7 4' I 16

Ee 146.

8°

DICTIONNAIRE

DE

MUSIQUE.

TOME SECOND.

101983

DICTIONNAIRE
DE
MUSIQUE.

PAR J. J. ROUSSEAU.

Ut pſallendi materiem diſcerent. Martian Cap.

TOME SECOND.

A AMSTERDAM,
Chez MARC MICHEL REY,
M. DCC. LXVIII.

Ollier

D. 1943.3644.

DICTIONNAIRE
DE
MUSIQUE.

N.

NATUREL. *adj.* Ce mot en Muſique a pluſieurs ſens. 1°. Muſique *naturelle* eſt celle que forme la voix humaine par oppoſition à la Muſique artificielle qui s'exécute avec des Inſtrumens. 2°. On dit qu'un Chant eſt *Naturel*, quand il eſt aiſé, doux, gracieux, facile: qu'une Harmonie eſt *Naturelle*, quand elle a peu de renverſemens, de Diſſonnances; qu'elle eſt produite par les Cordes eſſentielles & *Naturelles* du Mode. 3°. *Naturel* ſe dit encore de tout Chant qui n'eſt ni forcé ni baroque, qui ne va ni trop haut ni trop bas, ni trop vîte ni trop lentement. 4°. Enfin la ſignification la plus commune de ce mot, & la ſeule dont l'Abbé Broſſard n'a point parlé, s'applique aux Tons ou Modes dont les Sons ſe tirent de la Gamme ordinaire ſans aucune altération: de ſorte qu'un Mode *Naturel* eſt celui où l'on n'emploie ni Dièſe ni Bémol. Dans le ſens exact il n'y auroit qu'un ſeul Ton *Naturel*, qui ſeroit celui d'*ut* ou de *C* Tierce majeure; mais on étend le nom de *Naturels* à tous les Tons dont les Cordes eſſentielles ne

portant ni Dièſes ni Bémols, permettent qu'on n'arme la Clef ni de l'un ni de l'autre: tels ſont les Modes majeurs de *G* & de *F*, les Modes mineurs d'*A* & de *D.*, *&c.* (Voyez CLEFS TRANSPOSÉES, MODES, TRANSPOSITIONS.)

Les Italiens notent toujours leur Récitatif au *Naturel*, les changemens de Tons y étant ſi fréquens & les Modulations ſi ferrées que, de quelque maniere qu'on armât la Clef pour un Mode, on n'épargneroit ni Dièſes ni Bémols pour les autres, & l'on ſe jetteroit, pour la ſuite de la Modulation, dans des confuſions de ſignes très-embarraſſantes, lorſque les Notes altérées à la Clef par un ſigne ſe trouveroient altérées par le ſigne contraire accidentellement. (Voyez RÉCITATIF.)

Solfier au *Naturel*, c'eſt ſolfier par les noms *naturels* des Sons de la Gamme ordinaire, ſans égard au Ton où l'on eſt. (Voyez SOLFIER.)

NETE. *ſ. f.* C'étoit dans la Muſique Grecque la quatrieme Corde ou la plus aigue de chacun des trois Tétracordes qui ſuivoient les deux premiers du grave à l'aigu.

Quand le troiſieme Tétracorde étoit conjoint avec le ſecond, c'étoit le Tétracorde Synnéménon, & ſa *Nete* s'appelloit *Nete-Synnéménon.*

Ce troiſieme Tétracorde portoit le nom de Diézeugménon quand il étoit disjoint ou ſéparé du ſecond par l'Intervalle d'un *Ton*, & ſa *Nete* s'appelloit *Nete-Diézeugménon.*

Enfin le quatrieme Tétracorde portant toujours le nom d'Hyperboléon, ſa *Nete* s'appelloit auſſi toujours *Nete-Hyperboléon.*

A l'égard des deux premiers Tétracordes, comme ils étoient toujours conjoints, ils n'avoient point de *Nete* ni l'un ni l'autre: la quatrieme Corde du premier étant toujours la premiere du ſecond, s'appelloit Hypate-Méſon, & la quatrieme Corde du ſecond formant le milieu du ſyſtême, s'appelloit Mèſe.

Nete, dit Boèce, *quaſi neate, id eſt, inferior*; car les Anciens dans leurs Diagrammes mettoient en haut les Sons graves, & en bas les Sons aigus.

NÉTOÏDES. Sons aigus. (Voyez LEPSIS.)

NEUME. *ſ. f.* Terme de Plain-Chant. La *Neume* eſt une eſpece de courte récapitulation du Chant d'un Mode, laquelle ſe fait à la fin d'une Antienne par une ſimple variété de Sons & ſans y joindre aucunes paroles. Les Catholiques autoriſent ce ſingulier uſage ſur un paſſage de Saint Auguſtin, qui dit, que ne pouvant trouver des paroles dignes de plaire à Dieu, l'on fait bien de lui adreſſer des Chants confus de jubilation. „ Car à qui convient une telle jubilation ſans „ paroles, ſi ce n'eſt à l'Etre ineffable? & „ comment célébrer cet Etre ineffable, lorſ- „ qu'on ne peut ni ſe taire, ni rien trouver „ dans ſes tranſports qui les exprime, ſi ce n'eſt „ des Sons inarticulés"?

NEUVIEME. *ſ. f.* Octave de la Seconde. Cet Intervalle porte le nom de *Neuvieme*, parce qu'il faut former neuf Sons conſécutifs pour arriver Diatoniquement d'un de ſes deux termes à l'autre. La *Neuvieme* eſt majeure ou mineure, comme la Seconde dont elle eſt la Réplique. (Voyez SECONDE.)

Il y a un Accord par ſuppoſition qui s'appelle Accord de *Neuvieme*, pour le diſtinguer de l'Accord de Seconde, qui ſe prépare, s'accompagne & ſe ſauve différemment. L'Accord de *Neuvieme* eſt formé par un Son mis à la Baſſe, une Tierce au-deſſous de l'Accord de ſeptieme; ce qui fait que la ſeptieme elle-même fait *Neuvieme* ſur ce nouveau Son. La *Neuvieme* s'accompagne, par conſéquent, de Tierce, de Quinte, & quelquefois de ſeptieme. La quatrieme Note du Ton eſt généralement celle ſur laquelle cet Accord convient le mieux; mais on la peut placer partout dans des entrelacemens Harmoniques. La Baſſe doit toujours arriver en montant à la Note qui porte *Neuvieme*; la Partie qui fait la *Neuvieme* doit ſyncoper, & ſauve cette *Neuvieme* comme une Septieme en deſcendant Diatoniquement d'un Dégré ſur l'Octave, ſi la Baſſe reſte en place, ou ſur la Tierce, ſi la Baſſe deſcend de Tierce. (Voyez ACCORD, SUPPOSITION, SYNCOPE.)

En Mode mineur l'Accord ſenſible ſur la Médiante perd le nom d'Accord de *Neuvieme* &

prend celui de Quinte ſuperflue. (Voyez QUINTE SUPERFLUE.)

NIGLARIEN. *adj.* Nom d'un Nome ou Chant d'une Mélodie efféminée & molle, comme Ariſtophane le reproche à Philoxène ſon Auteur.

NOELS. Sortes d'Airs deſtinés à certains Cantiques que le peuple chante aux Fêtes de Noël. Les Airs des *Noëls* doivent avoir un caractere champêtre & paſtoral convenable à la ſimplicité des paroles, & à celle des Bergers qu'on ſuppoſe les avoir chantés en allant rendre hommage à l'Enfant Jéſus dans la Crèche.

NOEUDS. On appelle *Nœuds* les points fixes dans leſquels une Corde Sonore miſe en vibration ſe diviſe en aliquotes vibrantes, qui rendent un autre Son que celui de la Corde entiere. Par exemple, ſi de deux Cordes dont l'une ſera triple de l'autre, on fait ſonner la plus petite, la grande répondra, non par le Son qu'elle a comme Corde entiere, mais par l'uniſſon de la plus petite; parce qu'alors cette grande Corde, au lieu de vibrer dans ſa totalité, ſe diviſe, & ne vibre que par chacun de ſes tiers. Les points immobiles qui ſont les diviſions & qui tiennent en quelque ſorte lieu de Chevalets ſont ce que M. Sauveur a nommé les *Nœuds*, & il a nommé *Ventres* les points milieux de chaque aliquote où la vibration eſt la plus grande & où la Corde s'écarte le plus de la ligne de repos.

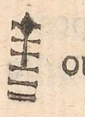
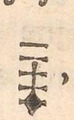
Si, au lieu de faire ſonner une autre Corde

plus petite, on diviſe la grande au point d'une de ſes aliquotes par un obſtacle léger qui la gêne ſans l'aſſujettir, le même cas arrivera encore en faiſant ſonner une des deux parties; car alors les deux réſonneront à l'uniſſon de la petite, & l'on verra les mêmes *Nœuds* & les mêmes *Ventres* que ci-devant.

Si la petite partie n'eſt pas aliquote immédiate de la grande, mais qu'elles aient ſeulement une aliquote commune; alors elles ſe diviſeront toutes deux ſelon cette aliquote commune, & l'on verra des *Nœuds* & des *Ventres*, même dans la petite partie.

Si les deux parties ſont incommenſurables, c'eſt-à-dire, qu'elles n'aient aucune aliquote commune; alors il n'y aura aucune réſonnance, ou il n'y aura que celle de la petite partie, à moins qu'on ne frappe aſſez fort pour forcer l'obſtacle, & faire réſonner la Corde entiere.

M. Sauveur trouva le moyen de montrer ces *Ventres* & ces *Nœuds* à l'Académie d'une maniere très-ſenſible, en mettant ſur la Corde des papiers de deux couleurs, l'une aux diviſions des *Nœuds*, & l'autre au milieu des *Ventres*; car alors au Son de l'aliquote on voyoit toujours tomber les papiers des *Ventres* & ceux des *Nœuds* reſter en place. (Voyez *Pl.* M. *fig.* 6.)

Noire. *ſ. f.* Note de Muſique qui ſe fait ainſi  ou ainſi , & qui vaut deux croches ou la

moitié d'une Blanche. Dans nos anciennes Muſiques on ſe ſervoit de pluſieurs ſortes de *Noires*; *Noire* à queue, *Noire* quarrée, *Noire* en lozange. Ces deux dernieres eſpeces ſont demeurées dans le Plain-Chant; mais dans la Muſique on ne ſe ſert plus que de la *Noire* à queue. (Voyez Valeur des Notes.)

Nome. *ſ. m.* Tout Chant déterminé par des regles qu'il n'étoit pas permis d'enfreindre, portoit chez les Grecs le nom de *Nome*.

Les *Nomes* empruntoient leur dénomination: 1°. ou de certains peuples; *Nome* Eolien, *Nome* Lydien: 2°. ou de la nature du Rhythme; *Nome* Orthien, *Nome* Dactylique, *Nome* Trochaïque: 3°. ou de leurs inventeurs; *Nome* Hiéracien, *Nome* Polymneſtan: 4°. ou de leurs ſujets; *Nome* Pythien, *Nome* Comique: 5°. ou enfin de leur Mode; *Nome* Hypatoïde ou grave, *Nome* Nétoïde ou aigu, &c.

Il y avoit des *Nomes* Bipartites qui ſe chantoient ſur deux Modes; il y avoit même un *Nome* appellé Tripartite, duquel Sacadas ou Clonas fut l'inventeur & qui ſe chantoit ſur trois Modes, ſavoir le Dorien, le Phrygien & le Lydien. (Voyez Chanson, Mode.)

Nomion. Sorte de Chanſon d'amour chez les Grecs. (Voyez Chanson.)

Nomique. *adj.* Le Mode *Nomique* ou le genre de ſtyle Muſical qui portoit ce nom, étoit conſacré, chez les Grecs, à Apollon Dieu des

Vers & des Chanſons, & l'on tâchoit d'en rendre les Chants brillans & dignes du Dieu auquel ils étoient conſacrés. (Voyez Mode, Mélopée, Style.)

Noms des Notes. (Voyez Solfier.)

Notes. *ſ. f.* Signes ou caracteres dont on ſe ſert pour noter, c'eſt-à-dire, pour écrire la Muſique.

Les Grecs ſe ſervoient des lettres de leur Alphabet pour noter leur Muſique. Or comme ils avoient vingt-quatre lettres, & que leur plus grand ſyſtême, qui dans un même Mode n'étoit que de deux Octaves, n'excédoit pas le nombre de ſeize Sons, il ſembleroit que l'Alphabet devoit être plus que ſuffiſant pour les exprimer; puiſque leur Muſique n'étant autre choſe que leur Poëſie notée, le Rhythme étoit ſuffiſamment déterminé par le mètre, ſans qu'il fût beſoin pour cela de valeurs abſolues & de ſignes propres à la Muſique: car, bien que par ſurabondance ils euſſent auſſi des caracteres pour marquer les divers pieds, il eſt certain que la Muſique vocale n'en avoit aucun beſoin, & la Muſique inſtrumentale n'étant qu'une Muſique vocale jouée par des Inſtrumens, n'en avoit pas beſoin non plus, lorſque les paroles étoient écrites, ou que le Symphoniſte les ſavoit par cœur.

Mais il faut remarquer, en premier lieu, que les deux mêmes Sons étant tantôt à l'extrémité

& tantôt au milieu du troiſieme Tétracorde ſelon le lieu où ſe faiſoit la disjonction, (voyez ce mot) on donnoit à chacun de ces Sons des noms & des ſignes qui marquoient ces diverſes ſituations; ſecondement, que ces ſeize Sons n'étoient pas tous les mêmes dans les trois Genres, qu'il y en avoit de communs aux trois & de propres à chacun, & qu'il falloit, par conſéquent, des *Notes* pour exprimer ces différences; troiſiemement, que la Muſique ſe notoit pour les Inſtrumens autrement que pour les Voix, comme nous avons encore aujourd'hui pour certains Inſtrumens à Cordes une Tablature qui ne reſſemble en rien à celle de la Muſique ordinaire; enfin que les Anciens ayant juſqu'à quinze Modes différens ſelon le dénombrement d'Alypius, (Voyez Mode) il fallut approprier des caracteres à chaque Mode, comme on le voit dans les Tables du même Auteur. Toutes ces modifications exigeoient des multitudes de ſignes auxquels les vingt-quatre lettres étoient bien éloignées de ſuffire. De-là la néceſſité d'employer les mêmes lettres pour pluſieurs ſortes de *Notes*; ce qui les obligea de donner à ces lettres différentes ſituations, de les accoupler, de les mutiler, de les allonger en divers ſens. Par exemple, la lettre *Pi* écrite de toutes ces manieres, Π, ⊓, ⊏, ⊓, Π, exprimoit cinq différentes *Notes*. En combinant toutes les modifications qu'exigeoient ces diverſes circonſtances,

on trouve juſqu'à 1620 différentes *Notes*: nombre prodigieux, qui devoit rendre l'étude de la Muſique de la plus grande difficulté. Auſſi l'étoit-elle ſelon Platon, qui veut que les jeunes gens ſe contentent de donner deux ou trois ans à la Muſique, ſeulement pour en apprendre les rudimens. Cependant les Grecs n'avoient pas un ſi grand nombre de caracteres, mais la même *Note* avoit quelquefois différentes ſignifications ſelon les occaſions: ainſi le même caractere qui marque la Proſlambanomene du Mode Lydien, marque la Parhypate-Méſon du Mode Hypo-Iaſtien, l'Hypate-Méſon de l'Hypo-Phrygien, le Lychanos-Hypaton de l'Hypo-Lydien, la Parhypate-Hypaton de l'Iaſtien, & l'Hypate-Hypaton du Phrygien. Quelquefois auſſi la *Note* change, quoique le Son reſte le même; comme, par exemple, la Proſlambanomene de l'Hypo-Phrygien, laquelle a un même ſigne dans les Modes Hyper-Phrygien, Hyper-Dorien, Phrygien, Dorien, Hypo-Phrygien, & Hypo-Dorien, & un autre même ſigne dans les Modes Lydien & Hypo-Lydien.

On trouvera (*Pl.* H. *Fig.* 1.) la Table des *Notes* du Genre Diatonique dans le Mode Lydien, qui étoit le plus uſité; ces *Notes* ayant été préférées à celles des autres Modes par Bacchius, ſuffiſent pour entendre tous les exemples qu'il donne dans ſon ouvrage; & la Muſique des Grecs n'étant plus en uſage, cette Table ſuffit

auſſi pour déſabuſer le Public, qui croit leur maniere de noter tellement perdue que cette Muſique nous ſeroit maintenant impoſſible à déchiffrer. Nous la pourrions déchiffrer tout auſſi exactement que les Grecs mêmes auroient pû faire: mais la phraſer, l'accentuer, l'entendre, la juger; voilà ce qui n'eſt plus poſſible à perſonne & qui ne le deviendra jamais. En toute Muſique, ainſi qu'en toute Langue, déchiffrer & lire ſont deux choſes très-différentes.

Les Latins, qui, à l'imitation des Grecs, noterent auſſi la Muſique avec les lettres de leur Alphabet, retrancherent beaucoup de cette quantité de *Notes*, le Genre Enharmonique ayant tout-à-fait ceſſé d'être pratiqué, & pluſieurs Modes n'étant plus en uſage. Il paroît que Boëce établit l'uſage de quinze lettres ſeulement, & Grégoire Evêque de Rome, conſidérant que les rapports des Sons ſont les mêmes dans chaque Octave, réduiſit encore ces quinze *Notes* aux ſept premieres lettres de l'Alphabet, que l'on répétoit en diverſes formes d'une Octave à l'autre.

Enfin dans l'onzieme ſiecle un Bénédictin d'Arezzo nommé Gui, ſubſtitua à ces lettres des points poſés ſur différentes lignes paralleles, à chacune deſquelles une lettre ſervoit de Clef. Dans la ſuite on groſſit ces points, on s'aviſa d'en poſer auſſi dans les eſpaces compris entre ces lignes, & l'on multiplia, ſelon le beſoin,

ces lignes & ces eſpaces. (Voyez PORTÉE.) A l'égard des noms donnés aux *Notes* voyez SOLFIER.

Les *Notes* n'eurent, durant un certain tems, d'autre uſage que de marquer les Dégrés & les différences de l'Intonation. Elles étoient toutes, quant à la durée, d'égale valeur, & ne recevoient à cet égard d'autres différences que celles des ſyllabes longues & breves ſur leſquelles on les chantoit: c'eſt à-peu-près dans cet état qu'eſt demeuré le Plain-Chant des Catholiques juſqu'à ce jour; & la Muſique des Pſeaumes, chez les Proteſtans, eſt plus imparfaite encore; puiſqu'on n'y diſtingue pas même dans l'uſage, les Longues des Breves ou les Rondes des Blanches, quoiqu'on y ait conſervé ces deux figures.

Cette indiſtinction de figures dura, ſelon l'opinion commune, juſqu'en 1338, que Jean de Muris, Docteur & Chanoine de Paris, donna, à ce qu'on prétend, différentes figures aux *Notes*, pour marquer les rapports de durée qu'elles devoient avoir entr'elles: il inventa auſſi certains ſignes de Meſure appellés Modes ou Prolations, pour déterminer, dans le cours d'un Chant, ſi le rapport des Longues aux Breves ſeroit double ou triple, &c. Pluſieurs de ces figures ne ſubſiſtent plus; on leur en a ſubſtitué d'autres en différens tems. (Voyez MESURE, TEMS, VALEUR DES NOTES.) Voyez auſſi au mot *Muſique*, ce que j'ai dit de cette opinion.

Pour lire la Muſique écrite par nos *Notes*, & la rendre exactement, il y a huit choſes à conſidérer: ſavoir; 1. La Clef & ſa poſition. 2. Les Dièſes ou Bémols qui peuvent l'accompagner. 3. Le lieu ou la poſition de chaque *Note*. 4. Son Intervalle, c'eſt-à-dire, ſon rapport à celle qui précede, ou à la Tonique, ou à quelque *Note* fixe dont on ait le Ton. 5. Sa figure, qui détermine ſa valeur. 6. Le Tems où elle ſe trouve & la place qu'elle y occupe. 7. Le Dièſe, Bémol ou Béquarre accidentel qui peut la précéder. 8. L'eſpece de la Meſure & le caractere du Mouvement. Et tout cela, ſans compter ni la parole ou la ſyllabe à laquelle appartient chaque *Note*, ni l'Accent ou l'expreſſion convenable au ſentiment ou à la penſée. Une ſeule de ces huit obſervations omiſe peut faire détonner ou chanter hors de Meſure.

