

Concordances entre l'article ACCOMPAGNEMENT (vol. I (1751), p. 75a–77b) et les écrits de Rameau

En bleu : reprise des propos de Rameau dans la *Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement* (D) ou le *Traité de l'Harmonie* (TH)

En vert : reformulation des idées de Rameau

En rouge : prise de distance de Rousseau par rapport au système de Rameau, critiquée dans les *Erreurs sur la Musique dans l'Encyclopédie* (EME)

Article ACCOMPAGNEMENT de Rousseau pour l' <i>Encyclopédie</i>	Écrits de Rameau
<p>ACCOMPAGNEMENT, s. m. c'est l'exécution d'une harmonie complète & régulière sur quelque instrument, tel que l'orgue, le clavecin, le théorbe, la guitare, &c. Nous prendrons ici le clavecin pour exemple.</p> <p>On y a pour guide une des parties de la Musique, qui est ordinairement la basse. On touche cette basse de la main gauche, & de la droite, l'harmonie indiquée par la marche de la basse, par le chant des autres parties qu'on entend en même tems, par la partition qu'on a devant les yeux, ou par des chiffres qu'on trouve communément ajoutés à la basse. Les Italiens méprisent les chiffres ; la partition même leur est peu nécessaire ; la promptitude & la finesse de leur oreille y supplée, & ils accompagnent fort bien sans tout cet appareil : mais ce n'est qu'à leur disposition naturelle qu'ils sont redevables de cette facilité : & les autres Peuples qui ne sont pas nés comme eux pour la Musique, trouvent à la pratique de l'accompagnement des difficultés infinies ; il faut des dix à douze années pour y réussir passablement. Quelles sont donc les causes qui retardent l'avancement des élèves, & embarrassent si long-tems les maîtres ? La seule difficulté de l'Art ne fait point cela.</p> <p>Il y en a deux principales : l'une dans la manière de chiffrer les basses ; l'autre dans les méthodes d'accompagnement.</p> <p>Les signes dont on se sert pour chiffrer les basses sont en trop grand nombre. Il y a si peu d'accords fondamentaux ! pourquoi faut-il une multitude de chiffres pour les exprimer ? les même signes sont équivoques, obscurs, insuffisants. Par</p>	<p>(D, 17) L'Accompagnement du Clavecin consiste à exécuter sur cet Instrument une Harmonie complète & régulière.</p> <p>On y a pour guide une des parties de la Musique, qui est ordinairement la plus basse, d'où on l'appelle <i>Basse</i>.</p> <p>On touche cette Basse de la Main gauche, & l'Harmonie qu'on y joint s'exécute de la Droite.</p> <p>(EME, 4-6)</p> <p>(D, 9) êtes-vous bien résigné à travailler assidûment pendant dix ou douze années, comme ont été obligés de la faire jusqu'ici tous ceux qui réussissent un peu dans l'Art dont il s'agit ?</p> <p>(D, 2) Il s'agit donc d'examiner d'abord, dans cette Dissertation, quelles sont les Causes, qui, dans l'Accompagnement, retardent l'avancement des Elèves, & embarrassent souvent les Maîtres mêmes (...).</p> <p>Or je trouve que les inconveniens qui rendent l'Accompagnement épineux, viennent de deux sources : Sçavoir :</p> <p>1°. La manière de chiffrer les Basses.</p> <p>2°. Les Regles, & les Méthodes qui nous ont été données jusqu'ici.</p> <p>Je dis, en premier lieu, que les Signes dont on se sert pour chiffrer les Basses, sont non seulement en trop grand nombre, mais qu'ils sont encore pleins de confusion, d'équivoques, & de contradictions.</p>

exemple, ils ne déterminent presque jamais la nature des intervalles qu'ils expriment, ou, ce qui pis est, ils en indiquent d'opposés : on barre les uns pour tenir lieu de dièse, on en barre d'autres pour tenir lieu de bémol : les intervalles majeurs & les superflus, même les diminués, s'expriment souvent de la même manière. Quand les chiffres sont doubles, ils sont trop confus ; quand ils sont simples, ils n'offrent presque jamais que l'idée d'un seul intervalle ; de sorte qu'on en a toujours plusieurs autres à sous-entendre & à exprimer.

