with a final cadence in the fifth system.

65

The first system of the exercise consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves have a key signature of one sharp (F#). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The upper staff begins with a quarter rest followed by a series of sixteenth notes, while the lower staff has a steady stream of sixteenth notes. There are several slurs and accents throughout the system.

The second system continues the exercise with two staves. The upper staff has a series of sixteenth notes with slurs and accents. The lower staff features a more melodic line with some rests and slurs. The key signature remains one sharp.

The third system shows further development of the exercise. The upper staff has a mix of sixteenth and thirty-second notes with slurs. The lower staff has a steady eighth-note accompaniment. The key signature is still one sharp.

The fourth system continues with two staves. The upper staff has a series of sixteenth notes with slurs. The lower staff has a steady eighth-note accompaniment. The key signature is still one sharp.

The fifth system concludes the exercise with two staves. The upper staff has a series of sixteenth notes with slurs. The lower staff has a steady eighth-note accompaniment. The key signature is still one sharp.

Endroits de mon Second Livre de pièces

[66]

Equivoques pour les doigts.

1^{er} Couplet.
Dans *les Bergeries*,
page 8.  &c.

2^{eme} Couplet.
Dans la même pièce,
page 9.  &c.

Autre endroit dans
la même page.  &c.

Dans *le Moucheron*,
page 11. 


 &c.

[67]

Toute la main droite
dans *L'Ausoniène*,
page 24.

The musical score for exercise 67 is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of ten staves of music, alternating between treble and bass clefs. The piece features intricate fingerings, including triplets, sixteenth-note runs, and various ornaments. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Trills and mordents are marked with 'tr' and wavy lines. The score includes first and second endings in the fifth staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Dans la *Gigue*,
page 30, à la 6^{ème} portée.  &c.

Dans la même Piece,
page 31, à la 3^{ème} portée.  &c.

Dans la *Passacaille*,
page 32, à la dernière
mesure de la 11^{ème} portée
et en continuant page 33.
à la première portée.  &c.

[68]

Même Page, à la 7^{ème} portée,
jusqu'à la fin du 4^{ème} Couplet.  &c.

Même Piece,
page 35,
au 7^{ème} Couplet.  &c. A peu près
de même pour
la suite.

Première partie.
Dans les *Charmes*, page 42,
Toute la main droite.  &c.

[69]

Five staves of musical notation for a keyboard exercise. The notation includes various fingerings (1-5), slurs, and ornaments. The key signature has one sharp (F#).

Il faut doigter la Seconde partie avec les mêmes précautions que la première.

A la Seconde partie
de la *Triomphante*,
page 52 dans la 3^{ème} et
dans la 5^{ème} portées.

Musical notation for the second part of *Triomphante*, showing fingerings and slurs. The notation includes fingerings like 3.4, 3, 4, 2, 2, 1, 7, 7, 2 and an &c. symbol.

Le même rangement aux endroits semblables.

[70]

Dans la même pièce cy-devant,
page 54. à la 1^{ère} et à la 2^{ème} por-
tées; et le même rangement dans
un autre endroit qu'est en suite.

Musical notation for the first and second parts of a piece, showing fingerings and slurs. The notation includes fingerings like 1, 2, 3, 4, 3, 4, 2, 3, 4, 3, 4, 1, 1 and an &c. symbol.

Au commencement
de l'*Amazône*,
page 61.

Musical notation for the beginning of *Amazône*, showing fingerings and slurs. The notation includes fingerings like 1, 3, 2, 3, 3, 2, 3, 5, 1, 3.5, 4, 4, 3, 2, 5, 1, 3, 1 and an &c. symbol.

La même chose à la 9^{ème} portée de la même page, dans la même pièce.

Page 65 dans la 9^{ème} portée
à la Seconde partie des
Graces-Naturéles.



&c.

Au commencement
de la *Zénobie*,
page 66.




&c.

Le même rangement dans la reprise de cette pièce, à un endroit presque tout semblable.

Au commencement
des *Jumèles*,
page 74.



&c.

[71]


Il faut que les deux pincés cy-dessus soient, en quelque façon, étouffés, d'autant qu'on doit, le plus qu'il est possible, conserver la Tenüe qui est marquée dans la partie inferieure.

Dans la Reprise
de l'*Atalante*,
page 83.
à la seconde portée.




&c.

Dans la même page à la
4^{ème} mesure de la troisième portée.



&c.

Dans les x^{ème} et dernière
portées de la même Page.




Approbation.

J'ai lû, par ordre de Monseigneur le Chancelier, *L'Art de toucher le Clavecin*, par Monsieur Couperin. Le seul nom d'un Auteur si célèbre doit rendre ce Livre recommandable au Public. On doit être obligé à un Maître qui a porté son Art au plus haut degré de perfection, de vouloir bien enseigner aux autres, par de courtes Leçons, ce qui a été en lui le fruit d'une longue Etude et d'une application continuelle. Fait à Paris ce 20. de Mars 1716.

DANCHET.

TABLE

<i>Avertissement.</i>	I
ŒUVRES DIDACTIQUES.	5
<i>Introduction.</i>	7
REGLE POUR L'ACCOMPAGNEMENT.	II
L'ART DE TOUCHER LE CLAVECIN.	19
Dedicace.	21
Préface.	23
Plan de cette Methode.	25
Petite dissertation, sur la manière de doigter, pour parvenir à l'intelligence des agrémens qu'on va trouver.	29
Agremens qui servent au jeu.	31
Raisons de préférence pour la façon nouvelle des ports-de-voix.	32
Evolutions ou Petits Exercices pour former les mains.	35
Allemande.	40
Endroits de mon premier Livre de pièces de Clavecin difficiles à doigter.	43
[Préludes.]	47
Premier Prelude.	48
Second Prélude.	49
Troisième Prélude.	50
Quatrième Prélude.	51
Cinquième Prélude.	52

Sixième Prélude.	55
Observations.	57
Septième Prélude.	59
Huitième Prélude.	61
Endroits de Mon Second Livre de pièces Equivoques pour les doigts.	63
<i>Approbation.</i>	68