La Muſique a eu le ſort des Arts qui ne ſe perfectionnent que lentement. Les inventeurs des *Notes* n'ont ſongé qu'à l'état où elle ſe trouvoit de leur tems, ſans ſonger à celui où elle pouvoit parvenir, & dans la ſuite leurs ſignes ſe ſont trouvés d'autant plus défectueux que l'Art s'eſt plus perfectionné. A meſure qu'on avançoit, on établiſſoit de nouvelles regles pour remédier aux inconvéniens préſens; en multipliant les ſignes, on a multiplié les difficultés, & à force d'additions & de chevilles, on a tiré d'un

principe aſſez ſimple un ſyſtême fort embrouillé & fort mal aſſorti.

On peut en réduire les défauts à trois principaux. Le premier eſt dans la multitude des ſignes & de leurs combinaiſons, qui ſurchargent tellement l'eſprit & la mémoire des commençans, que l'oreille eſt formée, & les organes ont acquis l'habitude & la facilité néceſſaires, longtems avant qu'on ſoit en état de chanter à Livre ouvert ; d'où il ſuit que la difficulté eſt toute dans l'attention aux regles & nullement dans l'exécution du Chant. Le ſecond eſt le peu d'évidence dans l'eſpece des Intervalles, majeurs, mineurs, diminués, ſuperflus, tous indiſtinctement confondus dans les mêmes poſitions : défaut d'une telle influence, que non ſeulement il eſt la principale cauſe de la lenteur du progrès des Ecoliers ; mais encore qu'il n'eſt aucun Muſicien formé, qui n'en ſoit incommodé dans l'exécution. Le troiſieme eſt l'extrême diffuſion des caracteres & le trop grand volume qu'ils occupent ; ce qui, joint à ces Lignes, à ces Portées ſi incommodes à tracer, devient une ſource d'embarras de plus d'une eſpece. Si le premier avantage des ſignes d'inſtitution eſt d'être clairs, le ſecond eſt d'être concis, quel jugement doit-on porter d'un ordre de ſignes à qui l'un & l'autre manquent ?

Les Muſiciens, il eſt vrai, ne voient point

tout cela. L'uſage habitue à tout. La Muſique pour eux n'eſt pas la ſcience des Sons ; c'eſt celle des Noires, des Blanches, des Croches, &c. Dès que ces figures ceſſeroient de frapper leurs yeux, ils ne croiroient plus voir de la Muſique. D'ailleurs, ce qu'ils ont appris difficilement, pourquoi le rendroient-ils facile aux autres ? Ce n'eſt donc pas le Muſicien qu'il faut conſulter ici ; mais l'homme qui ſait la Muſique & qui a réfléchi ſur cet Art.

Il n'y a pas deux avis dans cette derniere Claſſe ſur les défauts de notre *Note* ; mais ces défauts ſont plus aiſés à connoître qu'à corriger. Pluſieurs ont tenté juſqu'à préſent cette correction ſans ſuccès. Le Public, ſans diſcuter beaucoup l'avantage des ſignes qu'on lui propoſe, s'en tient à ceux qu'il trouve établis, & préférera toujours une mauvaiſe maniere de ſavoir à une meilleure d'apprendre.

Ainſi de ce qu'un nouveau ſyſtême eſt rebuté, cela ne prouve autre choſe, ſinon que l'Auteur eſt venu trop tard, & l'on peut toujours diſcuter & comparer les deux ſyſtêmes, ſans égard en ce point au jugement du Public.

Toutes les manieres de *Noter* qui n'ont pas eu pour premiere loi l'évidence des Intervalles, ne me paroiſſent pas valoir la peine d'être relevées. Je ne m'arrêterai donc point à celle de M. Sauveur qu'on peut voir dans les Mémoires de l'Académie des Sciences, année 1721, ni à

celle de M. Demaux donnée quelques années après. Dans ces deux ſyſtêmes, les Intervalles étant exprimés par des ſignes tout-à-fait arbitraires, & ſans aucun vrai rapport à la choſe repréſentée, échappent aux yeux les plus attentifs & ne peuvent ſe placer que dans la mémoire; car que ſont des têtes différemment figurées, & des queues différemment dirigées aux Intervalles qu'elles doivent exprimer ? De tels ſignes n'ont rien en eux qui doive les faire préférer à d'autres; la netteté de la figure & le peu de place qu'elle occupe ſont des avantages qu'on peut trouver dans un ſyſtême tout différent; le haſard a pu donner les premiers ſignes, mais il faut un choix plus propre à la choſe dans ceux qu'on leur veut ſubſtituer. Ceux qu'on a propoſés en 1743 dans un petit ouvrage intitulé, *Diſſertation ſur la Muſique moderne*, ayant cet avantage, leur ſimplicité m'invite à en expoſer le ſyſtême abrégé dans cet article.

Les caracteres de la Muſique ont un double objet; ſavoir, de repréſenter les Sons, 1°. Selon leurs divers Intervalles du grave à l'aigu ; ce qui conſtitue le Chant & l'Harmonie. 2°. Et ſelon leurs durées relatives du vîte au lent ; ce qui détermine le Tems & la Meſure.

Pour le premier point, de quelque maniere que l'on retourne & combine la Muſique écrite & réguliere, on n'y trouvera jamais que des combinaiſons des ſept *Notes* de la Gamme portées à

diverſes Octaves ou tranſpoſées ſur différens Dégrés ſelon le Ton & le Mode qu'on aura choiſi. L'Auteur exprime ces ſept Sons par les ſept premiers chiffres; de ſorte que le chiffre 1 forme la *Note ut*, le 2 la *Note re*, le 3 la *Note mi*, &c. & il les traverſe d'une ligne horiſontale comme on voit dans la *Planche* F. *fig.* 1.

Il écrit au-deſſus de la Ligne les *Notes* qui, continuant de monter, ſe trouveroient dans l'Octave ſupérieure : ainſi l'*ut* qui ſuivroit immédiatement le *ſi* en montant d'un ſemi-Ton doit être au-deſſus de la Ligne de cette maniere ; $\overline{+}^{1}$ & de même, les *Notes* qui appartiennent à l'Octave aigue dont cet *ut* eſt le commencement, doivent toutes être au-deſſus de la même Ligne. Si l'on entroit dans une troiſieme Octave à l'aigu, il ne faudroit qu'en traverſer les *Notes* par une ſeconde ligne accidentelle au-deſſus de la premiere. Voulez-vous, au contraire, deſcendre dans les Octaves inférieures à celle de la ligne principale? Ecrivez immédiatement au-deſſous de cette ligne le *Notes* de l'Octave qui la ſuit en deſcendant: ſi vous deſcendez encore d'une Octave, ajoutez une ligne au-deſſous, comme vous en avez mis une au-deſſus pour monter, &c. Au moyen de trois lignes ſeulement vous pouvez parcourir l'étendue de cinq Octaves: ce qu'on ne ſauroit faire dans la Muſique ordinaire à moins de 18 lignes.

On peut même ſe paſſer de tirer aucune ligne. On place toutes les *Notes* horiſontalement ſur le même rang. Si l'on trouve une *Note* qui paſſe, en montant, le *ſi* de l'Octave où l'on eſt, c'eſt-à-dire qui entre dans l'Octave ſupérieure, on met un point ſur cette *Note*. Ce point ſuffit pour toutes les *Notes* ſuivantes qui demeurent ſans interruption dans l'Octave où l'on eſt entré. Que ſi l'on redeſcend d'une Octave à l'autre; c'eſt l'affaire d'un autre point ſous la *Note* par laquelle on y rentre, &c. On voit dans l'exemple ſuivant le progrès de deux Octaves tant en montant qu'en deſcendant, notées de cette maniere.

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

La premiere maniere de *Noter* avec des lignes convient pour les Muſiques fort travaillées & fort difficiles, pour les grandes Partitions &c. La ſeconde avec des points eſt propre aux Muſiques plus ſimples & aux petits Airs: mais rien n'empêche qu'on ne puiſſe à ſa volonté l'employer à la place de l'autre, & l'Auteur s'en eſt ſervi pour tranſcrire la fameuſe Ariette l'*Objet qui regne dans mon ame*, qu'on trouve *Notée* en Partition par les Chiffres de cet Auteur à la fin de ſon ouvrage.

Par cette méthode tous les Intervalles deviennent d'une évidence dont rien n'approche;

les Octaves portent toujours le même chiffre, les Intervalles ſimples ſe reconnoiſſent toujours dans leurs doubles ou compoſés: on reconnoît d'abord dans la dixieme $\frac{3}{+}$ ou $\dot{1}\dot{3}$ que c'eſt l'Octave de la Tierce majeure: les Intervalles majeurs ne peuvent jamais ſe confondre avec les mineurs; 24 ſera éternellement une Tierce mineure, 46 éternellement une Tierce majeure; la poſition ne fait rien à cela.

Après avoir ainſi réduit toute l'étendue du Clavier ſous un beaucoup moindre volume avec des ſignes beaucoup plus clairs, on paſſe aux tranſpoſitions.

Il n'y a que deux Modes dans notre Muſique. Qu'eſt-ce que chanter ou jouer en *re* majeur? C'eſt tranſporter l'Echelle ou la Gamme d'*ut* un Ton plus haut, & la placer ſur *re* comme Tonique ou Fondamentale. Tous les rapports qui appartenoient à l'*ut* paſſent au *re* par cette tranſpoſition. C'eſt pour exprimer ce ſyſtême de rapports hauſſé ou baiſſé, qu'il a tant fallu d'altérations de Dièſes ou de Bémols à la Clef. L'Auteur du nouveau ſyſtême ſupprime tout d'un coup tous ces embarras: le ſeul mot *re* mis en tête & à la marge, avertit que la piece eſt en *re* majeur, & comme alors le *re* prend tous les rapports qu'avoit l'*ut*, il en prend auſſi le ſigne & le nom; il ſe marque avec le chiffre 1, & toute ſon Octave ſuit par les chiffres 2, 3, 4

&c. comme ci-devant. Le *re* de la marge lui ſert de Clef; c'eſt la touche *re* ou D du Clavier naturel: mais ce même *re* devenu Tonique ſous le nom d'*ut* devient auſſi la Fondamentale du Mode.

Mais cette Fondamentale, qui eſt Tonique dans les Tons majeurs, n'eſt que Médiante dans les Tons mineurs; la Tonique, qui prend le nom de *la*, ſe trouvant alors une Tierce mineure au-deſſous de cette Fondamentale. Cette diſtinction ſe fait par une petite ligne horiſontale qu'on tire ſous la Clef. *Re* ſans cette ligne déſigne le Mode majeur de *re*; mais *Re* ſousligné déſigne le Mode mineur de *ſi* dont ce *Re* eſt Médiante. Au reſte, cette diſtinction, qui ne ſert qu'à déterminer nettement le Ton par la Clef, n'eſt pas plus néceſſaire dans le nouveau ſyſtême que dans la *Note* ordinaire où elle n'a pas lieu. Ainſi quand on n'y auroit aucun égard, on n'en ſolfieroit pas moins exactement.

Au lieu des noms mêmes des *Notes* on pourroit ſe ſervir pour Clefs des lettres de la Gamme qui leur répondent; C pour *ut*, D pour *re* &c. (Voyez GAMME.)

Les Muſiciens affectent beaucoup de mépris pour la méthode des Tranſpoſitions, ſans doute, parce qu'elle rend l'Art trop facile. L'Auteur fait voir que ce mépris eſt mal fondé; que

c'eſt leur méthode qu'il faut mépriſer, puiſqu'elle eſt pénible en pure perte; & que les Tranſpoſitions, dont il montre les avantages, ſont, même ſans qu'ils y ſongent, la véritable regle que ſuivent tous les grands Muſiciens & les bons Compoſiteurs. (Voyez TRANSPOSITION.)

Le Ton, le Mode & tous leurs rapports bien déterminés, il ne ſuffit pas de faire connoître toutes les *Notes* de chaque Octave, ni le paſſage d'un Octave à l'autre par des ſignes précis & clairs; il faut encore indiquer le lieu du Clavier qu'occupent ces Octaves. Si j'ai d'abord un *ſol* à entonner, il faut ſavoir lequel; car il y en a cinq dans le Clavier, les uns hauts, les autres moyens, les autres bas, ſelon les différentes Octaves. Ces Octaves ont chacune leur lettre, & l'une de ces lettres miſe ſur la ligne qui ſert de Portée marque à quelle Octave appartient cette ligne, & conſéquemment les Octaves qui ſont au-deſſus & au-deſſous. Il faut voir la figure qui eſt à la fin du Livre & l'explication qu'en donne l'Auteur, pour ſe mettre en cette partie au fait de ſon ſyſtême, qui eſt des plus ſimples.

Il reſte, pour l'expreſſion de tous les Sons poſſibles dans notre ſyſtême muſical, à rendre les altérations accidentelles amenées par la Modulation; ce qui ſe fait bien aiſément. Le Dièſe ſe forme en traverſant la *Note* d'un trait montant de gauche à droite de cette maniere; *fa*

Dièſe ♯: *ut* Dièſe ♯. On marque le Bémol par un ſemblable trait deſcendant; *ſi* Bémol, *♭: *mi* Bémol, *♭. A l'égard du Béquarre, l'Auteur le ſupprime, comme un ſigne inutile dans ſon ſyſtême.

Cette partie ainſi remplie, il faut venir au Tems ou à la Meſure. D'abord l'Auteur fait main-baſſe ſur cette foule de différentes Meſures dont on a ſi mal-à-propos chargé la Muſique. Il n'en connoît que deux, comme les Anciens; ſavoir, Meſure à deux Tems, & Meſure à trois Tems. Les Tems de chacune de ces Meſures peuvent, à leur tour, être diviſés en deux parties égales ou en trois. De ces deux regles combinées il tire des expreſſions exactes pour tous les Mouvemens poſſibles.

On rapporte dans la Muſique ordinaire les diverſes valeurs des *Notes* à celle d'une *Note* particuliere, qui eſt la Ronde; ce qui fait que la valeur de cette Ronde variant continuellement, les *Notes* qu'on lui compare, n'ont point de valeur fixe. L'Auteur s'y prend autrement: il ne détermine les valeurs des *Notes* que ſur la ſorte de Meſure dans laquelle elles ſont employées & ſur le Tems qu'elles y occupent; ce qui le diſpenſe d'avoir, pour ces valeurs, aucun ſi-

* Ces deux chiffres 7 & 3 doivent être croiſés en ſens contraire; c'eſt-à-dire que la ligne qui les croiſe doit, du haut à gauche, paſſer à la droite en deſcendant. Il faudroit deux poinçons exprès pour cela.

gne particulier autre que la place qu'elles tiennent. Une *Note* ſeule entre deux barres remplit toute une Meſure. Dans la Meſure à deux Tems, deux *Notes* rempliſſant la Meſure, forment chacune un Tems. Trois *Notes* font la même choſe dans la Meſure à trois Tems. S'il y a quatre *Notes* dans une Meſure à deux Tems, ou ſix dans une Meſure à trois, c'eſt que chaque Tems eſt diviſé en deux parties égales; on paſſe donc deux *Notes* pour un Tems; on en paſſe trois quand il y a ſix *Notes* dans l'une & neuf dans l'autre. En un mot, quand il n'y a nul ſigne d'inégalité, les *Notes* ſont égales, leur nombre ſe diſtribue dans une Meſure ſelon le nombre des Tems & l'eſpece de la Meſure: pour rendre cette diſtribution plus aiſée, on ſépare ſi l'on veut les Tems par des virgules; de ſorte qu'en liſant la Muſique, on voit clairement la valeur des *Notes*, ſans qu'il faille pour cela leur donner aucune figure particuliere. (Voyez *Pl.* F. *Fig.* 2.)

Les diviſions inégales ſe marquent avec la même facilité. Ces inégalités ne ſont jamais que des ſubdiviſions qu'on ramene à l'égalité par un trait dont on couvre deux ou pluſieurs *Notes*. Par exemple, ſi un Tems contient une Croche & deux doubles-Croches, un trait en ligne droite au-deſſus ou au-deſſous des deux doubles-Croches montrera qu'elles ne font enſemble qu'une quantité égale à la précédente, & par con-

ſéquent qu'une Croche. Ainſi le Tems entier ſe retrouve diviſé en deux parties égales; ſavoir, la *Note* ſeule & le trait qui en comprend deux. Il y a encore des ſubdiviſions d'inégalité qui peuvent exiger deux traits; comme, ſi une Croche pointée étoit ſuivie de deux triples-Croches, alors il faudroit premiérement un trait ſur les deux *Notes* qui repréſentent les triples-Croches, ce qui les rendroit enſemble égales au Point; puis un ſecond trait qui, couvrant le trait précédent & le Point, rendroit tout ce qu'il couvre égal à la Croche. Mais quelque viteſſe que puiſſent avoir les *Notes*, ces traits ne ſont jamais néceſſaires que quand les valeurs ſont inégales, & quelque inégalité qu'il puiſſe y avoir, on n'aura jamais beſoin de plus de deux traits, ſur-tout en ſéparant les Tems par des virgules, comme on verra dans l'exemple ci-après.

L'Auteur du nouveau ſyſtême emploie auſſi le Point, mais autrement que dans la Muſique ordinaire; dans celle-ci, le Point vaut la moitié de la *Note* qui le précede; dans la ſienne, le Point, qui marque auſſi le prolongement de la *Note* précédente, n'a point d'autre valeur que celle de la place qu'il occupe: ſi le Point remplit un Tems, il vaut un Tems; s'il remplit une Meſure, il vaut une Meſure; s'il eſt dans un Tems avec une autre *Note*, il vaut la moitié de ce Tems. En un mot, le Point ſe compte pour une *Note*, ſe meſure comme les *Notes*, &

pour marquer des Tenues ou des Syncopes on peut employer pluſieurs Points de ſuite de valeurs égales ou inégales, ſelon celles des Tems ou des Meſures que ces Points ont à remplir.

Tous les ſilences n'ont beſoin que d'un ſeul caractere; c'eſt le Zéro. Le Zéro s'emploie comme les *Notes*, & comme le Point; le Point ſe marque après un Zéro pour prolonger un ſilence, comme après une *Note* pour prolonger un Son. Voyez un exemple de tout cela, (*Pl.* F. *Fig.* 3.)

Tel eſt le précis de ce nouveau ſyſtême. Nous ne ſuivrons point l'Auteur dans le détail de ſes regles ni dans la comparaiſon qu'il fait des caracteres en uſage avec les ſiens; on s'attend bien qu'il met tout l'avantage de ſon côté; mais ce préjugé ne détournera point tout Lecteur impartial d'examiner les raiſons de cet Auteur dans ſon livre même: comme cet Auteur eſt celui de ce Dictionnaire, il n'en peut dire davantage dans cet article ſans s'écarter de la fonction qu'il doit faire ici. Voyez (*Planche* F. *Fig.* 4.) un Air noté par ces nouveaux caracteres: mais il ſera difficile de tout déchiffrer bien exactement ſans recourir au livre même, parce qu'un article de ce Dictionnaire ne doit pas être un livre, & que dans l'explication des caracteres d'un Art auſſi compliqué, il eſt impoſſible de tout dire en peu de mots.

NOTE SENSIBLE, eſt celle qui eſt une Tierce majeure au-deſſus de la Dominante, ou un ſemi-Ton au-deſſous de la Tonique. Le *ſi* eſt *Note ſenſible* dans le Ton d'*ut*, le *ſol* Dièſe dans le Ton de *la*.

On l'appelle *Note ſenſible*, parce qu'elle fait ſentir le Ton & la Tonique, ſur laquelle, après l'Accord dominant, la *Note ſenſible* prenant le chemin le plus court, eſt obligée de monter: ce qui fait que quelques-uns traitent cette *Note ſenſible* de Diſſonnance majeure, faute de voir que la Diſſonnance, étant un rapport, ne peut être conſtituée que par deux *Notes*.

Je ne dis pas que la *Note ſenſible* eſt la ſeptieme *Note* du Ton; parce qu'en Mode mineur cette Septieme *Note* n'eſt *Note ſenſible* qu'en montant; car en deſcendant elle eſt à un Ton de la Tonique & à une Tierce mineure de la Dominante. (Voyez MODE, TONIQUE, DOMINANTE.)