Comment remédier à ces inconvénients ? faudra-t-il multiplier les signes pour tout exprimer ? mais on se plaint qu'il y en a déjà trop. Faudra-t-il les réduire ? on laissera plus de choses à deviner à l'accompagnateur, qui n'est déjà que trop occupé. Que faire donc ? Il faudrait inventer de nouveaux signes, perfectionner le doigter, & faire des signes & du doigter deux moyens combinés qui concourent en même temps à soulager l'accompagnateur. C'est ce que M. Rameau a tenté avec beaucoup de sagacité dans sa Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement. Nous exposerons aux mots CHIFFRER & DOIGTER, les moyens qu'il propose. Passons aux méthodes.

Comme l'ancienne Musique n'étoit pas si composée que la nôtre, ni pour le chant, ni pour l'harmonie, & qu'il n'y avoit guere d'autre basse que la fondamentale, tout l'accompagnement ne consistoit que dans une suite d'accords parfaits, dans lesquels l'accompagnateur substituoit de temps en temps quelque sixte à la quinte, selon que l'oreille le conduisoit. Ils n'en savoient pas davantage. Aujourd'hui qu'on a varié les modulations, surchargé, & peut-être gâté l'harmonie par une foule de dissonances, on est contraint de suivre d'autres règles. M. Champion imagine celle qu'on appelle *regle de l'octave* ; & c'est par cette méthode que la plupart des maîtres montrent aujourd'hui l'accompagnement.

Les accords sont déterminés par la règle de l'octave, relativement au rang qu'occupent les notes de la basse dans un ton donné. Ainsi le ton connu, la note de la basse continue, le rang de cette note dans le ton, le rang de la note qui la précède immédiatement, le rang de celle qui la suit, on ne se trompera pas beaucoup en accompagnant par la règle de l'octave, si le compositeur a suivi l'harmonie la plus simple & la plus naturelle : mais c'est ce qu'on ne doit guere attendre de la Musique d'aujourd'hui. D'ailleurs, le moyen d'avoir toutes ces choses présentes ? & tandis que l'accompagnateur s'en instruit, que deviennent les doigts ? A peine est-on arrivé à un accord qu'un autre se présente ; le moment de la réflexion est précisément celui de l'exécution : il n'y a qu'une habitude consommée de Musique, une expérience réfléchie, la facilité de lire une ligne de

Les explications et les exemples donnés par Rameau sur plusieurs pages (p. 2-5) ne sont pas repris tels quels par Rousseau, mais la suite du paragraphe en résume les principaux arguments.

(D, 7) la *Règle de l'Octave*, Règle presque généralement reçue [...] M. Champion est le premier qui en ait favorisé le Public ; d'autres ont ensuite enchéri sur lui

(D, 8-9) C'est effectivement dans cette *Règle de l'Octave* que les Accords sont déterminés relativement au rang qu'occupent les Notes de la Basse dans un *Ton* donné (...)

D'ailleurs, que d'Opérations cette Règle n'exige-t-elle pas, & comment peut-on y suffire ? Quoi, à chaque Note, à chaque Accord, il faudra s'assurer du *Ton*, du rang qu'y occupe cette Note, & de l'Accord qu'elle doit porter ? Que feront les Doigts pendant ce temps là, je le répète encore ; n'ont-ils pas, de leur côté, leurs opérations à faire ? à peine est-on arrivé à un Accord qu'un autre se présente ; le moment où l'on y voudroit penser, est justement celui où il faut l'exécuter : Ne croyez pas que si l'on y rencontre juste quelques-fois, ou par le secours de l'Oreille, ou par celui de la Partition, ou par la facilité qu'on a de lire dans un instant une ligne de Musique, ou par certaines

musique d'un coup d'œil, qui puissent secourir ; encore les plus habiles se trompent-ils avec ces secours.