NOTES DE GOUT. Il y en a de deux eſpeces; les unes qui appartiennent à la Mélodie, mais non pas à l'Harmonie; en ſorte que, quoiqu'elles entrent dans la Meſure, elles n'entrent pas dans l'Accord: celles-là ſe notent en plein. Les autres *Notes de goût*, n'entrant ni dans l'Harmonie ni dans la Mélodie, ſe marquent ſeulement avec de petites *Notes* qui ne ſe comptent pas dans la Meſure, & dont la durée très-rapide

ſe prend ſur la *Note* qui précede ou ſur celle qui ſuit. Voyez dans la *Pl.* F. *Fig.* 5. un exemple des *Notes de goût* des deux eſpeces.

NOTER. *v. a.* C'eſt écrire de la Muſique avec les caracteres deſtinés à cet uſage, & appellés *Notes*. (Voyez NOTES.)

Il y a dans la maniere de *Noter* la Muſique une élégance de copie, qui conſiſte moins dans la beauté de la Note, que dans une certaine exactitude à placer convenablement tous les ſignes, & qui rend la Muſique ainſi *notée* bien plus facile à exécuter; c'eſt ce qui a été expliqué au mot COPISTE.

NOURRIR les Sons, c'eſt non-ſeulement leur donner du tymbre ſur l'Inſtrument, mais auſſi les ſoutenir exactement durant toute leur valeur, au lieu de les laiſſer éteindre avant que cette valeur ſoit écoulée, comme on fait ſouvent. Il y a des Muſiques qui veulent des Sons *Nourris*, d'autres les veulent détachés, & marqués ſeulement du bout de l'Archet.

NUNNIE. *ſ. f.* C'étoit chez les Grecs la Chanſon particuliere aux Nourrices. (Voyez CHANSON.)

O.

O. Cette lettre capitale formée en cercle ou double CↃ eſt, dans nos Muſiques anciennes, le ſigne de ce qu'on appelloit Tems parfait; c'eſt-à-dire de la Meſure triple ou à trois Tems, à la différence du Tems imparfait ou de la Meſure double, qu'on marquoit par un C ſimple, ou un O tronqué à droite ou à gauche, C ou Ↄ.

Le Tems parfait ſe marquoit quelquefois par un O ſimple, quelquefois par un O pointé en dedans de cette maniere ⊙, ou par un O barré, ainſi Φ. (Voyez TEMS.)

OBLIGÉ. *adj.* On appelle *Partie Obligée*, celle qui récite quelquefois, celle qu'on ne ſauroit retrancher ſans gâter l'Harmonie ou le Chant; ce qui la diſtingue des Parties de Rempliſſage, qui ne ſont ajoûtées que pour une plus grande perfection d'Harmonie, mais par le retranchement deſquelles la Piece n'eſt point mutilée. Ceux qui ſont aux Parties de Rempliſſage peuvent s'arrêter quand ils veulent, & la Muſique n'en va pas moins; mais celui qui eſt chargé d'une *Partie Obligée* ne peut la quitter un moment ſans faire manquer l'exécution.

Broſſard dit qu'*Obligé* ſe prend auſſi pour contraint ou aſſujetti. Je ne ſache pas que ce

mot ait aujourd'hui un pareil ſens en Muſique. (Voyez CONTRAINT.)

OCTACORDE. *ſ. m.* Inſtrument ou ſyſtême de Muſique compoſé de huit Sons ou de ſept Dégrés. L'*Octacorde* ou la Lyre de Pythagore comprenoit les huit Sons exprimés par ces lettres *E. F. G. a.* ♭ *c. d. e.*: c'eſt-à-dire, deux Tétracordes disjoints.

OCTAVE. *ſ. f.* La premiere des Conſonnances dans l'ordre de leur génération. L'*Octave* eſt la plus parfaite des Conſonnances; elle eſt, après l'Uniſſon, celui de tous les Accords dont le rapport eſt le plus ſimple: l'Uniſſon eſt en raiſon d'égalité; c'eſt-à-dire comme 1 eſt à 1: l'*Octave* eſt en raiſon double, c'eſt-à-dire comme 1 eſt à 2; les Harmoniques des deux Sons dans l'un & dans l'autre s'accordent tous ſans exception, ce qui n'a lieu dans aucun autre Intervalle. Enfin ces deux Accords ont tant de conformité qu'ils ſe confondent ſouvent dans la Mélodie, & que dans l'Harmonie même on les prend preſque indifféremment l'un pour l'autre.

Cet Intervalle s'appelle *Octave*, parce que pour marcher diatoniquement d'un de ces termes à l'autre, il faut paſſer par ſept Dégrés, & faire entendre huit Sons différens.

Voici les propriétés qui diſtinguent ſi ſingulierément l'*Octave* de tous les autres Intervalles.

I. L'*Octave* renferme entre ſes bornes tous

les Sons primitifs & originaux; ainſi après avoir établi un ſyſtême ou une ſuite de Sons dans l'étendue d'une *Octave*, ſi l'on veut prolonger cette ſuite, il faut néceſſairement reprendre le même ordre dans une ſeconde *Octave* par une ſérie ſemblable, & de même pour une troiſieme & pour une quatrieme *Octave*, où l'on ne trouvera jamais aucun Son qui ne ſoit la Réplique de quelqu'un des premiers. Une telle ſérie eſt appellée Echelle de Muſique dans ſa premiere *Octave*, & Réplique dans toutes les autres. (Voyez ECHELLE, RÉPLIQUE.) C'eſt en vertu de cette propriété de l'*Octave* qu'elle a été appellée *Diapaſon* par les Grecs. (Voyez DIAPASON.)

II. L'*Octave* embraſſe encore toutes les Conſonnances & toutes leurs différences, c'eſt-à-dire tous les Intervalles ſimples tant Conſonnans que Diſſonnans, & par conſéquent toute l'Harmonie. Etabliſſons toutes les Conſonnances ſur un même Son fondamental; nous aurons la Table ſuivante,

$$\frac{120}{120}\cdot\ \frac{100}{120}\cdot\ \frac{96}{120}\cdot\ \frac{90}{120}\cdot\ \frac{80}{120}\cdot\ \frac{75}{120}\cdot\ \frac{72}{120}\cdot\ \frac{60}{120}\cdot$$

Qui revient à celle-ci:

$$\text{I.}\quad \frac{5}{6}\cdot\ \frac{4}{5}\cdot\ \frac{3}{4}\cdot\ \frac{2}{3}\cdot\ \frac{5}{8}\cdot\ \frac{3}{5}\cdot\ \frac{1}{2}\cdot$$

Où l'on trouve toutes les Conſonnances dans cet ordre: la Tierce mineure, la Tierce majeure, la Quarte, la Quinte, la Sixte mineure, la Sixte majeure, & enfin l'*Octave*. Par cette Table on voit que les Conſonnances ſimples ſont toutes contenues entre l'Octave & l'Uniſſon. Elles peuvent même être entendues toutes à la fois dans l'étendue d'une *Octave* ſans mélange de Diſſonnances. Frappez à la fois ces quatre Sons *ut mi ſol ut*, en montant du premier *ut* à ſon *Octave*; ils formeront entr'eux toutes les Conſonnances, excepté la Sixte majeure, qui eſt compoſée; & ne formeront nul autre Intervalle. Prenez deux de ces mêmes Sons comme il vous plaira, l'Intervalle en ſera toujours conſonnant. C'eſt de cette union de toutes les Conſonnances que l'Accord qui les produit s'appelle *Accord parfait*.

L'*Octave* donnant toutes les Conſonnances donne par conſéquent auſſi toutes leurs différences, & par elles tous les Intervalles ſimples de notre ſyſtême muſical, leſquels ne ſont que ces différences mêmes. La différence de la Tierce majeure à la Tierce mineure donne le ſemi-Ton mineur; la différence de la Tierce majeure à la Quarte donne le ſemi-Ton majeur; la différence de la Quarte à la Quinte donne le Ton majeur; & la différence de la Quinte à la Sixte majeure donne le Ton mineur. Or le ſemi-Ton mineur, le ſemi-Ton majeur, le Ton mineur,

& le Ton majeur ſont les ſeuls élémens de tous les Intervalles de notre Muſique.

III. Tout Son conſonnant avec un des termes de l'*Octave* conſonne auſſi avec l'autre; par conſéquent tout Son qui diſſonne avec l'un diſſonne avec l'autre.

IV. Enfin l'*Octave* a encore cette propriété, la plus ſinguliere de toutes, de pouvoir être ajoûtée à elle-même, triplée & multipliée à volonté, ſans changer de nature, & ſans que le produit ceſſe d'être une Conſonnance.

Cette multiplication de l'*Octave*, de même que ſa diviſion, eſt cependant bornée à notre égard par la capacité de l'organe auditif; & un Intervalle de huit *Octaves* excede déja cette capacité. (Voyez ETENDUE.) Les *Octaves* mêmes perdent quelque choſe de leur Harmonie en ſe multipliant; &, paſſé une certaine meſure, tous les Intervalles deviennent pour l'oreille moins faciles à ſaiſir : une double *Octave* commence déja d'être moins agréable qu'une *Octave* ſimple; une triple qu'une double; enfin à la cinquieme *Octave* l'extrême diſtance des Sons ôte preſque à la Conſonnance tout ſon agrément.

C'eſt de l'*Octave* qu'on tire la génération ordonnée de tous les Intervalles par des diviſions & ſubdiviſions Harmoniques. Diviſez harmoniquement l'*Octave* 3. 6. par le nombre 4., vous aurez d'un côté la Quarte 3. 4., & de l'autre la Quinte 4. 6.

Divi-

Diviſez de même la Quinte 10. 15. harmoniquement par le nombre 12., vous aurez la Tierce mineure 10. 12. & la Tierce majeure 12. 15. Enfin diviſez la Tierce majeure 72. 90. encore harmoniquement par le nombre 80., vous aurez le ton mineur 72. 80. ou 9. 10. & le ton majeur 80. 90. ou 8. 9. &c.

Il faut remarquer que ces diviſions Harmoniques donnent toujours deux Intervalles inégaux, dont le moindre eſt au grave & le grand à l'aigu. Que ſi l'on fait les mêmes diviſions ſelon la proportion Arithmétique, on aura le moindre Intervalle à l'aigu & le plus grand au grave. Ainſi l'*Octave* 2. 4. partagée arithmétiquement donnera d'abord la Quinte 2. 3. au grave, puis la Quarte 3. 4. à l'aigu. La Quinte 4. 6. donnera premiérement la Tierce majeure 4. 5. puis la Tierce mineure 5. 6. & ainſi des autres. On auroit les mêmes rapports en ſens contraires, ſi, au lieu de les prendre comme je fais ici par les vibrations, on les prenoit par les longueurs des Cordes. Ces connoiſſances, au reſte, ſont peu utiles en elles-mêmes, mais elles ſont néceſſaires pour entendre les vieux Auteurs.

Le ſyſtême complet & rigoureux de l'*Octave* eſt compoſé de trois *Tons* majeurs, deux *Tons* mineurs, & deux ſemi-*Tons* majeurs. Le ſyſtême tempéré eſt de cinq *Tons* égaux & deux ſemi-Tons formant entr'eux autant de Dégrés Diatoniques ſur les ſept Sons de la Gamme juſqu'à

l'Octave du premier. Mais comme chaque *Ton* peut ſe partager en deux ſemi-Tons, la même Octave ſe diviſe auſſi chromatiquement en douze Intervalles d'un ſemi-Ton chacun, dont les ſept précédens gardent leur nom, & les cinq autres prennent chacun le nom du Son Diatonique le plus voiſin, au-deſſous par Dièſe & au-deſſus par Bémol. (Voyez ECHELLE.)

Je ne parle point ici des *Octaves* diminuées ou ſuperflues, parce que cet Intervalle ne s'altere gueres dans la Mélodie, & jamais dans l'Harmonie.

Il eſt défendu, en compoſition, de faire deux *Octaves* de ſuite, entre différentes Parties, ſurtout par Mouvement ſemblable: mais cela eſt permis, & même élégant, fait à deſſein & à propos dans toute la ſuite d'un Air ou d'une Période: c'eſt ainſi que dans pluſieurs *Concerto* toutes les Parties reprennent par Intervalles le Ripiéno à l'*Octave* ou à l'Uniſſon.

Sur la Regle de l'*Octave*, voyez REGLE.

OCTAVIER. *v. n.* Quand on force le vent dans un Inſtrument à vent, le Son monte auſſi-tôt à l'Octave; c'eſt ce qu'on appelle *Octavier*. En renforçant ainſi l'inſpiration, l'air renfermé dans le tuyau & contraint par l'air extérieur, eſt obligé pour céder à la viteſſe des oſcillations, de ſe partager en deux colonnes égales, ayant chacune la moitié de la longueur du tuyau; & c'eſt ainſi que chacune de ces moitiés ſonne l'Octave

du tout. Une Corde de Violoncelle *Octavie* par un principe ſemblable, quand le coup d'Archet eſt trop bruſque ou trop voiſin du Chevalet. C'eſt un défaut dans l'Orgue quand un tuyau *Octavie*; cela vient de ce qu'il prend trop de vent.

ODE. *ſ. f.* Mot Grec qui ſignifie *Chant* ou *Chanſon*.

ODÉUM. *ſ. m.* C'étoit, chez les Anciens, un lieu deſtiné à la répétition de la Muſique qui devoit être chantée ſur le Théâtre; comme eſt, à l'Opéra de Paris, le petit Théâtre du Magaſin. (Voyez MAGASIN.)

On donnoit quelquefois le nom d'*Odéum* à des bâtimens qui n'avoient point de rapport au Théâtre. On lit dans Vitruve que Périclès fit bâtir à Athenes un *Odéum* où l'on diſputoit des prix de Muſique, & dans Pauſanias qu'Hérode l'Athénien fit conſtruire un magnifique *Odéum* pour le tombeau de ſa femme.

Les Ecrivains Eccléſiaſtiques déſignent auſſi quelquefois le Chœur d'une Egliſe par le mot *Odéum*.

OEUVRE. Ce mot eſt maſculin pour déſigner un des Ouvrages de Muſique d'un Auteur. On dit le troiſieme *Oeuvre* de Corelli, le cinquieme *Oeuvre* de Vivaldi, &c. mais ces titres ne ſont plus guere en uſage. A meſure que la Muſique ſe perfectionne, elle perd ces noms pompeux par leſquels nos Anciens s'imaginoient la glorifier.

Onziéme. *ſ. f.* Réplique ou Octave de la Quarte. Cet Intervalle s'appelle *Onzieme*, parce qu'il faut former *Onze* Sons Diatoniques pour paſſer de l'un de ces termes à l'autre.

M. Rameau a voulu donner le nom d'*Onzieme* à l'Accord qu'on appelle ordinairement Quarte; mais comme cette dénomination n'eſt pas ſuivie, & que M. Rameau lui-même a continué de chiffrer le même Accord d'un 4 & non pas d'un 11, il faut ſe conformer à l'uſage. (Voyez Accord, Quarte, Supposition.)

Opéra. *ſ. m.* Spectacle dramatique & lyrique où l'on s'efforce de réunir tous les charmes des beaux Arts, dans la repréſentation d'une action paſſionnée, pour exciter, à l'aide des ſenſations agréables, l'intérêt & l'illuſion.

Les parties conſtitutives d'un *Opéra* ſont, le Poëme, la Muſique, & la Décoration. Par la Poéſie on parle à l'eſprit, par la Muſique à l'oreille, par la Peinture aux yeux; & le tout doit ſe réunir pour émouvoir le cœur & y porter à la fois la même impreſſion par divers organes. De ces trois parties, mon ſujet ne me permet de conſidérer la premiere & la derniere que par le rapport qu'elles peuvent avoir avec la ſeconde; ainſi je paſſe immédiatement à celle-ci.

L'Art de combiner agréablement les Sons peut être enviſagé ſous deux aſpects très-différens. Conſidérée comme une inſtitution de la Nature, la Muſique borne ſon effet à la ſenſation & au plaiſir phyſique qui réſulte de la Mélodie, de l'Harmonie, & du Rhythme: telle eſt ordinairement la Muſique d'Egliſe; tels ſont les Airs à danſer, & ceux des Chanſons. Mais comme partie eſſentielle de la Sçene lyrique, dont l'objet principal eſt l'imitation, la Muſique devient un des beaux Arts, capable de peindre tous les Tableaux, d'exciter tous les ſentimens, de lutter avec la Poëſie, de lui donner une force nouvelle, de l'embellir de nouveaux charmes, & d'en triompher en la couronnant.

Les Sons de la voix parlante n'étant ni ſoutenus ni Harmoniques ſont inappréciables, & ne peuvent, par conſéquent, s'allier agréablement avec ceux de la voix chantante & des Inſtrumens, au moins dans nos Langues, trop éloignées du caractere muſical; car on ne ſauroit entendre les paſſages des Grecs ſur leur maniere de réciter, qu'en ſuppoſant leur Langue tellement accentuée que les inflexions du diſcours dans la déclamation ſoutenue, formaſſent entr'elles des Intervalles muſicaux & appréciables: ainſi l'on peut dire que leurs Pieces de Théâtre étoient des eſpeces d'*Opéra*; & c'eſt pour cela même qu'il ne pouvoit y avoir d'*Opéra* proprement dit parmi eux.

Par la difficulté d'unir le Chant au diſcours dans nos langues, il eſt aiſé de ſentir que l'intervention de la Muſique comme partie eſſentielle doit donner au Poëme lyrique un caracte-

re différent de celui de la Tragédie & de la Comédie, & en faire une troiſieme eſpece de Drame, qui a ſes regles particulieres : mais ces différences ne peuvent ſe déterminer ſans une parfaite connoiſſance de la partie ajoutée, des moyens de l'unir à la parole, & de ſes relations naturelles avec le cœur humain: détails qui appartiennent moins à l'Artiſte qu'au Philoſophe, & qu'il faut laiſſer à une plume faite pour éclairer tous les Arts, pour montrer à ceux qui les profeſſent les principes de leurs regles, & aux hommes de goût les ſources de leurs plaiſirs.

En me bornant donc, ſur ce ſujet, à quelques obſervations plus hiſtoriques que raiſonnées, je remarquerai d'abord que les Grecs n'avoient pas au Théâtre un genre lyrique ainſi que nous, & que ce qu'ils appelloient de ce nom ne reſſembloit point au nôtre: comme ils avoient beaucoup d'accent dans leur langue & peu de fracas dans leurs Concerts, toute leur Poëſie étoit Muſicale & toute leur Muſique déclamatoire: de ſorte que leur Chant n'étoit preſque qu'un diſcours ſoutenu, & qu'ils chantoient réellement leurs vers, comme ils l'annoncent à la tête de leurs Poëmes; ce qui par imitation a donné aux Latins, puis à nous, le ridicule uſage de dire *je chante*, quand on ne chante point. Quant à ce qu'ils appelloient genre lyrique en particulier, c'étoit une Poëſie héroïque dont le ſtyle étoit pompeux & figuré, laquelle s'accompagnoit

de la Lyre ou Cithare préférablement à tout autre Inſtrument. Il eſt certain que les Tragédies Grecques ſe récitoient d'une maniere très-ſemblable au Chant, qu'elles s'accompagnoient d'Inſtrumens & qu'il y entroit des Chœurs.

Mais ſi l'on veut pour cela que ce fuſſent des *Opéra* ſemblables aux nôtres, il faut donc imaginer des *Opéra* ſans Airs: car il me paroît prouvé que la Muſique Grecque, ſans en excepter même l'Inſtrumentale, n'étoit qu'un véritable Récitatif. Il eſt vrai que ce Récitatif, qui réuniſſoit le charme des Sons Muſicaux à toute l'Harmonie de la Poëſie & à toute la force de la déclamation, devoit avoir beaucoup plus d'énergie que le Récitatif moderne, qui ne peut gueres ménager un de ces avantages qu'aux dépens des autres. Dans nos langues vivantes, qui ſe reſſentent, pour la plûpart, de la rudeſſe du climat dont elles ſont originaires, l'application de la Muſique à la parole eſt beaucoup moins naturelle. Une proſodie incertaine s'accorde mal avec la régularité de la Meſure ; des ſyllabes muettes & ſourdes, des articulations dures, des Sons peu éclatans & moins variés ſe prêtent difficilement à la Mélodie; & une Poëſie cadencée uniquement par le nombre des ſyllabes prend une Harmonie peu ſenſible dans le Rhythme muſical, & s'oppoſe ſans ceſſe à la diverſité des valeurs & des mouvemens. Voilà des difficultés qu'il fallut vaincre ou éluder dans l'invention du

Poëme lyrique. On tâcha donc, par un choix de mots, de tours & de vers, de ſe faire une langue propre; & cette langue, qu'on appella lyrique, fut riche ou pauvre, à proportion de la douceur ou de la rudeſſe de celle dont elle étoit tirée.