Attendra-t-on pour accompagner que l'oreille soit formée, qu'on sache lire rapidement la musique, qu'on puisse débrouiller à livre ouvert une partition ? mais en fût-on là, on auroit encore besoin d'une habitude du doigter, fondée sur d'autres principes d'accompagnement que ceux qu'on a donnés jusqu'à M. Rameau.

Les maîtres zélés ont bien senti l'insuffisance de leurs principes. Pour y remédier ils ont eu recours à l'énumération & à la connoissance des consonances, dont les dissonances se préparent & se sauvent. Détail prodigieux, dont la multitude des dissonances fait suffisamment appercevoir.

Il y en a qui conseillent d'apprendre la composition avant que de passer à l'accompagnement ; comme si l'accompagnement n'étoit pas la composition même, aux talens près, qu'il faut joindre à l'un pour faire usage de l'autre. Combien de gens au contraire veulent qu'on commence par l'accompagnement à apprendre la composition ?

La marche de la basse, la regle de l'octave, la maniere de préparer & de sauver les dissonances, la composition en général, ne concourent qu'à indiquer la succession d'un seul accord à un autre ; de sorte qu'à chaque accord, nouvel objet, nouveau sujet de réflexion. Quel travail pour l'esprit ! Quand l'esprit sera-t-il assez instruit, & l'oreille assez exercée, pour que les doigts ne soient plus arrêtés ?

C'est à M. Rameau qui, par l'invention de nouveaux signes & la perfection du doigter, nous a aussi indiqué les moyens de faciliter l'accompagnement, c'est à lui, dis-je, que nous sommes redevables d'une méthode nouvelle, qui garantit des inconvéniens de toutes celles qu'on avoit suivies jusqu'à présent. C'est lui qui le premier a fait connoître la basse fondamentale, & qui par là nous a découvert les véritables fondemens d'un Art où tout paroisoit arbitraire.

Voici en peu de mots les principes sur lesquels sa méthode est fondée.

Il n'y a dans l'harmonie que des consonances & des dissonances. Il n'y a donc que des accords consonans & dissonans.

Regles le plus souvent équivoques, cela soit un moyen infaillible de ne s'y tromper jamais ; j'en prends à témoins les plus habiles : sçavoir ce qu'il faut faire, & l'exécuter dans un certain moment donné, où l'on n'a pas le temps d'y réfléchir, ce sont deux choses bien différentes.

(D, 9) Si vous attendez, pour bien Accompanyer, que votre Oreille soit absolument formée ; que vous sçachiez lire la Musique très-rapidement ; que vous puissiez jeter les yeux sur plusieurs parties à la fois, pour juger par la Partition de l'Accord que vous avez à pratiquer, sans que cela donne la moindre atteinte à la promptitude nécessaire de l'exécution (...)

(D, 9) Les Maîtres les plus zélés à bien remplir leur devoir, sentant mieux que qui que ce soit le deffaut de leurs régles, enseignent ordinairement de quelles consonances se *préparent*, & se *sauvent*, c'est-à-dire, sont précédées & suivies toutes les Dissonances : Prodigieux détail, dont celui de ces Dissonances fait assez apercevoir : D'autres enseignent totalement la Composition, ou conseillent de l'apprendre avant l'Accompagnement ; comme si cet Accompagnement n'étoit pas la Composition même, aux talens près, qu'il faut joindre à l'un pour faire usage de l'autre ; encore n'acquiert-on promptement la sensibilité de l'Oreille à l'Harmonie, principal de tous les talens pour la Composition, que par le secours de l'Accompagnement : Preuve que cet Art doit être le premier en datte, pour qui veut devenir Musicien. (...)

(D, 10) toutes ces Régles qu'on enseigne, soit sur la marche de la Basse, soit sur celle de l'Octave d'un Ton donné, soit sur la maniere de *préparer* & de *sauver* les Dissonances, soit sur la Composition en général, ne concourent qu'à faire connoître la succession d'un seul Accord à un autre : De sorte qu'à chaque Accord, toûjours nouvel objet, toûjours nouveau sujet de réflexion ; car même détail de tous côtez : Or quelle confusion pour l'esprit ; quand est-ce qu'on peut s'assurer d'y voir regner l'ordre ? quand est-ce que cet ordre passera dans les Doigts ?

(D, 19) S'il n'y a que des Consonances, & des Dissonances dans l'Harmonie, il ne peut donc y avoir que des Accords Costonans [*sic*], & Dissonans ;

Chacun de ces accords est fondamentalement divisé par tierces. (C'est le système de M. Rameau) Le consonant est composé de 3 notes, comme *ut, mi, sol* ; & le dissonant de quatre, comme *sol, si, re, fa*.

Quelque distinction ou distribution que l'on fasse de l'accord consonant, on y aura toujours trois notes, comme *ut, mi, sol*. Quelque distribution qu'on fasse de l'accord dissonant, on y trouvera toujours quatre notes, comme *sol, si, ré, fa*, laissant à part la supposition & la suspension qui en introduisent d'autres dans l'harmonie comme par licence.

Ou des accords consonans se succèdent, ou des accords dissonans sont suivis d'autres dissonans, ou les consonans & les dissonans sont entrelacés.

L'accord consonant parfait ne convenant qu'à la tonique, la succession des accords consonans fournit autant de toniques, & par conséquent de changemens de ton.

Les accords dissonans se succèdent ordinairement dans un même ton. La dissonance lie le sens harmonique. Un accord y fait souhaiter l'autre, & fait sentir en même tems que la phrase n'est pas finie. Si le ton change dans cette succession, ce changement est toujours annoncé par un dièse ou par un bémol.

Quant à la troisième succession, savoir l'entrelacement des accords consonans & dissonans, M. Rameau réduit à deux cas cette succession, & il prononce en général, qu'un accord consonant ne peut être précédé d'un autre dissonant que de celui de septième de la dominante, ou de celui de sixte-quinste de la souddominante, excepté dans la cadence rompue & dans les suspensions ; encore prétend-il qu'il n'y a pas d'exception quant au fond.

Il nous paroît que l'accord parfait peut encore être précédé de l'accord de septième diminuée, & même de celui de sixte superflue ; deux accords originaux, dont le dernier ne se renverse point.

Voilà donc trois textures différentes de phrases harmoniques : des toniques qui se succèdent & qui font changer de ton ; des consonances qui se succèdent ordinairement dans le même ton ; & des consonances & des dissonances qui s'entrelacent, & où la consonance est, selon M. Rameau, nécessairement précédée de la septième de la dominante, ou de la sixte-quinste de la

(D, 19) Chacun de ces deux Accords est fondamentalement divisé par Tierces ; le Consonant se compose de trois Notes, comme *Ut, Mi, Sol*, & le Dissonant d'une de plus, comme *Ut, Mi, Sol, Si*.

(D, 19-20) Quelque distinction que l'on fasse de l'Accord Consonant, on y trouvera toujours trois Notes qui feront entr'elles, comme, *Ut, Mi, Sol* ; & quelque distinction que l'on fasse de l'Accord Dissonant, on y trouvera toujours quatre Notes qui feront entr'elles comme *Ut, Mi, Sol, Si* ; à la supposition près, dont j'ai déjà déclaré que tout l'artifice étoit dans la Basse ; & à la suspension près, dont j'éclaircirai [*sic*] le mystère dans la suite.

(D, 21) toute la succession des Accords ne consiste donc que dans celle des Consonans entr'eux, des Dissonans entr'eux, & de leur entrelacement

(D, 21) Si nous ne connoissons plus d'autres Accords Consonans que le Parfait, & si cet Accord ne convient qu'à la seule Tonique, Donc la succession des Accords Consonans entr'eux fournira autant de Toniques successives, que d'Accords ; & par conséquent autant de Tons différens.