Ayant, en quelque ſorte, préparé la parole pour la Muſique, il fut enſuite queſtion d'appliquer la Muſique à la parole, & de la lui rendre tellement propre ſur la Scene lyrique, que le tout pût être pris pour un ſeul & même idiôme; ce qui produiſit la néceſſité de chanter toujours, pour paroître toujours parler; néceſſité qui croît en raiſon de ce qu'une langue eſt peu muſicale; car moins la langue a de douceur & d'accent, plus le paſſage alternatif de la parole au Chant & du Chant à la parole, y devient dur & choquant pour l'oreille. De-là le beſoin de ſubſtituer au diſcours en récit un diſcours en Chant, qui pût l'imiter de ſi près qu'il n'y eût que la juſteſſe des Accords qui le diſtinguât de la parole. (Voyez RÉCITATIF.)

Cette maniere d'unir au Théâtre la Muſique à la Poëſie, qui, chez les Grecs, ſuffiſoit pour l'intérêt & l'illuſion, parce qu'elle étoit naturelle, par la raiſon contraire, ne pouvoit ſuffire chez nous pour la même fin. En écoutant un langage hypothétique & contraint, nous avons peine à concevoir ce qu'on veut nous dire; avec beaucoup de bruit on nous donne peu d'émotion: de-là naît la néceſſité d'amener le plaiſir phyſique au ſecours du moral, & de ſuppléer par l'attrait de l'Harmonie à l'énergie de l'expreſſion. Ainſi moins on ſait toucher le cœur, plus il faut ſavoir flatter l'oreille, & nous ſommes forcés de chercher dans la ſenſation le plaiſir que le ſentiment nous refuſe. Voilà l'origine des Airs, des Chœurs, de la Symphonie, & de cette Mélodie enchantereſſe dont la Muſique moderne s'embellit ſouvent aux dépens de la Poëſie, mais que l'homme de goût rebute au Théâtre, quand on le flatte ſans l'émouvoir.

A la naiſſance de l'*Opéra*, ſes inventeurs voulant éluder ce qu'avoit de peu naturel l'union de la Muſique au diſcours dans l'imitation de la vie humaine, s'aviſerent de tranſporter la Scene aux Cieux & dans les Enfers, & faute de ſavoir faire parler les hommes, ils aimerent mieux faire chanter les Dieux & les Diables, que les Héros & les Bergers. Bientôt la magie & le merveilleux devinrent les fondemens du Théâtre lyrique, & content de s'enrichir d'un nouveau genre on ne ſongea pas même à rechercher ſi c'étoit bien celui-là qu'on avoit dû choiſir. Pour ſoutenir une ſi forte illuſion, il fallut épuiſer tout ce que l'Art humain pouvoit imaginer de plus ſéduiſant chez un Peuple où le goût du plaiſir & celui des beaux Arts régnoient à l'envi. Cette Nation célebre à laquelle il ne reſte de ſon ancienne grandeur que celle des idées

dans les beaux Arts, prodigua ſon goût, ſes lumieres pour donner à ce nouveau Spectacle tout l'éclat dont il avoit beſoin. On vit s'élever par toute l'Italie des Théâtres égaux en étendue aux Palais des Rois, & en élégance aux monumens de l'Antiquité dont elle étoit remplie. On inventa, pour les orner, l'Art de la Perſpective & de la Décoration. Les Artiſtes dans chaque genre y firent à l'envi briller leurs talens. Les machines les plus ingénieuſes, les vols les plus hardis, les tempêtes, la foudre, l'éclair, & tous les preſtiges de la baguette furent employés à faſciner les yeux, tandis que des multitudes d'Inſtrumens & de voix étonnoient les oreilles.

Avec tout cela l'action reſtoit toujours froide & toutes les ſituations manquoient d'intérêt. Comme il n'y avoit point d'intrigue qu'on ne dénouât facilement à l'aide de quelque Dieu, le Spectateur, qui connoiſſoit tout le pouvoir du Poëte, ſe repoſoit tranquillement ſur lui du ſoin de tirer ſes Héros des plus grands dangers. Ainſi l'appareil étoit immenſe & produiſoit peu d'effet, parce que l'imitation étoit toujours imparfaite & groſſiere, que l'action priſe hors de la Nature étoit ſans intérêt pour nous, & que les ſens ſe prêtent mal à l'illuſion quand le cœur ne s'en mêle pas; de ſorte qu'à tout compter il eût été difficile d'ennuyer une aſſemblée à plus grands fraix.

Ce Spectacle, tout imparfait qu'il étoit, fit

long-tems l'admiration des contemporains, qui n'en connoiſſoient point de meilleur. Ils ſe félicitoient même de la découverte d'un ſi beau genre: voilà, diſoient-ils, un nouveau principe joint à ceux d'Ariſtote; voilà l'admiration ajoutée à la terreur & à la pitié. Ils ne voyoient pas que cette richeſſe apparente n'étoit au fond qu'un ſigne de ſtérilité, comme les fleurs qui couvrent les champs avant la moiſſon. C'étoit faute de ſavoir toucher qu'ils vouloient ſurprendre, & cette admiration prétendue n'étoit en effet qu'un étonnement puérile dont ils auroient dû rougir. Un faux air de magnificence, de féerie & d'enchantement, leur en impoſoit au point qu'ils ne parloient qu'avec enthouſiaſme & reſpect d'un Théâtre qui ne méritoit que des huées; ils avoient de la meilleure foi du monde autant de vénération pour la Sçene même que pour les chimériques objets qu'on tâchoit d'y repréſenter: comme s'il y avoit plus de mérite à faire parler plattement le Roi des Dieux que le dernier des mortels, & que les Valets de Moliere ne fuſſent pas préférables aux Héros de Pradon.

Quoique les Auteurs de ces premiers *Opéra* n'euſſent gueres d'autre but que d'éblouir les yeux & d'étourdir les oreilles, il étoit difficile que le Muſicien ne fût jamais tenté de chercher à tirer de ſon Art l'expreſſion des ſentimens répandus dans le Poëme. Les Chanſons des Nymphes, les Hymnes des Prêtres, les cris des

Guerriers, les hurlemens infernaux ne rempliſſoient pas tellement ces Drames groſſiers qu'il ne s'y trouvât quelqu'un de ces inſtans d'intérêt & de ſituation où le Spectateur ne demande qu'à s'attendrir. Bientôt on commença de ſentir qu'indépendamment de la déclamation muſicale, que ſouvent la langue comportoit mal, le choix du Mouvement, de l'Harmonie & des Chants n'étoit pas indifférent aux choſes qu'on avoit à dire, & que, par conſéquent, l'effet de la ſeule Muſique borné juſqu'alors au ſens, pouvoit aller juſqu'au cœur. La Mélodie, qui ne s'étoit d'abord ſéparée de la Poëſie que par néceſſité, tira parti de cette indépendance pour ſe donner des beautés abſolues & purement muſicales : l'Harmonie découverte ou perfectionnée lui ouvrit de nouvelles routes pour plaire & pour émouvoir; & la Meſure, affranchie de la gêne du Rhythme poëtique, acquit auſſi une ſorte de cadence à part, qu'elle ne tenoit que d'elle ſeule.

La Muſique, étant ainſi devenue un troiſieme Art d'imitation, eut bien-tôt ſon langage, ſon expreſſion, ſes tableaux, tout-à-fait indépendans de la Poëſie. La Symphonie même apprit à parler ſans le ſecours des paroles, & ſouvent il ne ſortoit pas des ſentimens moins vifs de l'Orcheſtre que de la bouche des Acteurs. C'eſt alors que, commençant à ſe dégoûter de tout le clinquant de la féerie, du puérile fracas des machines, & de la fantaſque image des choſes

qu'on n'a jamais vues, on chercha dans l'imitation de la Nature des tableaux plus intéreſſans & plus vrais. Juſques-là l'*Opéra* avoit été conſtitué comme il pouvoit l'être; car quel meilleur uſage pouvoit-on faire au Théâtre d'une Muſique qui ne ſavoit rien peindre, que de l'employer à la repréſentation des choſes qui ne pouvoient exiſter, & ſur leſquelles perſonne n'étoit en état de comparer l'image à l'objet? Il eſt impoſſible de ſavoir ſi l'on eſt affecté par la peinture du merveilleux comme on le ſeroit par ſa préſence; au lieu que tout homme peut juger par lui-même ſi l'Artiſte a bien ſu faire parler aux paſſions leur langage, & ſi les objets de la Nature ſont bien imités. Auſſi dès que la Muſique eut appris à peindre & à parler, les charmes du ſentiment firent-ils bien-tôt négliger ceux de la baguette, le Théâtre fut purgé du jargon de la Mythologie, l'intérêt fut ſubſtitué au merveilleux, les machines des Poëtes & des Charpentiers furent détruites, & le Drame lyrique prit une forme plus noble & moins giganteſque. Tout ce qui pouvoit émouvoir le cœur y fut employé avec ſuccès, on n'eut plus beſoin d'en impoſer par des êtres de raiſon, ou plutôt de folie, & les Dieux furent chaſſés de la Scene quand on y fut repréſenter des hommes. Cette forme plus ſage & plus réguliere ſe trouva encore la plus propre à l'illuſion; l'on ſentit que le chef-d'œuvre de la Muſique étoit de ſe faire ou-

blier elle-même, qu'en jettant le déſordre & le trouble dans l'ame du Spectateur elle l'empêchoit de diſtinguer les Chants tendres & pathétiques d'une Héroïne gémiſſante, des vrais accens de la douleur; & qu'Achille en fureur pouvoit nous glacer d'effroi avec le même langage qui nous eût choqués dans ſa bouche en tout autre tems.

Ces obſervations donnerent lieu à une ſeconde réforme non moins importante que la premiere. On ſentit qu'il ne falloit à l'*Opéra* rien de froid & de raiſonné, rien que le Spectateur pût écouter aſſez tranquillement pour réfléchir ſur l'abſurdité de ce qu'il entendoit; & c'eſt en cela, ſur-tout, que conſiſte la différence eſſentielle du Drame lyrique à la ſimple Tragédie. Toutes les délibérations politiques, tous les projets de conſpiration, les expoſitions, les récits, les maximes ſentencieuſes; en un mot, tout ce qui ne parle qu'à la raiſon fut banni du langage du cœur, avec les jeux d'eſprit, les Madrigaux & tout ce qui n'eſt que des penſées. Le ton même de la ſimple galanterie, qui quadre mal avec les grandes paſſions, fut à peine admis dans le rempliſſage des ſituations tragiques, dont il gâte preſque toujours l'effet: car jamais on ne ſent mieux que l'Acteur chante, que lorſqu'il dit une Chanſon.

L'énergie de tous les ſentimens, la violence de toutes les paſſions ſont donc l'objet principal

du Drame lyrique; & l'illuſion qui en fait le charme, eſt toujours détruite auſſi-tôt que l'Auteur & l'Acteur laiſſent un moment le Spectateur à lui-même. Tels ſont les principes ſur leſquels l'*Opéra* moderne eſt établi. Apoſtolo-Zéno, le Corneille de l'Italie; ſon tendre éleve qui en eſt le Racine, ont ouvert & perfectionné cette nouvelle carriere. Ils ont oſé mettre les Héros de l'Hiſtoire ſur un Théâtre qui ſembloit ne convenir qu'aux phantômes de la Fable. Cyrus, Céſar, Caton même, ont paru ſur la Scene avec ſuccès, & les Spectateurs les plus révoltés d'entendre chanter de tels hommes, ont bien-tôt oublié qu'ils chantoient, ſubjugués & ravis par l'éclat d'une Muſique auſſi pleine de nobleſſe & de dignité que d'enthouſiaſme & de feu. L'on ſuppoſe aiſément que des ſentimens ſi différens des nôtres doivent s'exprimer auſſi ſur un autre ton.

Ces nouveaux Poëmes que le génie avoit créés, & que lui ſeul pouvoit ſoutenir, écarterent ſans effort les mauvais Muſiciens qui n'avoient que la mécanique de leur Art, &, privés du feu de l'invention & du don de l'imitation, faiſoient des *Opéra* comme ils auroient fait des ſabots. A peine les cris des Bacchantes, les conjurations des Sorciers & tous les Chants qui n'étoient qu'un vain bruit, furent-ils bannis du Théâtre; à peine eut-on tenté de ſubſtituer à ce barbare fracas les accens de la colere, de la douleur, des menaces, de la tendreſſe, des

pleurs, des gémiſſemens, & tous les mouvemens d'une ame agitée, que, forcés de donner des ſentimens aux Héros & un langage au cœur humain, les Vinci, les Léo, les Pergoleſe, dédaignant la ſervile imitation de leurs prédéceſſeurs, & s'ouvrant une nouvelle carriere, la franchirent ſur l'aîle du Génie, & ſe trouverent au but preſque dès les premiers pas. Mais on ne peut marcher longtems dans la route du bon goût ſans monter ou deſcendre, & la perfection eſt un point où il eſt difficile de ſe maintenir. Après avoir eſſayé & ſenti ſes forces, la Muſique en état de marcher ſeule, commence à dédaigner la Poëſie qu'elle doit accompagner, & croit en valoir mieux en tirant d'elle-même les beautés qu'elle partageoit avec ſa compagne. Elle ſe propoſe encore, il eſt vrai, de rendre les idées & les ſentimens du Poëte; mais elle prend, en quelque ſorte, un autre langage, &, quoique l'objet ſoit le même, le Poëte & le Muſicien, trop ſéparés dans leur travail, en offrent à la fois deux images reſſemblantes, mais diſtinctes, qui ſe nuiſent mutuellement. L'eſprit forcé de ſe partager, choiſit & ſe fixe à une image plutôt qu'à l'autre. Alors le Muſicien, s'il a plus d'art que le Poëte, l'efface & le fait oublier: l'Acteur voyant que le Spectateur ſacrifie les paroles à la Muſique, ſacrifie à ſon tour le geſte & l'action théâtrale au Chant & au brillant de la voix; ce qui fait tout-à-fait oublier la Piece,

ce, & change le Spectacle en un véritable Concert. Que ſi l'avantage, au contraire, ſe trouve du côté du Poëte, la Muſique, à ſon tour, deviendra preſque indifférente, & le Spectateur, trompé par le bruit, pourra prendre le change au point d'attribuer à un mauvais Muſicien le mérite d'un excellent Poëte, & de croire admirer des chef-d'œuvres d'Harmonie, en admirant des Poëmes bien compoſés.

Tels ſont les défauts que la perfection abſolue de la Muſique & ſon défaut d'application à la Langue peuvent introduire dans les *Opéra* à proportion du concours de ces deux cauſes. Sur quoi l'on doit remarquer que les Langues les plus propres à fléchir ſous les loix de la Meſure & de la Mélodie ſont celles où la duplicité dont je viens de parler eſt le moins apparente, parce que la Muſique ſe prêtant ſeulement aux idées de la Poëſie, celle-ci ſe prête à ſon tour aux inflexions de la Mélodie; & que, quand la Muſique ceſſe d'obſerver le Rhythme, l'accent & l'Harmonie du vers, le vers ſe plie & s'aſſervit à la cadence de la Meſure & à l'accent muſical. Mais lorſque la Langue n'a ni douceur ni flexibilité, l'âpreté de la Poëſie l'empêche de s'aſſervir au Chant, la douceur même de la Mélodie l'empêche de ſe prêter à la bonne récitation des vers, & l'on ſent dans l'union forcée de ces deux Arts une contrainte perpétuelle qui choque l'oreille & détruit à la fois l'attrait de la

Mélodie & l'effet de la Déclamation. Ce défaut eſt ſans remede, & vouloir à toute force appliquer la Muſique à une Langue qui n'eſt pas muſicale, c'eſt lui donner plus de rudeſſe qu'elle n'en auroit ſans cela.

Par ce que j'ai dit juſqu'ici, l'on a pû voir qu'il y a plus de rapport entre l'appareil des yeux ou la décoration, & la Muſique ou l'appareil des oreilles, qu'il n'en paroît entre deux ſens qui ſemblent n'avoir rien de commun; & qu'à certains égards l'*Opéra*, conſtitué comme il eſt, n'eſt pas un tout auſſi monſtrueux qu'il paroît l'être. Nous avons vû que, voulant offrir aux regards l'intérêt & les mouvemens qui manquoient à la Muſique, on avoit imaginé les groſſiers preſtiges des machines & des vols, & que juſqu'à ce qu'on ſût nous émouvoir, on s'étoit contenté de nous ſurprendre. Il eſt donc très-naturel que la Muſique, devenue paſſionnée & pathétique, ait renvoyé ſur les Théâtres des Foires ces mauvais ſupplémens dont elle n'avoit plus beſoin ſur le ſien. Alors l'*Opéra*, purgé de tout ce merveilleux qui l'aviliſſoit, devint un Spectacle également touchant & majeſtueux, digne de plaire aux gens de goût & d'intéreſſer les cœurs ſenſibles.

Il eſt certain qu'on auroit pû retrancher de la pompe du Spectacle autant qu'on ajoûtoit à l'intérêt de l'action; car plus on s'occupe des perſonnages, moins on eſt occupé des objets qui

les entourent: mais il faut, cependant, que le lieu de la Scene ſoit convenable aux Acteurs qu'on y fait parler; & l'imitation de la Nature, ſouvent plus difficile & toujours plus agréable que celle des êtres imaginaires, n'en devient que plus intéreſſante en devenant plus vraiſemblable. Un beau Palais, des Jardins délicieux, de ſavantes ruines plaiſent encore plus à l'œil que la fantaſque image du Tartare, de l'Olympe, du Char du Soleil; image d'autant plus inférieure à celle que chacun ſe trace en lui-même, que dans les objets chimériques il n'en coûte rien à l'eſprit d'aller au-delà du poſſible, & de ſe faire des modeles au-deſſus de toute imitation. De-là vient que le merveilleux, quoique déplacé dans la Tragédie, ne l'eſt pas dans le Poëme épique où l'imagination toujours induſtrieuſe & dépenſiere ſe charge de l'exécution, & en tire un tout autre parti que ne peut faire ſur nos Théâtres le talent du meilleur Machiniſte, & la magnificence du plus puiſſant Roi.

Quoique la Muſique priſe pour un Art d'imitation ait encore plus de rapport à la Poëſie qu'à la Peinture; celle-ci, de la maniere qu'on l'employe au Théâtre, n'eſt pas auſſi ſujette que la Poëſie à faire avec la Muſique une double repréſentation du même objet; parce que l'une rend les ſentimens des hommes, & l'autre ſeulement l'image du lieu où ils ſe trouvent, image qui renforce l'illuſion & tranſporte le Spectateur

par-tout où l'Acteur eſt ſuppoſé être. Mais ce tranſport d'un lieu à un autre doit avoir des regles & des bornes: il n'eſt permis de ſe prévaloir à cet égard de l'agilité de l'imagination qu'en conſultant la loi de la vraiſemblance, &, quoique le Spectateur ne cherche qu'à ſe prêter à des fictions dont il tire tout ſon plaiſir, il ne faut pas abuſer de ſa crédulité au point de lui en faire honte. En un mot, on doit ſonger qu'on parle à des cœurs ſenſibles ſans oublier qu'on parle à des gens raiſonnables. Ce n'eſt pas que je vouluſſe tranſporter à l'*Opéra* cette rigoureuſe unité de lieu qu'on exige dans la Tragédie, & à laquelle on ne peut gueres s'aſſervir qu'aux dépens de l'action, de ſorte qu'on n'eſt exact à quelque égard que pour être abſurde à mille autres. Ce ſeroit d'ailleurs s'ôter l'avantage des changemens de Scenes, leſquelles ſe font valoir mutuellement: ce ſeroit s'expoſer par une vicieuſe uniformité à des oppoſitions mal conçues entre la Scene qui reſte toujours & les ſituations qui changent; ce ſeroit gâter l'un par l'autre l'effet de la Muſique & celui de la décoration, comme de faire entendre des Symphonies voluptueuſes parmi des rochers, ou des airs gais dans les Palais des Rois.

C'eſt donc avec raiſon qu'on a laiſſé ſubſiſter d'Acte en Acte les changemens de Scene, & pour qu'ils ſoient réguliers & admiſſibles, il ſuffit qu'on ait pu naturellement ſe rendre du lieu

d'où l'on ſort au lieu où l'on paſſe, dans l'Intervalle de tems qui s'écoule ou que l'action ſuppoſe entre les deux Actes: de ſorte que, comme l'unité de tems doit ſe renfermer à-peu-près dans la durée de vingt-quatre heures, l'unité de lieu doit ſe renfermer à-peu-près dans l'eſpace d'une journée de chemin. A l'égard des changemens de Scene pratiqués quelquefois dans un même Acte, ils me paroiſſent également contraires à l'illuſion & à la raiſon, & devoir être abſolument proſcrits du Théâtre.