(D, 21-22) La succession des Accords Dissonans entr'eux se fait généralement dans un même Ton ; la Dissonance y lie, pour ainsi dire, le sens Harmonique ; un Accord y fait souhaiter l'autre ; le sens, par ce moyen, n'est pas fini (...) Si le Ton peut changer dans une pareille succession, ce n'est plus que par un nouveau Dièse ou Bémol, qui vient à y altérer l'une des Notes d'un Accord (...). Pour ce qui est de la troisième succession, savoir, l'entrelacement des Accords Consonans avec les Dissonans, le principe en réside dans les deux Cadences fondamentales de l'Harmonie (...) : voyez toujours, en attendant, supposé que vous soyez au fait, s'il y a moyen de faire précéder un Accord Consonant, d'aucun autre Dissonant que de celui de la Septième, de la Dominante, & de celui de la Sixte-Quinte, de la Soudominante ; excepté dans la Cadence rompue, & dans les Suspensions, où je prouverai cependant, qu'il n'y a pas d'exceptions, quant au fond.

(EME, 7-12)

(D, 22) On peut déjà voir dans ces trois successions fondamentales au moins trois différentes textures de Phrases Harmoniques

soûdominante. Que reste-t-il donc à faire pour la facilité de l'accompagnement, sinon d'indiquer à l'accompagnateur quelle est celle de ces textures qui regne dans ce qu'il accompagne ? Or c'est ce que M. Rameau veut qu'on exécute avec des caracteres.

Un seul signe peut aisément indiquer le ton, la tonique & son accord.

On tire de là la connoissance des dièses & des bémols qui doivent entrer dans le courant des accords d'une tonique à une autre.

La succession fondamentale par quintes ou par tierces, tant en montant qu'en descendant, donne la premiere texture de phrases harmoniques toute composée d'accords consonans.

La succession fondamentale par tierces ou par quintes en descendant, donne la seconde texture, composée d'accords dissonans, savoir des accords de septieme, & cette succession donne l'harmonie descendante.

L'harmonie ascendante est fournie par une succession de quintes en montant, ou de quartes en descendant, accompagnées de la dissonance propre à cette succession, qui est la sixte ajoutée ; & c'est la troisieme texture des phrases harmoniques, qui n'a jusqu'ici été observée de personne, quoique M. Rameau en ait trouvé le principe & l'origine dans la cadence irréguliere. Ainsi par les regles ordinaires, l'harmonie qui naît d'une succession de dissonances descend toujours, quoique selon ses vrais principes & selon la raison, elle doit avoir en montant une progression tout aussi réguliere qu'en descendant. Voyez CADENCE.

Les cadences fondamentales donnent la quatrieme texture de phrases harmoniques, où les consonances & les dissonances s'entrelacent.

Toutes ces textures peuvent être désignées par des caracteres simples, clairs & peu nombreux, qui indiqueront en même tems, quand il le faut, la dissonance en général ; car l'espece en est toujours déterminée par la texture même. Voyez CHIFFRER. On commence par s'exercer sur ces textures prises séparément, puis on les fait se succéder les unes aux autres sur chaque ton & sur chaque mode successivement.

Avec ces précautions, M. Rameau prétend qu'on sait plus d'accompagnement en six mois, qu'on n'en savoit auparavant en six ans, & il a l'expérience pour lui. Voyez MUSIQUE, HARMONIE, BASSE fondamentale, BASSE continue, PARTITION, CHIFFRER, DOIGTER, CONSONANCE, DISSONANCE, REGLE de l'octave, COMPOSITION, SUPPOSITION, SUSPENSION, TON, CADENCE, MODULATION, &c. A l'égard de la maniere d'accompagner avec intelligence, elle dépend plus de l'habitude & du goût que des regles qu'on en peut donner. Voici pourtant quelques observations générales qu'on doit toujours faire en accompagnant.

(D, 23sq)

(D, 48) Une seule Lettre, dont la signification est connue dans la Gamme, indique le *Ton*, la *Tonique*, & son *Accord* ; d'où se tire la connoissance des *Dièses*, ou des *Bémols*, qui doivent entrer dans le courant des Accords, d'une *Tonique* à l'autre.