Voilà comment le concours de l'Acouſtique & de la Perſpective peut perfectionner l'illuſion, flatter les ſens par des impreſſions diverſes, mais analogues, & porter à l'ame un même intérêt avec un double plaiſir. Ainſi ce ſeroit une grande erreur de penſer que l'ordonnance du Théâtre n'a rien de commun avec celle de la Muſique, ſi ce n'eſt la convenance générale qu'elles tirent du Poëme. C'eſt à l'imagination des deux Artiſtes à déterminer entr'eux ce que celle du Poëte a laiſſé à leur diſpoſition, & à s'accorder ſi bien en cela que le Spectateur ſente toujours l'accord parfait de ce qu'il voit & de ce qu'il entend. Mais il faut avouer que la tâche du Muſicien eſt la plus grande. L'imitation de la peinture eſt toujours froide, parce qu'elle manque de cette ſucceſſion d'idées & d'impreſſions qui échauffe l'ame par dégrés, & que tout eſt dit au premier coup d'œil. La puiſſance imi-

tative de cet Art, avec beaucoup d'objets apparens, ſe borne en effet à de très-foibles repréſentations. C'eſt un des grands avantages du Muſicien de pouvoir peindre les choſes qu'on ne ſauroit entendre, tandis qu'il eſt impoſſible au Peintre de peindre celles qu'on ne ſauroit voir; & le plus grand prodige d'un Art qui n'a d'activité que par ſes mouvemens, eſt d'en pouvoir former juſqu'à l'image du repos. Le ſommeil, le calme de la nuit, la ſolitude & le ſilence même entrent dans le nombre des tableaux de la Muſique. Quelquefois le bruit produit l'effet du ſilence, & le ſilence l'effet du bruit; comme quand un homme s'endort à une lecture égale & monotone, & s'éveille à l'inſtant qu'on ſe tait; & il en eſt de même pour d'autres effets. Mais l'Art a des ſubſtitutions plus fertiles & bien plus fines que celles-ci; il ſait exciter par un ſens des émotions ſemblables à celles qu'on peut exciter par un autre, &, comme le rapport ne peut être ſenſible que l'impreſſion ne ſoit forte, la peinture, dénuée de cette force, rend difficilement à la Muſique les imitations que celle-ci tire d'elle. Que toute la Nature ſoit endormie, celui qui la contemple ne dort pas, & l'art du Muſicien conſiſte à ſubſtituer à l'image inſenſible de l'objet, celle des mouvemens que ſa préſence excite dans l'eſprit du Spectateur: il ne repréſente pas directement la choſe, mais il réveille dans notre ame le même ſentiment qu'on éprouve en la voyant.

Ainſi, bien que le Peintre n'ait rien à tirer de la Partition du Muſicien, l'habile Muſicien ne ſortira point ſans fruit de l'attelier du Peintre. Non-ſeulement il agitera la mer à ſon gré, excitera les flammes d'un incendie, fera couler les ruiſſeaux, tomber la pluie & groſſir les torrens; mais il augmentera l'horreur d'un déſert affreux, rembrunira les murs d'une priſon ſouterraine, calmera l'orage, rendra l'air tranquille, le Ciel ſérein, & répandra de l'Orcheſtre une fraîcheur nouvelle ſur les boccages.

Nous venons de voir comment l'union des trois Arts qui conſtituent la Scene lyrique, forme entr'eux un tout très-bien lié. On a tenté d'y en introduire un quatrieme, dont il me reſte à parler.

Tous les mouvemens du corps ordonnés ſelon certaines loix pour affecter les regards par quelque action, prennent en général le nom de geſtes. Le geſte ſe diviſe en deux eſpeces, dont l'une ſert d'accompagnement à la parole & l'autre de ſupplément. Le premier, naturel à tout homme qui parle, ſe modifie différemment, ſelon les hommes, les Langues & les caracteres. Le ſecond eſt l'Art de parler aux yeux ſans le ſecours de l'écriture, par des mouvemens du corps devenus ſignes de convention. Comme ce geſte eſt plus pénible, moins naturel pour nous que l'uſage de la parole, & qu'elle le rend inutile, il l'exclud, & même en ſuppoſe la priva-

tion; c'eſt ce qu'on appelle Art des Pantomimes. A cet Art ajoutez un choix d'attitudes agréables & de mouvemens cadencés, vous aurez ce que nous appellons la Danſe, qui ne mérite gueres le nom d'Art quand elle ne dit rien à l'eſprit.

Ceci poſé, il s'agit de ſavoir ſi, la Danſe étant un langage & par conſéquent pouvant être un Art d'imitation, peut entrer avec les trois autres dans la marche de l'action lyrique, ou bien ſi elle peut interrompre & ſuſpendre cette action ſans gâter l'effet & l'unité de la Piece.

Or, je ne vois pas que ce dernier cas puiſſe même faire une queſtion. Car chacun ſent que tout l'intérêt d'une action ſuivie dépend de l'impreſſion continue & redoublée que ſa repréſentation fait ſur nous; que tous les objets qui ſuſpendent ou partagent l'attention ſont autant de contre-charmes qui détruiſent celui de l'intérêt; qu'en coupant le Spectacle par d'autres Spectacles qui lui ſont étrangers, on diviſe le ſujet principal en parties indépendantes qui n'ont rien de commun entr'elles que le rapport général de la matiere qui les compoſe; & qu'enfin plus les Spectacles inſérés ſeroient agréables, plus la mutilation du tout ſeroit difforme. De ſorte qu'en ſuppoſant un *Opéra* coupé par quelques Divertiſſemens qu'on pût imaginer, s'ils laiſſoient oublier le ſujet principal, le Spectateur, à la fin de chaque Fête, ſe trouveroit auſſi peu ému qu'au

qu'au commencement de la Piece; & pour l'émouvoir de nouveau & ranimer l'intérêt, ce ſeroit toujours à recommencer. Voilà pourquoi les Italiens ont enfin banni des Entr'actes de leurs *Opéra* ces Intermedes comiques qu'ils y avoient inſérés; genre de Spectacle agréable, piquant & bien pris dans la nature, mais ſi déplacé dans le milieu d'une action tragique, que les deux Pieces ſe nuiſoient mutuellement, & que l'une des deux ne pouvoit jamais intéreſſer qu'aux dépens de l'autre.

Reſte donc à voir ſi, la Danſe ne pouvant entrer dans la compoſition du genre lyrique comme ornement étranger, on ne l'y pourroit pas faire entrer comme partie conſtitutive, & faire concourir à l'action un Art qui ne doit pas la ſuſpendre. Mais comment admettre à la fois deux langages qui s'excluent mutuellement, & joindre l'Art Pantomime à la parole qui le rend ſuperflu? Le langage du geſte étant la reſſource des muets ou des gens qui ne peuvent s'entendre, devient ridicule entre ceux qui parlent. On ne répond point à des mots par des gambades, ni au geſte par des diſcours; autrement je ne vois point pourquoi celui qui entend le langage de l'autre ne lui répond pas ſur le même ton. Supprimez donc la parole ſi vous voulez employer la Danſe: ſi-tôt que vous introduiſez la Pantomime dans l'*Opéra*, vous en devez bannir la Poëſie; parce que de toutes les unités la

plus néceſſaire eſt celle du langage, & qu'il eſt abſurde & ridicule de dire à la fois la même choſe à la même perſonne, & de bouche & par écrit.

Les deux raiſons que je viens d'alléguer ſe réuniſſent dans toute leur force pour bannir du Drame lyrique les Fêtes & les Divertiſſemens qui non-ſeulement en ſuſpendent l'action, mais, ou ne diſent rien, ou ſubſtituent bruſquement au langage adopté un autre langage oppoſé, dont le contraſte détruit la vraiſemblance, affoiblit l'intérêt, & ſoit dans la même action pourſuivie, ſoit dans un épiſode inſéré, bleſſe également la raiſon. Ce ſeroit bien pis, ſi ces Fêtes n'offroient au Spectateur que des ſauts ſans liaiſon, & des Danſes ſans objet, tiſſu gothique & barbare dans un genre d'ouvrage où tout doit être peinture & imitation.

Il faut avouer, cependant, que la Danſe eſt ſi avantageuſement placée au Théâtre, que ce ſeroit le priver d'un de ſes plus grands agrémens que de l'en retrancher tout-à-fait. Auſſi, quoiqu'on ne doive point avilir une action tragique par des ſauts & des entrechats, c'eſt terminer très-agréablement le Spectacle, que de donner un Ballet après l'*Opéra*, comme une petite Piece après la Tragédie. Dans ce nouveau Spectacle, qui ne tient point au précédent, on peut auſſi faire choix d'une autre Langue; c'eſt une autre Nation qui paroît ſur la Scene. L'Art Pantomime ou la Danſe devenant alors la Langue de convention, la parole en doit être bannie à ſon tour, & la Muſique, reſtant le moyen de liaiſon, s'applique à la Danſe dans la petite Piece, comme elle s'appliquoit dans la grande à la Poëſie. Mais avant d'employer cette Langue nouvelle, il faut la créer. Commencer par donner des Ballets en action, ſans avoir préalablement établi la convention des geſtes, c'eſt parler une Langue a gens qui n'en ont pas le Dictionnaire, & qui, par conſéquent, ne l'entendront point.

Opéra. *ſ. m.* Eſt auſſi un mot conſacré pour diſtinguer les différens ouvrages d'un même Auteur, ſelon l'ordre dans lequel ils ont été imprimés ou gravés, & qu'il marque ordinairement lui-même ſur les titres par des chiffres. (Voyez Oeuvre.) Ces deux mots ſont principalement en uſage pour les compoſitions de ſymphonie.

Oratoire. De l'Italien *Oratorio.* Eſpece de Drame en Latin ou en Langue vulgaire, diviſé par Scenes, à l'imitation des Pieces de Théâtre; mais qui roule toujours ſur des ſujets ſacrés & qu'on met en Muſique pour être exécuté dans quelque Egliſe durant le Carême ou en d'autres tems. Cet uſage, aſſez commun en Italie, n'eſt point admis en France. La Muſique Françoiſe eſt ſi peu propre au genre Dramatique, que c'eſt bien aſſez qu'elle y montre ſon inſuffiſance au Théâtre, ſans l'y montrer encore à l'Egliſe.

ORCHESTRE. *ſ. m.* On prononce *Orqueſtre.* C'étoit, chez les Grecs, la partie inférieure du Théâtre; elle étoit faite en demi-cercle & garnie de ſieges tout autour. On l'appelloit *Orcheſtre*, parce que c'étoit-là que s'exécutoient les Danſes.

Chez eux l'*Orcheſtre* faiſoit une partie du Théâtre; à Rome il en étoit ſéparé & rempli de ſieges deſtinés pour les Sénateurs, les Magiſtrats, les Veſtales, & les autres perſonnes de diſtinction. A Paris l'*Orcheſtre* des Comédies Françoiſe & Italienne, & ce qu'on appelle ailleurs le *Parquet*, eſt deſtiné en partie à un uſage ſemblable.

Aujourd'hui ce mot s'applique plus particuliérement à la Muſique & s'entend, tantôt du lieu où ſe tiennent ceux qui jouent des Inſtrumens, comme l'*Orcheſtre* de l'Opéra, tantôt du lieu où ſe tiennent tous les Muſiciens en général, comme l'*Orcheſtre* du Concert Spirituel au Château des Tuileries, & tantôt de la collection de tous les Symphoniſtes: c'eſt dans ce dernier ſens que l'on dit de l'exécution de Muſique que l'*Orcheſtre* étoit bon ou mauvais, pour dire que les Inſtrumens étoient bien ou mal joués.

Dans les Muſiques nombreuſes en Symphoniſtes, telles que celle d'un Opéra, c'eſt un ſoin qui n'eſt pas à négliger que la bonne diſtribution de l'*Orcheſtre*. On doit en grande partie à ce ſoin l'effet étonnant de la Symphonie dans

les Opéra d'Italie. On porte la premiere attention ſur la fabrique même de l'*Orcheſtre*, c'eſt-à-dire de l'enceinte qui le contient. On lui donne les proportions convenables pour que les Symphoniſtes y ſoient le plus raſſemblés & le mieux diſtribués qu'il eſt poſſible. On a ſoin d'en faire la caiſſe d'un bois léger & réſonnant comme le ſapin, de l'établir ſur un vide avec des arcs-boutans, d'en écarter les Spectateurs par un rateau placé dans le parterre à un pied ou deux de diſtance. De ſorte que le corps même de l'*Orcheſtre* portant, pour ainſi dire, en l'air, & ne touchant preſque à rien, vibre & réſonne ſans obſtacle, & forme comme un grand Inſtrument qui répond à tous les autres & en augmente l'effet.

A l'égard de la diſtribution intérieure, on a ſoin: 1°. que le nombre de chaque eſpece d'Inſtrument ſe proportionne à l'effet qu'ils doivent produire tous enſemble; que, par exemple, les Baſſes n'étouffent pas les Deſſus & n'en ſoient pas étouffées; que les Hautbois ne dominent pas ſur les Violons, ni les ſeconds ſur les premiers: 2°. que les Inſtrumens de chaque eſpece, excepté les Baſſes, ſoient raſſemblés entr'eux, pour qu'ils s'accordent mieux & marchent enſemble avec plus d'exactitude: 3°. que les Baſſes ſoient diſperſées autour des deux Clavecins & par tout l'*Orcheſtre*, parce que c'eſt la Baſſe qui doit régler & ſoutenir toutes les au-

tres Parties & que tous les Muſiciens doivent l'entendre également: 4°. que tous les Symphoniſtes aient l'œil ſur le maître à ſon Clavecin, & le maître ſur chacun d'eux; que de même chaque Violon ſoit vû de ſon premier & le voye: c'eſt pourquoi cet Inſtrument étant & devant être le plus nombreux doit être diſtribué ſur deux lignes qui ſe regardent; ſavoir, les premiers aſſis en face du Théâtre le dos tourné vers les Spectateurs, & les ſeconds vis-à-vis d'eux le dos tourné vers le Théâtre, &c.

Le premier *Orcheſtre* de l'Europe pour le nombre & l'intelligence des Symphoniſtes eſt celui de Naples: mais celui qui eſt le mieux diſtribué & forme l'enſemble le plus parfait eſt l'*Orcheſtre* de l'Opéra du Roi de Pologne à Dreſde, dirigé par l'illuſtre Haſſe. (*Ceci s'écrivoit en* 1754.) (Voyez *Pl.* G. *fig.* 1.) la repréſentation de cet *Orcheſtre*, où, ſans s'attacher aux meſures, qu'on n'a pas priſes ſur les lieux, on pourra mieux juger à l'œil de la diſtribution totale qu'on ne pourroit faire ſur une longue deſcription.

On a remarqué que de tous les *Orcheſtres* de l'Europe, celui de l'Opéra de Paris, quoiqu'un des plus nombreux, étoit celui qui faiſoit le moins d'effet. Les raiſons en ſont faciles à comprendre. Premiérement la mauvaiſe conſtruction de l'*Orcheſtre*, enfoncé dans la terre, & clos d'une enceinte de bois lourd, maſſif, & chargé

de fer, étouffe toute réſonnance: 2°. le mauvais choix des Symphoniſtes, dont le plus grand nombre reçu par faveur ſait à peine la Muſique, & n'a nulle intelligence de l'enſemble: 3°. leur aſſommante habitude de racler, s'accorder, préluder continuellement à grand bruit, ſans jamais pouvoir être d'accord: 4°. le génie François, qui eſt en général de négliger & dédaigner tout ce qui devient devoir journalier: 5°. les mauvais Inſtrumens des Symphoniſtes, leſquels reſtant ſur le lieu ſont toujours des Inſtrumens de rebut, deſtinés à mugir durant les repréſentations, & à pourrir dans les Intervalles: 6°. le mauvais emplacement du maître qui, ſur le devant du Théâtre & tout occupé des Acteurs, ne peut veiller ſuffiſamment ſur ſon *Orcheſtre* & l'a derriere lui, au lieu de l'avoir ſous ſes yeux: 7°. le bruit inſupportable de ſon bâton qui couvre & amortit tout l'effet de la Symphonie: 8°. la mauvaiſe Harmonie de leurs compoſitions, qui, n'étant jamais pure & choiſie, ne fait entendre, au lieu de choſes d'effet, qu'un rempliſſage ſourd & confus: 9°. pas aſſez de Contrebaſſes & trop de Violoncelles, dont les Sons, traînés à leur maniere, étouffent la Mélodie & aſſomment le Spectateur: 10°. enfin le défaut de Meſure, & le caractere indéterminé de la Muſique Françoiſe, où c'eſt toujours l'Acteur qui regle l'*Orcheſtre*, au lieu que l'*Orcheſtre* doit régler l'Acteur, & où les Deſſus menent

la Baſſe, au lieu que la Baſſe doit mener les Deſſus.

Oreille. *ſ. f.* Ce mot s'emploie figurément en terme de Muſique. Avoir de l'*Oreille*, c'eſt avoir l'ouïe ſenſible, fine & juſte; en ſorte que, ſoit pour l'intonation, ſoit pour la Meſure, on ſoit choqué du moindre défaut, & qu'auſſi l'on ſoit frappé des beautés de l'Art, quand on les entend. On a l'*Oreille* fauſſe lorſqu'on chante conſtamment faux, lorſqu'on ne diſtingue point les Intonations fauſſes des Intonations juſtes, ou lorſqu'on n'eſt point ſenſible à la préciſion de la Meſure, qu'on la bat inégale ou à contre-tems. Ainſi le mot *Oreille* ſe prend toujours pour la fineſſe de la ſenſation ou pour le jugement du ſens. Dans cette acception le mot *Oreille* ne ſe prend jamais qu'au ſingulier & avec l'article partitif. *Avoir de l'Oreille ; il a peu d'Oreille.*

Organique. *adj. pris ſubſt. au fémin.* C'étoit chez les Grecs cette partie de la Muſique qui s'exécutoit ſur les Inſtrumens, & cette partie avoit ſes caracteres, ſes Notes particulieres, comme on le voit dans les Tables de Bacchius & d'Alypius. (Voyez Musique, Notes.)

Organiser le Chant. *v. a.* C'étoit, dans le commencement de l'invention du Contrepoint, inſérer quelques Tierces dans une ſuite de Plain-Chant à l'uniſſon : de ſorte, par exemple, qu'une partie du Chœur chantant ces quatre Notes, *ut re ſi ut*, l'autre partie chantoit en même tems ces quatre-ci, *ut re re ut* Il paroît par les exemples cités par l'Abbé le Beuf & par d'autres, que l'*Organiſation* ne ſe pratiquoit gueres que ſur la Note ſenſible à l'approche de la finale ; d'où il ſuit qu'on n'*organiſoit* preſque jamais que par une Tierce mineure. Pour un Accord ſi facile & ſi peu varié, les Chantres qui *organiſoient* ne laiſſoient pas d'être payés plus cher que les autres.

A l'égard de l'*Organum triplum*, ou *quadruplum*, qui s'appelloit auſſi *Triplum* ou *Quadruplum* tout ſimplement, ce n'étoit autre choſe que le même Chant des Parties *organiſantes* entonné par des Hautes-Contres à l'Octave des Baſſes, & par des Deſſus à l'Octave des Tailles.

Orthien. *adj.* Le *Nome Orthien* dans la Muſique Grecque étoit un Nome Dactylique, inventé, ſelon les uns, par l'ancien Olympus le Phrygien, & ſelon d'autres par le Myſien. C'eſt ſur ce Nome *Orthien*, diſent Hérodote & Aulugelle, que chantoit Arion quand il ſe précipita dans la mer.

Ouverture. *ſ. f.* Piece de Symphonie qu'on s'efforce de rendre éclatante, impoſante, harmonieuſe, & qui ſert de début aux Opéra & autres Drames lyriques d'une certaine étendue.

Les *Ouvertures* des Opéra François ſont preſque toutes calquées ſur celles de Lully. Elles ſont compoſées d'un morceau traînant appellé

grave qu'on joue ordinairement deux fois, & d'une Repriſe ſautillante appellée gaie, laquelle eſt communément fuguée : pluſieurs de ces Repriſes rentrent encore dans le grave en finiſſant.

Il a été un tems où les *Ouvertures* Françoiſes ſervoient de modele dans toute l'Europe. Il n'y a pas ſoixante ans qu'on faiſoit venir en Italie des *Ouvertures* de France pour mettre à la tête des Opéra. J'ai vu même pluſieurs anciens Opéra Italiens notés avec une *Ouverture* de Lulli à la tête. C'eſt de quoi les Italiens ne conviennent pas aujourd'hui que tout a ſi fort changé ; mais le fait ne laiſſe pas d'être très-certain.

La Muſique inſtrumentale ayant fait un progrès étonnant depuis une quarantaine d'années, les vieilles ouvertures faites pour des Symphoniſtes qui ſavoient peu tirer parti de leurs Inſtrumens, ont bien-tôt été laiſſées aux François, & l'on s'eſt d'abord contenté d'en garder à-peu-près la diſpoſition. Les Italiens n'ont pas même tardé de s'affranchir de cette gêne, & ils diſtribuent aujourd'hui leurs *Ouvertures* d'une autre maniere. Ils débutent par un morceau ſaillant & vif, à deux ou à quatre tems ; puis ils donnent un *Andante* à demi-jeu, dans lequel ils tâchent de déployer toutes les graces du beau Chant, & ils finiſſent par un brillant *Allegro*, ordinairement à trois Tems.

La raiſon qu'ils donnent de cette diſtribution eſt, que dans un Spectacle nombreux où les

Spectateurs font beaucoup de bruit, il faut d'abord les porter au ſilence & fixer leur attention par un début éclatant qui les frappe. Ils diſent que le grave de nos *Ouvertures* n'eſt entendu ni écouté de perſonne, & que notre premier coup d'archet, que nous vantons avec tant d'emphaſe, moins bruyant que l'Accord des Inſtrumens qui le précede, & avec lequel il ſe confond, eſt plus propre à préparer l'Auditeur à l'ennui qu'à l'attention. Ils ajoutent qu'après avoir rendu le Spectateur attentif, il convient de l'intéreſſer avec moins de bruit par un Chant agréable & flatteur qui le diſpoſe à l'attendriſſement qu'on tâchera bien-tôt de lui inſpirer ; & de déterminer enfin l'*Ouverture* par un morceau d'un autre caractere, qui, tranchant avec le commencement du Drame, marque, en finiſſant avec bruit, le ſilence que l'Acteur arrivé ſur la Scene exige du Spectateur.

Notre vieille routine d'*Ouvertures* a fait naître en France une plaiſante idée. Pluſieurs ſe ſont imaginés qu'il y avoit une telle convenance entre la forme des *Ouvertures* de Lulli & un Opéra quelconque, qu'on ne ſauroit la changer ſans rompre l'Accord du tout : de ſorte que, d'un début de Symphonie qui ſeroit dans un autre goût, tel, par exemple, qu'une *Ouverture* Italienne, ils diront avec mépris, que c'eſt une Sonate, & non pas une *Ouverture* ; comme ſi toute *Ouverture* n'étoit pas une Sonate.

Je ſais bien qu'il ſeroit à deſirer qu'il y eût un rapport propre & ſenſible entre le caractere d'une *Ouverture* & celui de l'ouvrage qu'elle annonce; mais au lieu de dire que toutes les *Ouvertures* doivent être jettées au même moule, cela dit préciſément le contraire. D'ailleurs, ſi nos Muſiciens manquent ſi ſouvent de ſaiſir le vrai rapport de la Muſique aux paroles dans chaque morceau, comment ſaiſiront-ils les rapports plus éloignés & plus fins entre l'ordonnance d'une *Ouverture*, & celle du corps entier de l'ouvrage? Quelques Muſiciens ſe ſont imaginés bien ſaiſir ces rapports en raſſemblant d'avance dans l'*Ouverture* tous les caracteres exprimés dans la Piece, comme s'ils vouloient exprimer deux fois la même action, & que ce qui eſt à venir fût déja paſſé. Ce n'eſt pas cela. L'*Ouverture* la mieux entendue eſt celle qui diſpoſe tellement les cœurs des Spectateurs, qu'ils s'ouvrent ſans effort à l'intérêt qu'on veut leur donner dès le commencement de la Piece. Voilà le véritable effet que doit produire une bonne *Ouverture:* voilà le plan ſur lequel il la faut traiter.

Ouverture du Livre, a l'Ouverture du Livre. (Voyez Livre.)

Oxipycni. *adj. plur.* C'eſt le nom que donnoient les Anciens dans le Genre épais au troiſieme Son en montant de chaque Tétracorde. Ainſi les Sons *Oxipycni* étoient cinq en nombre. (Voyez Apycni, Epais, Systeme, Tétracorde.)

P.

P. Par abbréviation, ſignifie *Piano*, c'eſt-à-dire, *Doux*. (Voyez Doux.) Le double *PP.* ſignifie, *Pianiſſimo*, c'eſt-à-dire, *très-Doux.*

Pantomime. *ſ. f.* Air ſur lequel deux ou pluſieurs Danſeurs exécutent en Danſe une Action qui porte auſſi le nom de *Pantomime.* Les Airs des *Pantomimes* ont pour l'ordinaire un couplet principal qui revient ſouvent dans le cours de la Piece, & qui doit être ſimple, par la raiſon dite au mot *Contre-Danſe*: mais ce couplet eſt entremêlé d'autres plus ſaillans, qui parlent, pour ainſi dire, & font image, dans les ſituations où le Danſeur doit mettre une expreſſion déterminée.

Papier Reglé. On appelle ainſi le papier préparé avec les Portées toutes tracées, pour y noter la Muſique. (Voyez Portée.)

Il y a du *Papier reglé* de deux eſpeces, ſavoir celui dont le format eſt plus long que large, tel qu'on l'emploie communément en France, & celui dont le format eſt plus large que long; ce dernier eſt le ſeul dont on ſe ſerve en Italie. Cependant, par une biſarrerie dont j'ignore la cauſe, les Papetiers de Paris appellent *Papier réglé à la Françoiſe*, celui dont on

ſe ſert en Italie, & *Papier réglé à l'Italienne*, celui qu'on préfere en France.

Le format plus large que long paroît plus commode, ſoit parce qu'un livre de cette forme ſe tient mieux ouvert ſur un pupître, ſoit parce que les Portées étant plus longues on en change moins fréquemment: or, c'eſt dans ces changemens que les Muſiciens ſont ſujets à prendre une Portée pour l'autre, ſur-tout dans les Partitions (Voyez PARTITION.)

Le *Papier réglé* en uſage en Italie eſt toujours de dix Portées, ni plus ni moins; & cela fait juſte deux Lignes ou Accolades dans les Partitions ordinaires, où l'on a toujours cinq Parties; ſçavoir, deux Deſſus de Violons, la *Viola*, la Partie chantante, & la Baſſe. Cette diviſion étant toujours la même, & chacun trouvant dans toutes les Partitions ſa Partie ſemblablement placée, paſſe toujours d'une Accolade à l'autre ſans embarras & ſans riſque de ſe méprendre. Mais dans les Partitions Françoiſes où le nombre des Portées n'eſt fixe & déterminé, ni dans les Pages ni dans les Accolades, il faut toujours héſiter à la fin de chaque Portée pour trouver, dans l'Accolade qui ſuit, la Portée correſpondante à celle où l'on eſt; ce qui rend le Muſicien moins ſûr, & l'exécution plus ſujette à manquer.

PARADIAZEUXIS, ou DISJONCTION PROCHAINE. *ſ. f.* C'étoit, dans la Muſique Grecque, au rapport du vieux Bacchius, l'Intervalle d'un *Ton* ſeulement entre les Cordes de deux Tétracordes, & telle eſt l'eſpece de disjonction qui regne entre le Tétracorde Synnéménon, & le Tétracorde Diézeugménon. (*Voyez ces mots.*)

PARAMESE. *ſ. f.* C'étoit, dans la Muſique Grecque, le nom de la premiere Corde du Tétracorde Diézeugménon. Il faut ſe ſouvenir que le troiſieme Tétracorde pouvoit être conjoint avec le ſecond; alors ſa premiere Corde étoit la Mèſe ou la quatrieme Corde du ſecond; c'eſt-à-dire, que cette Mèſe étoit commune aux deux.

Mais quand ce troiſieme Tétracorde étoit disjoint, il commençoit par la Corde appellée *Paramèſe*, laquelle, au lieu de ſe confondre avec la Mèſe, ſe trouvoit alors un *Ton* plus haut, & ce *Ton* faiſoit la disjonction ou diſtance entre la quatrieme Corde ou la plus aigue du Tétracorde Méſon, & la premiere ou la plus grave du Tétracorde Diézeugménon. (Voyez SYSTEME, TÉTRACORDE.)

Paramèſe ſignifie proche de la Mèſe; parce qu'en effet la *Paramèſe* n'en étoit qu'à un *Ton* de diſtance, quoiqu'il y eût quelquefois une Corde entre deux. (Voyez TRITE.)

PARANETE. *ſ. f.* C'eſt, dans la Muſique ancienne, le nom donné par pluſieurs Auteurs à la troiſieme Corde de chacun des trois Tétracordes Synnéménon, Diézeugménon, & Hyper-

boléon; Corde que quelques-uns ne diſtinguoient que par le nom du Genre où ces Tétracordes étoient employés. Ainſi la troiſieme Corde du Tétracorde Hyperboléon, laquelle eſt appellée Hyperboléon-Diatonos par Ariſtoxène & Alypius, eſt appellée *Paranete*-Hyperboléon par Euclide, &c.

PARAPHONIE. *ſ. f.* C'eſt, dans la Muſique ancienne, cette eſpece de Conſonnance qui ne réſulte pas des mêmes Sons, comme l'Uniſſon qu'on appelle *Homophonie*; ni de la Réplique des mêmes Sons, comme l'Octave qu'on appelle *Antiphonie*; mais des Sons réellement différens, comme la Quinte & la Quarte, ſeules *Paraphonies* admiſes dans cette Muſique: car pour la Sixte & la Tierce, les Grecs ne les mettoient pas au rang des *Paraphonies*, ne les admettant pas même pour Conſonnances.

PARFAIT. *adj.* Ce mot, dans la Muſique, a pluſieurs ſens. Joint au mot *Accord*, il ſignifie un Accord qui comprend toutes les Conſonnances ſans aucune Diſſonnance; joint au mot *Cadence*, il exprime celle qui porte la Note ſenſible & de la Dominante tombe ſur la Finale; joint au mot *Conſonnance*, il exprime un Intervalle juſte & déterminé, qui ne peut être ni majeur ni mineur: ainſi l'Octave, la Quinte & la Quarte ſont des Conſonnances parfaites, & ce ſont les ſeules; joint au mot *Mode*, il s'ap-

s'applique à la Meſure par une acception qui n'eſt plus connue & qu'il faut expliquer pour l'intelligence des anciens Auteurs.

Ils diviſoient le Tems ou le Mode, par rapport à la Meſure, en *Parfait* ou *Imparfait*, & prétendant que le nombre ternaire étoit plus parfait que le binaire, ce qu'ils prouvoient par la Trinité, ils appelloient Tems ou Mode *Parfait*, celui dont la Meſure étoit à trois Tems, & ils le marquoient par un O ou cercle, quelquefois ſeul, & quelquefois barré Φ. Le Tems ou Mode *Imparfait* formoit une Meſure à deux Tems, & ſe marquoit par un O tronqué ou un C, tantôt ſeul & tantôt barré ⫷. (Voyez MESURE, MODE, PROLATION, TEMS.)

PARHYPATE. *ſ. f.* Nom de la Corde qui ſuit immédiatement l'Hypate du grave à l'aigu. Il y avoit deux *Parhypates* dans le Diagramme des Grecs; ſavoir, la *Parhypate-Hypaton*, & la *Parhypate-Méſon*. Ce mot *Parhypate* ſignifie *Sous-principale* ou *proche la principale*. (Voyez HYPATE.)

PARODIE. *ſ. f.* Air de Symphonie dont on fait un Air chantant en y ajuſtant des paroles. Dans une Muſique bien faite le Chant eſt fait ſur les paroles, & dans la *Parodie* les paroles ſont faites ſur le Chant: tous les couplets d'une Chanſon, excepté le premier, ſont des eſpeces de *Parodies*; & c'eſt, pour l'ordinaire, ce que l'on ne ſent que trop à la maniere dont

la Proſodie y eſt eſtropiée. (Voyez CHANSON.)

PAROLES. *ſ. f. plur.* C'eſt le nom qu'on donne au Poëme que le Compoſiteur met en Muſique; ſoit que ce Poëme ſoit petit ou grand, ſoit que ce ſoit un Drame ou une Chanſon. La mode eſt de dire d'un nouvel Opéra que la Muſique en eſt paſſable ou bonne, mais que les *Paroles* en ſont déteſtables: on pourroit dire le contraire des vieux Opéra de Lulli.

PARTIE. *ſ. f.* C'eſt le nom de chaque Voix ou Mélodie ſéparée, dont la réunion forme le Concert. Pour conſtituer un Accord, il faut que deux Sons au moins ſe faſſent entendre à la fois; ce qu'une ſeule Voix ne ſauroit faire. Pour former, en chantant, une Harmonie ou une ſuite d'Accords, il faut donc pluſieurs Voix: le Chant qui appartient à chacune de ces Voix s'appelle *Partie*, & la collection de toutes les *Parties* d'un même ouvrage, écrites l'une au-deſſous de l'autre, s'appelle Partition. (Voyez PARTITION.)

Comme un Accord complet eſt compoſé de quatre Sons, il y a auſſi, dans la Muſique, quatre *Parties* principales dont la plus aigue s'appelle *Deſſus*, & ſe chante par des Voix de femmes, d'enfans ou de *Muſici*: les trois autres ſont, la *Haute-Contre*, la *Taille* & la *Baſſe*, qui toutes appartiennent à des Voix d'hommes. On peut voir, (*Pl.* F. *Fig.* 6.) l'étendue de Voix de chacune de ces *Parties*, & la Clef qui lui appartient. Les Notes blanches montrent les Sons pleins où chaque *Partie* peut arriver tant en haut qu'en bas, & les Croches qui ſuivent montrent les Sons où la Voix commenceroit à ſe forcer, & qu'elle ne doit former qu'en paſſant. Les Voix Italiennes excedent preſque toujours cette étendue dans le haut, ſur-tout les Deſſus; mais la Voix devient alors une eſpece de *Faucet*, & avec quelqu'art que ce défaut ſe déguiſe, c'en eſt certainement un.

Quelqu'une ou chacune de ces *Parties* ſe ſubdiviſe quand on compoſe à plus de quatre *Parties*. (Voyez DESSUS, TAILLE, BASSE.)

Dans la premiere invention du Contrepoint, il n'eut d'abord que deux *Parties*, dont l'une s'appelloit *Tenor*, & l'autre *Diſcant*. Enſuite on en ajouta une troiſieme qui prit le nom de *Triplum*; & enfin une quatrieme, qu'on appella quelquefois *Quadruplum*, & plus communément *Motetus*. Ces *Parties* ſe confondoient & enjamboient très-fréquemment les unes ſur les autres: ce n'eſt que peu-à-peu qu'en s'étendant à l'aigu & au grave, elles ont pris, avec des Diapaſons plus ſéparés & plus fixes, les noms qu'elles ont aujourd'hui.

Il y a auſſi des *Parties* inſtrumentales. Il y a même des Inſtrumens comme l'Orgue, le Clavecin, la Viole, qui peuvent faire pluſieurs *Parties* à la fois. On diviſe auſſi la Muſique Inſtrumentale en quatre *Parties*, qui répondent à

celles de la Muſique Vocale, & qui s'appellent *Deſſus*, *Quinte*, *Taille*, & *Baſſe*; mais ordinairement le Deſſus ſe ſépare en deux, & la Quinte s'unit avec la Taille, ſous le nom commun de *Viole*. On trouvera auſſi (*Pl.* F. *Fig.* 7.) les Clefs & l'étendue des quatre *Parties* Inſtrumentales: mais il faut remarquer que la plûpart des Inſtrumens n'ont pas dans le haut des bornes préciſes, & qu'on les peut faire démancher autant qu'on veut aux dépens des oreilles des Auditeurs; au lieu que dans le bas ils ont un terme fixe qu'ils ne ſauroient paſſer: ce terme eſt à la Note que j'ai marquée, mais je n'ai marqué dans le haut que celle où l'on peut atteindre ſans démancher.

Il y a des *Parties* qui ne doivent être chantées que par une ſeule Voix, ou jouées que par un ſeul Inſtrument, & celles-là s'appellent *Parties récitantes*. D'autres *Parties* s'exécutent par pluſieurs perſonnes chantant ou jouant à l'Uniſſon, & on les appelle *Parties concertantes* ou *Parties de Chœur*.

On appelle encore *Partie*, le papier de Muſique ſur lequel eſt écrite la *Partie* ſéparée de chaque Muſicien; quelquefois pluſieurs chantent ou jouent ſur le même papier: mais quand ils ont chacun le leur, comme cela ſe pratique ordinairement dens les grandes Muſiques, alors, quoiqu'en ce ſens chaque Concertant ait ſa *Partie*, ce n'eſt pas à dire dans l'autre ſens qu'il y

ait autant de *Parties* de Concertans, attendu que la même *Partie* eſt ſouvent doublée, triplée & multipliée à proportion du nombre total des exécutans.

Partition. *ſ. f.* Collection de toutes les Parties d'une Piece de Muſique, où l'on voit, par la réunion des Portées correſpondantes, l'Harmonie qu'elles forment entr'elles. On écrit pour cela toutes les Parties Portée à Portée, l'une au-deſſous de l'autre avec la Clef qui convient à chacune, commençant par les plus aigues, & plaçant la Baſſe au-deſſous du tout; on les arrange, comme j'ai dit au mot Copiste, de maniere que chaque Meſure d'une Portée ſoit placée perpendiculairement au-deſſus ou au-deſſous de la Meſure correſpondante des autres Parties, & enfermée dans les mêmes Barres prolongées de l'une à l'autre, afin que l'on puiſſe voir d'un coup d'œil tout ce qui doit s'entendre à la fois.

Comme dans cette diſpoſition une ſeule ligne de Muſique comprend autant de Portées qu'il y a de Parties, on embraſſe toutes ces Portées par un trait de plume qu'on appelle *Accolade*, & qui ſe tire à la marge au commencement de cette ligne ainſi compoſée; puis on recommence, pour une nouvelle Ligne, à tracer une nouvelle Accolade qu'on remplit de la ſuite des mêmes Portées écrites dans le même ordre.

Ainſi, quand on veut ſuivre une Partie, après avoir parcouru la Portée juſqu'au bout, on ne

paſſe pas à celle qui eſt immédiatement au-deſſous, mais on regarde quel rang la Portée que l'on quitte occupe dans ſon Accolade, on va chercher dans l'Accolade qui ſuit la Portée correſpondante, & l'on y trouve la ſuite de la même Partie.

L'uſage des *Partitions* eſt indiſpenſable pour compoſer. Il faut auſſi que celui qui conduit un Concert ait la *Partition* ſous les yeux pour voir ſi chacun ſuit ſa Partie, & remettre ceux qui peuvent manquer: elle eſt même utile à l'Accompagnateur pour bien ſuivre l'Harmonie; mais quant aux autres Muſiciens, on donne ordinairement à chacun ſa Partie ſéparée, étant inutile pour lui de voir celle qu'il n'exécute pas.

Il y a pourtant quelques cas où l'on joint dans une Partie ſéparée d'autres Parties en *Partition* partielle, pour la commodité des exécutans. 1°. Dans les Parties vocales, on note ordinairement la Baſſe continue en *Partition* avec chaque Partie récitante, ſoit pour éviter au Chanteur la peine de compter ſes Pauſes en ſuivant la Baſſe, ſoit pour qu'il ſe puiſſe accompagner lui-même en répétant ou récitant ſa Partie. 2o. Les deux Parties d'un Duo chantant ſe notent en *Partition* dans chaque Partie ſéparée, afin que chaque Chanteur, ayant ſous les yeux tout le Dialogue, en ſaiſiſſe mieux l'eſprit, & s'accorde plus aiſément avec ſa contre-Partie. 3°. Dans les Parties Inſtrumentales, on a ſoin,

pour les Récitatifs obligés, de noter toujours la Partie chantante en *Partition* avec celle de l'Inſtrument, afin que dans ces alternatives de Chant non meſuré & de Symphonie meſurée, le Symphoniſte prenne juſte le tems des Ritournelles ſans enjamber & ſans retarder.