(D, 26) Le passage d'un Accord Consonant à un autre a pour fondement une marche par *Quintes* ou par *Tierces*

(D, 29) La Règle générale de la succession des Accords Dissonans se tire de la *Cadence* appellée *Parfaite*, où deux doigts descendent ;

(D, 39) Voulez-vous ensuite passer d'un Accord Dissonant à un autre, le principe de cette succession se restreint pour lors dans des bornes plus étroites (...) ce principe n'est autre que celui de la *Cadence parfaite*, sur lequel j'ai effectivement établi la plus générale succession des Accords Dissonans.

(D, 22) Pour ce qui est de la troisième succession, sçavoir, l'entrelassement des Accords Consonans avec les Dissonans, le principe en réside dans les deux *Cadences fondamentales* de l'Harmonie, soit par *Quinte* en descendant, soit par *Quinte* en montant.

(D, 18) je fais gagner, par ce moïen, plus des trois quarts du tems ; car supposé qu'on n'eut jamais mis la Main sur le Clavier, & qu'on ne connut pas une Note de Musique, on pourroit cependant se trouver en état d'Accompagner en moins de six mois, à la seule vûë de mes Signes ; cela ne laisse pas que d'avoir son mérite ; & certainement je n'en impose point ; l'épreuve en a déjà été faite ;

1°. Quoi que suivant les principes de M. Rameau il faille toucher tous les sons de chaque accord, il ne faut pas toujours prendre cette règle à la lettre. Il y a des accords qui seroient insupportables avec tout ce remplissage. Dans la plupart des accords dissonans, surtout dans les accords par supposition, il y a quelque son à retrancher pour en diminuer la dureté ; ce son est souvent la septieme, quelquefois la quinte, quelquefois l'une & l'autre. On retranche encore assez souvent la quinte ou l'octave de la basse dans les accords dissonans, pour éviter des octaves ou des quintes de suite, qui font souvent un fort mauvais effet, surtout dans le haut ; & par la même raison, quand la note sensible est dans la basse, on ne la met pas dans l'accompagnement ; au lieu de cela, on double la tierce ou la sixte de la main droite. En général on doit penser en accompagnant, que quand M. Rameau veut qu'on remplisse tous les accords, il a bien plus d'égard à la facilité du doigter & à son système particulier d'accompagnement, qu'à la pureté de l'harmonie.

2°. Il faut toujours proportionner le bruit au caractere de la Musique, & à celui des instrumens ou des voix qu'on a à accompagner : ainsi dans un chœur on frappe les accords pleins de la main droite, & l'on redouble l'octave ou la quinte de la main gauche, & quelquefois tout l'accord. Au contraire dans un récit lent & doux, quand on n'a qu'une flûte ou une voix foible à accompagner, on retranche des sons, on les arpege doucement, on prend le petit clavier : en un mot, on a toujours attention que l'accompagnement, qui n'est fait que pour soutenir & embellir le chant, ne le gêne & ne le couvre pas.

3°. Quand on a à refrapper les mêmes touches dans une note longue ou une tenue, que ce soit plutôt au commencement de la mesure ou du tems fort, que dans un autre moment : en un mot, il faut ne rebatte qu'en bien marquant la mesure.

4°. Rien n'est si désagréable que ces traits de chant, ces roulades, ces broderies, que plusieurs accompagnateurs substituent à l'accompagnement. Ils couvrent la voix, gâtent l'harmonie, embrouillent le sujet, & souvent ce n'est que par ignorance qu'ils font les habiles mal-à-propos, pour ne savoir pas trouver l'harmonie propre à un passage. Le véritable accompagnateur va toujours au bien de la chose, & accompagne simplement. Ce n'est pas que dans de certains vuides on ne puisse au défaut des instrumens placer quelque joli trait de chant : mais il faut que ce soit bien à propos, & toujours dans le caractere du sujet. Les Italiens jouent quelquefois tout le chant au lieu d'accompagnement ; & cela fait assez bien dans leur genre de musique. Mais quoi qu'ils en puissent dire, il y a souvent plus d'ignorance que de goût dans cette maniere d'accompagner.