PARTITION eſt encore, chez les Facteurs d'Orgue & de Clavecin, une regle pour accorder l'Inſtrument, en commençant par une Corde ou un Tuyau de chaque Touche dans l'étendue d'une Octave ou un peu plus, priſe vers le milieu du Clavier; & ſur cette Octave ou *Partition* l'on accorde, après, tout le reſte. Voici comment on s'y prend pour former la *Partition*.

Sur un Son donné par un Inſtrument dont je parlerai au mot *Ton*, l'on accorde à l'Uniſſon ou à l'Octave le C *ſol ut* qui appartient à la Clef de ce nom, & qui ſe trouve au milieu du Clavier ou à-peu-près. On accorde enſuite le *ſol*, Quinte aigue de cet *ut*; puis le *re*, Quinte aigue de ce *ſol*; après quoi l'on redeſcend à l'Octave de ce *re*, à côté du premier *ut*. On remonte à la Quinte *la*, puis encore à la Quinte *mi*. On redeſcend à l'Octave de ce *mi*, & l'on continue de même, montant de Quinte en Quinte, & redeſcendant à l'Octave lorſqu'on avance trop à l'aigu. Quand on eſt parvenu au *ſol* Dièſe, on s'arrête.

Alors on reprend le premier *ut*, & l'on accorde ſon Octave aigue; puis la Quinte grave

de cette Octave *fa*; l'Octave aigue de ce *fa*; enſuite le *ſi* Bémol, Quinte de cette Octave; enfin le *mi* Bémol, Quinte grave de ce *ſi* Bémol: l'Octave aigue duquel *mi* Bémol doit faire Quinte juſte ou à-peu-près avec le *la* Bémol ou *ſol* Dièſe précédemment accordé. Quand cela arrive, la Partition eſt juſte; autrement elle eſt fauſſe, & cela vient de n'avoir pas bien ſuivi les regles expliquées au mot *Tempérament.* Voyez (*Pl.* F. *Fig.* 8.) la ſucceſſion d'Accords qui forme la *Partition.*

La *Partition* bien faite, l'accord du reſte eſt très-facile, puiſqu'il n'eſt plus queſtion que d'Uniſſons & d'Octaves pour achever d'accorder tout le Clavier.

PASSACAILLE. *ſ. f.* Eſpece de Chaconne dont le Chant eſt plus tendre & le mouvement plus lent que dans les Chaconnes ordinaires. (Voyez CHACONNE.) Les *Paſſacailles* d'Armide & d'Iſſé ſont célebres dans l'Opéra François.

PASSAGE. *ſ. m.* Ornement dont on charge un trait de Chant, pour l'ordinaire aſſez court; lequel eſt compoſé de pluſieurs Notes ou Diminutions qui ſe chantent ou ſe jouent très-légérement. C'eſt ce que les Italiens appellent auſſi *Paſſo.* Mais tout Chanteur en Italie eſt obligé de ſavoir compoſer des *Paſſi*, au lieu que la plûpart des Chanteurs François ne s'écartent jamais de la Note & ne font de *Paſſages* que ceux qui ſont écrits.

PASSE-

PASSE-PIED. *ſ. m.* Air d'une Danſe de même nom, fort commune, dont la meſure eſt triple, ſe marque $\frac{3}{8}$, & ſe bat à un Tems. Le mouvement en eſt plus vif que celui du Menuet, le caractere de l'Air à-peu-près ſemblable; excepté que le *Paſſe-pied* admet la ſyncope, & que le Menuet ne l'admet pas. Les Meſures de chaque Repriſe y doivent entrer de même en nombre pairement pair. Mais l'Air du *Paſſe-pied* au lieu de commencer ſur le *Frappé* de la Meſure, doit dans chaque Repriſe commencer ſur la croche qui le précede.

PASTORALE. *ſ. f.* Opéra champêtre dont les Perſonnages ſont des Bergers, & dont la Muſique doit être aſſortie à la ſimplicité de goût & de mœurs qu'on leur ſuppoſe.

Une *Paſtorale* eſt auſſi une Piece de Muſique faite ſur des paroles relatives à l'état *Paſtoral*, ou un Chant qui imite celui des Bergers, qui en a la douceur, la tendreſſe & le naturel; l'Air d'une Danſe compoſée dans le même caractere s'appelle auſſi *Paſtorale.*

PASTORELLE. *ſ. f.* Air Italien dans le genre paſtoral. Les Airs François appellés Paſtorales, ſont ordinairement à deux Tems, & dans le caractere de Muſette. Les *Paſtorelles* Italiennes ont plus d'accent, plus de grace, autant de douceur & moins de fadeur. Leur Meſure eſt toujours le ſix-huit.

PATHÉTIQUE. *adj.* Genre de Muſique dramatique & théâtral, qui tend à peindre & à émouvoir les grandes paſſions, & plus particuliérement la douleur & la triſteſſe. Toute l'expreſſion de la Muſique Françoiſe, dans le genre *Pathétique*, conſiſte dans les Sons traînés, renforcés, glapiſſans, & dans une telle lenteur de mouvement, que tout ſentiment de la Meſure y ſoit effacé. De-là vient que les François croient que tout ce qui eſt lent eſt *Pathétique*, & que tout ce qui eſt *Pathétique* doit être lent. Ils ont même des Airs qui deviennent gais & badins, ou tendres & *Pathétiques*, ſelon qu'on les chante vîte ou lentement. Tel eſt un Air ſi connu dans tout Paris, auquel on donne le premier caractere ſur ces paroles: *Il y a trente ans que mon cotillon traîne*, &c. & le ſecond ſur celles-ci: *Quoi! vous partez ſans que rien vous arrête*, &c. C'eſt l'avantage de la Mélodie Françoiſe; elle ſert à tout ce qu'on veut. *Fiet avis, &, cum volet, arbor.*

Mais la Muſique Italienne n'a pas le même avantage: chaque Chant, chaque Mélodie a ſon caractere tellement propre, qu'il eſt impoſſible de l'en dépouiller. Son *Pathétique* d'Accent & de Mélodie ſe fait ſentir en toute ſorte de Meſure, & même dans les Mouvemens les plus vifs. Les Airs François changent de caractere ſelon qu'on preſſe ou qu'on ralentit le mouvement: chaque Air Italien a ſon Mouvement tellement déterminé, qu'on ne peut l'altérer ſans anéantir la Mélodie. L'Air ainſi défiguré ne change pas ſon caractere, il le perd; ce n'eſt plus du Chant, ce n'eſt rien.

Si le caractere du *Pathétique* n'eſt pas dans le mouvement, on ne peut pas dire non plus qu'il ſoit dans le Genre, ni dans le Mode, ni dans l'Harmonie; puiſqu'il y a des morceaux également *Pathétiques* dans les trois Genres, dans les deux Modes, & dans toutes les Harmonies imaginables. Le vrai *Pathétique* eſt dans l'Accent paſſionné, qui ne ſe détermine point par les regles, mais que le génie trouve & que le cœur ſent, ſans que l'Art puiſſe, en aucune maniere, en donner la loi.

PATTE A RÉGLER. *ſ. f.* On appelle ainſi un petit inſtrument de cuivre, compoſé de cinq petites rainures également eſpacées, attachées à un manche commun, par leſquelles on trace à la fois ſur le papier, & le long d'une regle, cinq lignes paralleles qui forment une Portée. (Voyez PORTÉE.)

PAVANE. *ſ. f.* Air d'une Danſe ancienne du même nom, laquelle depuis longtems n'eſt plus en uſage. Ce nom de *Pavane* lui fut donné parce que les figurans faiſoient, en ſe regardant, une eſpece de roue à la maniere des Paons. L'Homme ſe ſervoit, pour cette roue, de ſa cape & de ſon épée qu'il gardoit dans cette Dan-

ſe, & c'eſt par alluſion à la vanité de cette attitude qu'on a fait le verbe réciproque *ſe pavaner.*

Pause. *ſ. f.* Intervalle de tems qui, dans l'exécution, doit ſe paſſer en ſilence par la Partie où la *Pauſe* eſt marquée. (Voyez Tacet, Silence.)

Le nom de *Pauſe* peut s'appliquer à des Silences de différentes durées ; mais communément il s'entend d'une Meſure pleine. Cette *Pauſe* ſe marque par un demi-Bâton qui, partant d'une des lignes intérieures de la Portée, deſcend juſqu'à la moitié de l'eſpace compris entre cette ligne & la ligne qui eſt immédiatement au-deſſous. Quand on a pluſieurs *Pauſes* à marquer, alors on doit ſe ſervir des figures dont j'ai parlé au mot Bâton, & qu'on trouve marquées *Pl. D. Fig. 9.*

A l'égard de la *demi-Pauſe*, qui vaut une Blanche, ou la moitié d'une Meſure à quatre Tems, elle ſe marque comme la *Pauſe* entiere, avec cette différence que la *Pauſe* tient à une ligne par le haut, & que la *demi-Pauſe* y tient par le bas. Voyez, dans la même Figure 9, la diſtinction de l'une & de l'autre.

Il faut remarquer que la *Pauſe* vaut toujours une Meſure juſte, dans quelque eſpece de Meſure qu'on ſoit; au lieu que la *demi-Pauſe* a une valeur fixe & invariable : de ſorte que, dans toute Meſure, qui vaut plus ou moins d'une Ronde ou de deux Blanches, on ne doit point

ſe ſervir de la *demi-Pauſe* pour marquer une demi-Meſure, mais des autres ſilences qui en expriment la juſte valeur.

Quant à cette autre eſpece de *Pauſe* connue dans nos anciennes Muſiques ſous le nom de *Pauſes initiales*, parce qu'elles ſe plaçoient après la Clef, & qui ſervoient, non à exprimer des Silences, mais à déterminer le Mode; ce nom de *Pauſes* ne leur fut donné qu'abuſivement: c'eſt pourquoi je renvoie ſur cet article aux mots *Bâton* & *Mode.*

Pauser. *v. n.* Appuyer ſur une ſyllabe en chantant. On ne doit *Pauſer* que ſur les ſyllabes longues, & l'on ne *Pauſe* jamais ſur les *e* muets.

Péan. *ſ. m.* Chant de victoire parmi les Grecs, en l'honneur des Dieux, & ſurtout d'Apollon.

Pentacorde. *ſ. m.* C'étoit chez les Grecs tantôt un Inſtrument à cinq cordes, & tantôt un ordre ou ſyſtême formé de cinq Sons : c'eſt en ce dernier ſens que la Quinte ou Diapente s'appelloit quelquefois *Pentacorde.*

Pentatonon. *ſ. m.* C'étoit dans la Muſique ancienne le nom d'un Intervalle que nous appellons aujourd'hui Sixte-ſuperflue. (Voyez Sixte.) Il eſt compoſé de quatre Tons, d'un ſemi-Ton majeur & d'un ſemi-Ton mineur, d'où lui vient le nom de *Pentatonon*, qui ſignifie *cinq tons.*

Perfidie. *ſ. f.* Terme emprunté de la Muſique Italienne, & qui ſignifie une certaine af-

fectation de faire toujours la même choſe, de pourſuivre toujours le même deſſein, de conſerver le même Mouvement, le même caractere de Chant, les mêmes Paſſages, les mêmes figures de Notes. (Voyez DESSEIN, CHANT, MOUVEMENT.) Telles ſont les Baſſes-contraintes; comme celles des anciennes Chaconnes, & une infinité de manieres d'Accompagnement contraint ou *Perfidié*, *Perfidiato*, qui dépendent du caprice des Compoſiteurs.

Ce terme n'eſt point uſité en France, & je ne ſais s'il a jamais été écrit en ce ſens ailleurs que dans le Dictionnaire de Broſſard.

PÉRIÉLÈSE. *ſ. f.* Terme de Plain Chant. C'eſt l'interpoſition d'une ou pluſieurs Notes dans l'intonation de certaines pieces de Chant, pour en aſſurer la Finale, & avertir le Chœur que c'eſt à lui de reprendre & pourſuivre ce qui ſuit.

La *Périélèſe* s'appelle autrement *Cadence* ou *petite Neume*, & ſe fait de trois manieres, ſavoir; 1°. Par *Circonvolution*. 2°. Par *Intercidence* ou *Diaptoſe*. 3°. Ou par ſimple *Duplication*. Voyez ces mots.

PERIPHERÈS. *ſ. f.* Terme de la Muſique Grecque, qui ſignifie une ſuite de Notes tant aſcendantes que deſcendantes, & qui reviennent, pour ainſi dire, ſur elles-mêmes. La *Peripherès* étoit formée de l'*Anacamptos* & de l'*Euthia*.

PETTEIA. *ſ. f.* Mot Grec qui n'a point de correſpondant dans notre langue, & qui eſt le nom de la derniere des trois parties dans leſquelles on ſubdiviſe la Mélopée. (Voyez MÉLOPÉE.)

La *Petteia* eſt, ſelon Ariſtide Quintilien, l'art de diſcerner les Sons dont on doit faire ou ne pas faire uſage, ceux qui doivent être plus ou moins fréquens, ceux par où l'on doit commencer & ceux par où l'on doit finir.

C'eſt la *Petteia* qui conſtitue les Modes de la Muſique; elle détermine le Compoſiteur dans le choix du genre de Mélodie relatif au mouvement qu'il veut peindre ou exciter dans l'ame, ſelon les perſonnes & ſelon les occaſions. En un mot la *Petteia*, partie de l'Hermoſménon qui regarde la Mélodie, eſt à cet égard ce que les Mœurs ſont en Poëſie.

On ne voit pas ce qui a porté les anciens à lui donner ce nom, à moins qu'ils ne l'aient pris de πεττεία leur jeu d'Echecs; la *Petteia* dans la Muſique étant une regle pour combiner & arranger les Sons, comme le jeu d'Echecs en eſt une autre pour arranger les Pieces appellées πέττοι, *Calculi*.

PHILÉLIE. *ſ. f.* C'étoit chez les Grecs une ſorte d'Hymne ou de Chanſon en l'honneur d'Apollon. (Voyez CHANSON.)

PHONIQUE. *ſ. f.* Art de traiter & combiner les Sons ſur les principes de l'Acouſtique. (Voyez ACOUSTIQUE.)

PHRASE. *ſ. f.* Suite de Chant ou d'Harmonie qui forme ſans interruption un ſens plus ou moins achevé, & qui ſe termine ſur un repos par une Cadence plus ou moins parfaite.

Il y a deux eſpeces de *Phraſes* muſicales. En Mélodie la *Phraſe* eſt conſtituée par le Chant, c'eſt-à-dire, par une ſuite de Sons tellement diſpoſés, ſoit par rapport au Ton, ſoit par rapport au Mouvement, qu'ils faſſent un tout bien lié, lequel aille ſe réſoudre ſur une Corde eſſentielle du Mode où l'on eſt.

Dans l'Harmonie, la *Phraſe* eſt une ſuite réguliere d'Accords tous liés entr'eux par des Diſſonnances exprimées ou ſous-entendues; laquelle ſe réſout ſur une Cadence abſolue, & ſelon l'eſpece de cette Cadence: ſelon que le ſens en eſt plus ou moins achevé, le repos eſt auſſi plus ou moins parfait.

C'eſt dans l'invention des *Phraſes* muſicales, dans leurs proportions, dans leur entrelacement, que conſiſtent les véritables beautés de la Muſique. Un Compoſiteur qui ponctue & phraſe bien, eſt un homme d'eſprit: un Chanteur qui ſent, marque bien ſes *Phraſes* & leur accent, eſt un homme de goût: mais celui qui ne ſait voir & rendre que les Notes, les Tons, les Tems, les Intervalles, ſans entrer dans le ſens des *Phraſes*, quelque ſûr, quelque exact d'ailleurs qu'il puiſſe être, n'eſt qu'un Croque-ſol.

PHRYGIEN. *adj.* Le Mode *Phrygien* eſt un des quatre principaux & plus anciens Modes de la Muſique des Grecs. Le caractere en étoit ardent, fier, impétueux, véhément, terrible. Auſſi étoit-ce, ſelon Athénée, ſur le Ton ou Mode *Phrygien* que l'on ſonnoit les Trompettes & autres Inſtrumens militaires.

Ce Mode inventé, dit-on, par Marſyas Phrygien, occupe le milieu entre le Lydien & le Dorien; & ſa Finale eſt à un *Ton* de diſtance de celles de l'un & de l'autre.

PIECE. *ſ. f.* Ouvrage de Muſique d'une certaine étendue, quelquefois d'un ſeul morceau & quelquefois de pluſieurs, formant un enſemble & un tout fait pour être exécuté de ſuite. Ainſi une Ouverture eſt une *Piece*, quoique compoſée de trois morceaux, & un Opéra même eſt une *Piece*, quoique diviſé par actes. Mais outre cette acception générique, le mot *Piece* en a une plus particuliere dans la Muſique Inſtrumentale, & ſeulement pour certains Inſtrumens, tels que la Viole & le Clavecin. Par exemple, on ne dit point une *Piece de Violon*; l'on dit *une Sonate*: & l'on ne dit guere une Sonate de Clavecin, l'on dit *une Piece*.

PIED. *ſ. m.* Meſure de Tems ou de quantité, diſtribuée en deux ou pluſieurs valeurs égales ou inégales. Il y avoit dans l'ancienne Muſique cette différence des Tems aux *Pieds*, que les Tems étoient comme les Points ou élémens in-

diviſibles, & les *Pieds* les premiers compoſés de ces élémens. Les *Pieds*, à leur tour, étoient les élémens du Mètre ou du Rhythme.

Il y avoit des *Pieds* ſimples, qui pouvoient ſeulement ſe diviſer en Tems, & de compoſés, qui pouvoient ſe diviſer en d'autres *Pieds*, comme le Choriambe, qui pouvoit ſe réſoudre en un Trochée & un Iambe: l'Ionique en un Pyrrique & un Spondée, &c.

Il y avoit des *Pieds* Rhythmiques, dont les quantités relatives & déterminées étoient propres à établir des rapports agréables, comme égales, doubles, ſeſquialteres, ſeſquitierces, &c. & de non Rhythmiques, entre leſquels les rapports étoient vagues, incertains, peu ſenſibles; tels, par exemple, qu'on en pourroit former de mots François, qui, pour quelques ſyllabes breves ou longues, en ont une infinité d'autres ſans valeur déterminée, ou qui, breves ou longues ſeulement dans les regles des Grammairiens, ne ſont ſenties comme telles, ni par l'oreille des Poëtes, ni dans la pratique du Peuple.

Pincé. *ſ. m.* Sorte d'agrément propre à certains Inſtrumens, & ſur-tout au Clavecin: il ſe fait, en battant alternativement le Son de la Note écrite avec le Son de la Note inférieure, & obſervant de commencer & finir par la Note qui porte le *Pincé*. Il y a cette différence du *Pincé* au Tremblement ou Trille que celui-ci ſe

bat avec la Note ſupérieure, & le *Pincé* avec la Note inférieure. Ainſi le Trille ſur *ut* ſe bat ſur l'*ut* & ſur le *re*, & le *Pincé* ſur le même *ut*, ſe bat ſur l'*ut* & ſur le *ſi*. Le *Pincé* eſt marqué, dans les Pieces de Couperin, avec une petite croix fort ſemblable à celle avec laquelle on marque le Trille dans la Muſique ordinaire. Voyez les ſignes de l'un & de l'autre à la tête des Pieces de cet Auteur.

Pincer. *v. a.* C'eſt employer les doigts au lieu de l'Archet pour faire ſonner les Cordes d'un Inſtrument. Il y a des Inſtrumens à Cordes qui n'ont point d'Archet, & dont on ne joue qu'en les *pinçant*; tels ſont le Siſtre, le Luth, la Guittarre: mais on pince auſſi quelquefois ceux où l'on ſe ſert ordinairement de l'Archet, comme le Violon & le Violoncelle; & cette maniere de jouer, preſque inconnue dans la Muſique Françoiſe, ſe marque dans l'Italienne par le mot *Pizzicato*.

Piqué. *adj. pris adverbialement.* Maniere de jouer en pointant les Notes & marquant fortement le Pointé.

Notes *piquées* ſont des ſuites de Notes montant ou deſcendant diatoniquement, ou rebattues ſur le même Dégré, ſur chacune deſquelles on met un Point, quelquefois un peu allongé pour indiquer qu'elles doivent être marquées égales par des coups de langue ou d'Archet ſecs & détachés, ſans retirer ou repouſſer l'Archet,

mais en le faiſant paſſer en frappant & ſautant ſur la Corde autant de fois qu'il y a de Notes, dans le même ſens qu'on a commencé.