5°. On ne doit pas accompagner la Musique Italienne comme la Française. Dans celle-ci il faut soutenir les sons, les arpéger gracieusement du bas en haut ;

(*EME*, 12-15)

(*TH*, 426) Il faut conformer son accompagnement au caractere des voix, & à celui des *Airs* ; entrant dans l'esprit des *Paroles* ou de la seule expression de l'*Air*, s'il n'y a point de paroles : Il faut proportionner également cet accompagnement à la force des Voix, ou des Instrumens ; de sorte qu'on ne les étouffe point par un trop grand bruit, ou qu'on ne les soutienne pas assez par le contraire ; pouvant doubler de la main gauche les Accords que l'on touche de la main droite, en exceptant les Dissonances de cette règle, ou pouvant retrancher des Accords les Octaves, ou même certaines Dissonances, selon le cas.

(*TH*, 427) Quand le Son du Clavecin ou du Theorbe se perd ; l'on peut repeter un même Accord, faisant en sorte que ce soit plutôt sur le premier tems de la Mesure, que sur aucun autre, & avec la dernière syllabe d'un mot ; car cette repetition faite au milieu d'un mot, ou même au milieu d'une phrase, pourroit empêcher souvent d'en entendre le sens.

s'attacher à remplir l'harmonie, à jouer proprement la basse : car les Compositeurs François lui donnent aujourd'hui tous les petits ornemens & les tours de chant des dessus. Au contraire, en accompagnant de l'Italien, il faut frapper simplement les notes de la basse, n'y faire ni cadences, ni broderie, lui conserver la marche grave & posée qui lui convient : l'accompagnement doit être sec & sans arpéger. On y peut retrancher des sons sans scrupule ; mais il faut bien choisir ceux qu'on fait entendre. **Les Italiens font peu de cas du bruit ; une tierce, une sixte bien adaptée, même un simple unisson, quand le bon goût le demande, leur plaisent plus que tout notre fracas de parties & d'accompagnement : en un mot, ils ne veulent pas qu'on entende rien dans l'accompagnement, ni dans la basse, qui puisse distraire l'oreille du sujet principal, & ils sont dans l'opinion que l'attention s'évanouit en se partageant.**

6°. **Quoique l'accompagnement de l'orgue soit le même que celui du clavecin, le goût en est différent. Comme les sons y sont soutenus, leur marche doit être plus douce & moins sautillante. Il faut lever la main entière le moins qu'on peut, faire glisser les doigts d'une touche à l'autre sans lever ceux qui, dans la place où ils sont, peuvent servir à l'accord où l'on passe ; rien n'est si désagréable que d'entendre sur l'orgue cette espèce d'accompagnement sec & détaché, qu'on est forcé de pratiquer sur le clavecin. Voyez le mot DOIGTER.**

On appelle encore *accompagnement* toute partie de basse ou autre instrument, qui est composée sur un chant principal pour y faire harmonie. Ainsi un *solo* de violon s'accompagne du violoncelle ou du clavecin, & un accompagnement de flûte se marie fort bien à la voix ; cette harmonie ajoute à l'agrément du chant : il y a même par rapport aux voix une raison particulière pour les faire toujours accompagner de quelques instrumens : car quoique plusieurs prétendent qu'en chantant on modifie naturellement sa voix selon les lois du tempérament, cependant l'expérience nous montre que les voix les plus justes & les mieux exercées, ont bien de la peine à se maintenir long tems dans le même ton quand rien ne les y soutient. A force de chanter on monte ou l'on descend insensiblement, & en finissant, rarement se trouve-t-on bien juste dans le même ton d'où l'on étoit parti. C'est en vûe d'empêcher ces variations que l'harmonie d'un instrument est employée pour maintenir toujours la voix dans le même *diapason*, ou pour l'y rappeler promptement lorsqu'elle s'en égare. V. BASSE *continue*. (S)

(EME, 15-64)

(TH, 372) Cette Position de la main, qui regarde principalement le Clavecin, ne souffre d'exception pour l'Orgue, qu'en ce que les Nottes de chaque Accord doivent y être touchées ensemble ; qu'il ne faut jamais quitter une Touche, qui après avoir servi à un Accord, peut encore servir à celui qui suit, & que les Sons doivent y être liez, autant que cela se peut.