PIZZICATO. Ce mot écrit dans les Muſiques Italiennes avertit qu'il faut *Pincer*. (Voyez PINCER.)

PLAGAL. *adj.* Ton ou Mode *Plagal*. Quand l'Octave ſe trouve diviſée arithmétiquement, ſuivant le langage ordinaire ; c'eſt-à-dire, quand la Quarte eſt au grave & la Quinte à l'aigu, on dit que le Ton eſt *Plagal*, pour le diſtinguer de l'authentique où la Quinte eſt au grave & la Quarte à l'aigu.

Suppoſons l'Octave *A a* diviſée en deux parties par la Dominante *E*. Si vous modulez entre les deux *la*, dans l'eſpace d'une Octave, & que vous faſſiez votre Finale ſur l'un de ces *la*, votre Mode eſt *Authentique*. Mais ſi, modulant de même entre ces deux *la*, vous faites votre Finale ſur la Dominante *mi*, qui eſt intermédiaire, ou que, modulant de la Dominante à ſon Octave, vous faſſiez la Finale ſur la Tonique intermédiaire, dans ces deux cas le Mode eſt *Plagal*.

Voilà toute la différence, par laquelle on voit que tous les Tons ſont réellement Authentiques, & que la diſtinction n'eſt que dans le Diapaſon du Chant & dans le choix de la Note ſur laquelle on s'arrête, qui eſt toujours la Tonique dans l'Authentique, & le plus ſouvent la Dominante dans le *Plagal*.

L'étendue des Voix, & la diviſion des Parties a fait diſparoître ces diſtinctions dans la Muſique; & on ne les connoît plus que dans le Plain-Chant. On y compte quatre Tons *Plagaux* ou Collatéraux; ſavoir, le ſecond, le quatrieme, le ſixieme & le huitieme; tous ceux dont le nombre eſt pair. (Voyez TONS DE L'EGLISE.)

PLAIN-CHANT. *ſ. m.* C'eſt le nom qu'on donne dans l'Egliſe Romaine au Chant Eccléſiaſtique. Ce Chant, tel qu'il ſubſiſte encore aujourd'hui, eſt un reſte bien défiguré, mais bien précieux, de l'ancienne Muſique Grecque, laquelle, après avoir paſſé par les mains des barbares, n'a pû perdre encore toutes ſes premieres beautés. Il lui en reſte aſſez pour être de beaucoup préférable, même dans l'état où il eſt actuellement, & pour l'uſage auquel il eſt deſtiné, à ces Muſiques efféminées & théâtrales, ou mauſſades & plates, qu'on y ſubſtitue en quelques Egliſes, ſans gravité, ſans goût, ſans convenance, & ſans reſpect pour le lieu qu'on oſe ainſi profaner.

Le tems où les Chrétiens commencerent d'avoir des Egliſes & d'y chanter des Pſeaumes & d'autres Hymnes, fut celui où la Muſique avoit déja perdu preſque toute ſon ancienne énergie par un progrès dont j'ai expoſé ailleurs les cauſes. Les Chrétiens s'étant ſaiſis de la Muſique dans l'état où ils la trouverent, lui ôterent encore la plus grande force qui lui étoit reſtée;

ſçavoir, celle du Rhythme & du Mètre, lorſque, des vers auxquels elle avoit toujours été appliquée, ils la tranſporterent à la proſe des Livres Sacrés, ou à je ne ſais quelle barbare Poëſie, pire pour la Muſique que la proſe même. Alors l'une des deux parties conſtitutives s'évanouit, & le Chant ſe traînant, uniformément & ſans aucune eſpece de Meſure, de Notes en Notes preſque égales, perdit avec ſa marche rhythmique & cadencée toute l'énergie qu'il en recevoit. Il n'y eut plus que quelques Hymnes dans leſquelles, avec la Proſodie & la quantité des Pieds, conſervés, on ſentît encore un peu la cadence du vers; mais ce ne fut plus-là le caractere général du *Plain-Chant*, dégénéré le plus ſouvent en une Pſalmodie toujours monotone & quelquefois ridicule, ſur une Langue telle que la Latine, beaucoup moins harmonieuſe & accentuée que la Langue Grecque.

Malgré ces pertes ſi grandes, ſi eſſentielles, le *Plain-Chant* conſervé d'ailleurs par les Prêtres dans ſon caractere primitif, ainſi que tout ce qui eſt extérieur & cérémonie dans leur Egliſe, offre encore aux connoiſſeurs de précieux fragmens de l'ancienne Mélodie & de ſes divers Modes, autant qu'elle peut ſe faire ſentir ſans Meſure & ſans Rhythme, & dans le ſeul Genre Diatonique qu'on peut dire n'être, dans ſa pureté, que le *Plain-Chant*, Les divers Modes y conſervent leurs deux diſtinctions principales;

l'une par la différence des Fondamentales ou Toniques, & l'autre par la différente poſition des deux ſemi-Tons, ſelon le Dégré du ſyſtême Diatonique naturel où ſe trouve la Fondamentale, & ſelon que le Mode Authentique ou Plagal repréſente les deux Tétracordes conjoints ou disjoints. (Voyez SYSTEMES, TÉTRACORDES, TONS DE L'EGLISE.)

Ces Modes, tels qu'ils nous ont été tranſmis dans les anciens Chants Eccléſiaſtiques, y conſervent une beauté de caractere & une variété d'affections bien ſenſibles aux connoiſſeurs non prévenus, & qui ont conſervé quelque jugement d'oreille pour les ſyſtêmes mélodieux établis ſur des principes différens des nôtres: mais on peut dire qu'il n'y a rien de plus ridicule & de plus plat que ces *Plains-Chants* accommodés à la moderne, pretintaillés des ornemens de notre Muſique, & modulés ſur les Cordes de nos Modes: comme ſi l'on pouvoit jamais marier notre ſyſtême harmonique avec celui des Modes anciens, qui eſt établi ſur des principes tout différens. On doit ſavoir gré aux Evêques, Prévôts & Chantres qui s'oppoſent à ce barbare mélange, & deſirer, pour le progrès & la perfection d'un Art, qui n'eſt pas, à beaucoup près, au point où l'on croit l'avoir mis, que ces précieux reſtes de l'antiquité ſoient fidélement tranſmis à ceux qui auront aſſez de talent & d'autorité pour en enrichir le ſyſtême moder-

ne. Loin qu'on doive porter notre Muſique dans le *Plain-Chant*, je ſuis perſuadé qu'on gagneroit à tranſporter le *Plain-Chant* dans notre Muſique ; mais il faudroit avoir pour cela beaucoup de goût, encore plus de ſavoir, & ſur-tout être exempt de préjugés.

Le *Plain-Chant* ne ſe Note que ſur quatre lignes, & l'on n'y emploie que deux Clefs, ſavoir la Clef d'*ut* & la Clef de *fa* ; qu'une ſeule Tranſpoſition, ſavoir un Bémol ; & que deux figures de Notes, ſavoir la Longue ou Quarrée, à laquelle on ajoute quelquefois une queue, & la Breve qui eſt en loſange.

Ambroiſe, Archevêque de Milan, fut, à ce qu'on prétend, l'inventeur du *Plain-Chant* ; c'eſt-à-dire qu'il donna le premier une forme & des regles au Chant eccléſiaſtique pour l'approprier mieux à ſon objet, & le garantir de la barbarie & du dépériſſement où tomboit de ſon tems la Muſique. Grégoire, Pape, le perfectionna & lui donna la forme qu'il conſerve encore aujourd'hui à Rome & dans les autres Egliſes où ſe pratique le Chant Romain. L'Egliſe Gallicane n'admit qu'en partie avec beaucoup de peine & preſque par force le Chant Grégorien. L'extrait ſuivant d'un Ouvrage du tems même, imprimé à Francfort en 1594, contient le détail d'une ancienne querelle ſur le *Plain-Chant*, qui s'eſt renouvellée de nos jours ſur la Muſique, mais qui n'a pas eu la même iſſue. Dieu faſſe paix au grand Charlemagne.

„ Le

„ Le très-pieux Roi Charles étant retourné
„ célébrer la Pâque à Rome avec le Seigneur
„ Apoſtolique, il s'émut, durant les fêtes, une
„ querelle entre les Chantres Romains & les
„ Chantres François. Les François prétendoient
„ chanter mieux & plus agréablement que les
„ Romains. Les Romains, ſe diſant les plus ſa-
„ vans dans le Chant eccléſiaſtique, qu'ils a-
„ voient appris du Pape Saint Grégoire, accu-
„ ſoient les François de corrompre, écorcher
„ & défigurer le vrai Chant. La diſpute ayant
„ été portée devant le Seigneur Roi, les Fran-
„ çois qui ſe tenoient forts de ſon appui, in-
„ ſultoient aux Chantres Romains. Les Ro-
„ mains, fiers de leur grand ſavoir, & compa-
„ rant la Doctrine de Saint Grégoire à la ruſti-
„ cité des autres, les traitoient d'ignorans, de
„ ruſtres, de ſots, & de groſſes bêtes. Comme
„ cette altercation ne finiſſoit point, le très-
„ pieux Roi Charles dit à ſes Chantres : décla-
„ rez-nous quelle eſt l'eau la plus pure & la
„ meilleure, celle qu'on prend à la ſource vive
„ d'une fontaine, ou celle des rigoles qui n'en
„ découlent que de bien loin ? Ils dirent tous
„ que l'eau de la ſource étoit la plus pure &
„ celle des rigoles d'autant plus altérée & ſale
„ qu'elle venoit de plus loin. Remontez donc,
„ reprit le Seigneur Roi Charles, à la fontaine
„ de Saint Grégoire dont vous avez évidemment
„ corrompu le Chant. Enſuite le Seigneur Roi

„ demanda au Pape Adrien des Chantres pour
„ corriger le Chant François, & le Pape lui
„ donna Théodore & Benoît, deux Chantres
„ très-ſavans & inſtruits par Saint Grégoire mê-
„ me: il lui donna auſſi des Antiphoniers de
„ Saint Grégoire qu'il avoit notés lui-même en
„ Note Romaine. De ces deux Chantres, le
„ Seigneur Roi Charles, de retour en France,
„ en envoya un à Metz & l'autre à Soiſſons,
„ ordonnant à tous les Maîtres de Chant des
„ Villes de France de leur donner à corriger
„ les Antiphoniers, & d'apprendre d'eux à
„ Chanter. Ainſi furent corrigés les Antipho-
„ niers François que chacun avoit altérés par
„ des additions & retranchemens à ſa mode,
„ & tous les Chantres de-France apprirent le
„ Chant Romain, qu'ils appellent maintenant
„ Chant François; mais quant aux Sons trem-
„ blans, flattés, battus, coupés dans le Chant,
„ les François ne purent jamais bien les rendre,
„ faiſant plutôt des chevrottemens que des rou-
„ lemens, à cauſe de la rudeſſe naturelle & bar-
„ bare de leur goſier. Du reſte, la principale
„ école de Chant demeura toujours à Metz, &
„ autant le Chant Romain ſurpaſſe celui de
„ Metz, autant le Chant de Metz ſurpaſſe celui
„ des autres écoles Françoiſes. Les Chantres
„ Romains apprirent de même aux Chantres
„ François à s'accompagner des Inſtrumens; &
„ le Seigneur Roi Charles, ayant derechef ame-

„ né avec ſoi en France des Maîtres de Gram-
„ maire & de calcul, ordonna qu'on établît
„ partout l'étude des Lettres; car avant le dit
„ Seigneur Roi l'on n'avoit en France aucune
„ connoiſſance des Arts libéraux.

Ce paſſage eſt ſi curieux que les Lecteurs me ſauront gré, ſans doute, d'en tranſcrire ici l'original.

Et reverſus eſt Rex piiſſimus Carolus, & celebravit Romæ Paſcha cum Domno Apoſtolico. Ecce orta eſt contentio per dies feſtos Paſchæ inter Cantores Romanorum & Gallorum. Dicebant ſe Galli meliùs cantare & pulchriùs quàm Romani. Dicebant ſe Romani doctiſſimè cantilenas eccleſiaſticas proferre, ſicut docti fuerant à Sancto Gregorio Papâ, Gallos corruptè cantare, & cantilenam ſanam deſtruendo dilacerare. Quæ contentio ante Domnum Regem Carolum pervenit. Galli verò propter ſecuritatem Domni Regis Caroli valdè exprobrabant Cantoribus Romanis, Romani verò propter auctoritatem magnæ doctrinæ eos ſtultos, ruſticos & indoctos velut bruta animalia affirmabant, & doctrinam Sancti Gregorii præferebant ruſticitati eorum: & cum altercatio de neutrâ parte finiret, ait Domnus piiſſimus Rex Carolus ad ſuos Cantores: Dicite palàm quis purior eſt, & quis melior, aut fons vivus, aut rivuli ejus longe decurrentes? Reſponderunt omnes unâ voce, fontem, velut caput & originem, puriorem eſſe; rivulos autem ejus quantò longiùs a fonte receſſerint, tantò tur-

bulentos & ſordibus ac immunditiis corruptos; & ait Domnus Rex Carolus: Revertimini vos ad fontem Sancti Gregorii, quia manifeſtè corrupiſtis cantilenam eccleſiaſticam. Mox petiit Domnus Rex Carolus ab Adriano Papâ Cantores qui Franciam corrigerent de Cantu. At ille dedit ei Theodorum & Benedictum doctiſſimos Cantores qui a Sancto Gregorio eruditi fuerant, tribuitque Antiphonarios Sancti Gregorii, quos ipſe notaverat notâ Romanâ: Domnus verò Rex Carolus revertens in Franciam miſit unum Cantorem in Metis Civitate, alterum in Sueſſonis Civitate, præcipiens de omnibus Civitatibus Franciæ Magiſtros ſcholæ Antiphonarios eis ad corrigendum tradere, & ab eis diſcere cantare. Correcti ſunt ergò Antiphonarii Francorum, quos unuſquiſque pro ſuo arbitrio vitiaverat, addens vel minuens; & omnes Franciæ Cantores didicerunt notam Romanam quam nunc vocant notam Franciſcam: excepto quòd tremulas vel vinnulas, ſivè colliſibiles vel ſecabiles voces in Cantu non poterant perfectè exprimere Franci, naturali voce barbaricâ frangentes in gutture voces, quàm potiùs exprimentes. Majus autem Magiſterium Cantandi in Metis remanſit; quantùmque Magiſterium Romanum ſuperat Metenſe in arte Cantandi, tantò ſuperat Metenſis Cantilena cæteras ſcholas Gallorum. Similiter erudierunt Romani Cantores ſupradictos Cantores Francorum in arte organandi; & Domnus Rex Carolus iterùm à Româ artis grammaticæ & computatoriæ Magiſtros ſecum adduxit in Franciam, & ubique ſtudium litterarum expandere juſſit. Ante ipſum enim Domnum Regem Carolum in Gallià nullum ſtudium fuerat liberalium Artium. Vide Annal. & Hiſt. Francor. ab an. 708. ad an. 990. Scriptores coætaneos. impr. Francofurti 1594. ſub vità Caroli magni.

PLAINTE. *ſ. f.* (Voyez ACCENT.)

PLEIN-CHANT. (Voyez PLAIN-CHANT.)

PLEIN-JEU, ſe dit du Jeu de l'Orgue, lorſqu'on a mis tous les regiſtres, & auſſi lorſqu'on remplit toute l'Harmonie; il ſe dit encore des Inſtrumens d'archet, lorſqu'on en tire tout le Son qu'ils peuvent donner.

PLIQUE. *ſ. f. Plica*, ſorte de Ligature dans nos anciennes Muſiques. La *Plique* étoit un ſigne de retardement ou de lenteur (*ſignum moroſitatis*, dit Muris.) Elle ſe faiſoit en paſſant d'un Son à un autre, depuis le ſemi-Ton juſqu'à la Quinte, ſoit en montant, ſoit en deſcendant; & il y en avoit de quatre ſortes. 1. La *Plique* longue aſcendante eſt une figure quadrangulaire avec un ſeul trait aſcendant à droite, ou avec deux traits dont celui de la droite eſt le plus grand 2. La *Plique* longue deſcendante a deux traits deſcendans dont celui de la droite eſt le plus grand. 3. La *Plique* breve aſcendante a le trait montant de la gauche plus long que celui de la droite. 4. Et la deſcendante a le trait deſ-

cendant de la gauche plus grand que celui de la droite (*Voyez Planche* A. *Fig.* 19).

Poinct ou Point. *ſ. m.* Ce mot en Muſique ſignifie pluſieurs choſes différentes.

Il y a dans nos vieilles Muſiques ſix ſortes de *Points*, ſavoir; *Point* de perfection, *Point* d'imperfection, *Point* d'accroiſſement, *Point* de diviſion, *Point* de tranſlation, & *Point* d'altération.

I. Le *Point* de perfection appartient à la diviſion ternaire. Il rend parfaite toute Note ſuivie d'une autre Note moindre de la moitié par ſa figure: alors, par la force du *Point* intermédiaire, la Note précédente vaut le triple au lieu du double de celle qui ſuit.

II. Le *Point* d'imperfection placé à la gauche de la Longue, diminue ſa valeur, quelquefois d'une Ronde ou ſemi-Breve, quelquefois de deux. Dans le premier cas, on met une Ronde entre la Longue & le *Point*; dans le ſecond, on met deux Rondes à la droite de la Longue.

III. Le *Point* d'accroiſſement appartient à la diviſion binaire, & entre deux Notes égales, il fait valoir celle qui précede le double de celle qui ſuit.

IV. Le *Point* de diviſion ſe met avant une ſemi-Breve ſuivie d'une Breve dans le Tems parfait. Il ôte un Tems à cette Breve, & fait qu'elle ne vaut plus que deux Rondes au lieu de trois.

V. Si une Ronde entre deux *Points* ſe trouve ſuivie de deux ou pluſieurs Breves en Tems imparfait, le ſecond point transfere ſa ſignification à la derniere de ces Breves, la rend parfaite & la fait valoir trois Tems. C'eſt le *Point* de tranſlation.

VI. Un *Point* entre deux Rondes, placées elles-mêmes entre deux Breves ou Quarrées dans le Tems parfait, ôte un Tems à chacune de ces deux Breves; de ſorte que chaque Breve ne vaut plus que deux Rondes, au lieu de trois. C'eſt le *Point* d'altération.

Ce même *Point* devant une Ronde ſuivie de deux autres Rondes entre deux Breves ou Quarrées double la valeur de la derniere de ces Rondes.

Comme ces anciennes diviſions du Tems en parfait & imparfait ne ſont plus d'uſage dans la Muſique, toutes ces ſignifications du *Point*, qui, à dire vrai, ſont fort embrouillées, ſe ſont abolies depuis longtems.

Aujourd'hui le *Point*, pris comme valeur de Note, vaut toujours la moitié de celle qui le précede. Ainſi après la Ronde le *Point* vaut une Blanche, après la Blanche une Noire, après la Noire une Croche, &c. Mais cette maniere de fixer la valeur du *Point* n'eſt ſûrement pas la meilleure qu'on eût pû imaginer, & cauſe ſouvent bien des embarras inutiles.

POINT-D'ORGUE ou POINT-DE-REPOS, eſt une autre eſpece de *Point* dont j'ai parlé au mot *Couronne*. C'eſt relativement à cette eſpece de Point qu'on appelle généralement *Points d'Orgue* ces ſortes de Chants, meſurés ou non meſurés, écrits ou non écrits, & toutes ces ſucceſſions harmoniques qu'on fait paſſer ſur une ſeule Note de Baſſe toujours prolongée. (Voyez CADENZA.)

Quand ce même Point ſurmonté d'une Couronne s'écrit ſur la derniere Note d'un Air ou d'un morceau de Muſique, il s'appelle alors *Point final*.

Enfin il y a encore une autre eſpece de *Points*, appellés *Points détachés*, leſquels ſe placent immédiatement au-deſſus ou au-deſſous de la tête des Notes; on en met preſque toujours pluſieurs de ſuite, & cela avertit que les Notes ainſi ponctuées doivent être marquées par des coups de langue ou d'archet égaux, ſecs & détachés.

POINTER. *v. a.* C'eſt, au moyen du Point, rendre alternativement longues & breves des ſuites de Notes naturellement égales, telles, par exemple, qu'une ſuite de Croches. Pour les *Pointer* ſur la Note, on ajoute un Point après la premiere, une double-Croche ſur la ſeconde, un Point après la troiſieme, puis une double-Croche, & ainſi de ſuite. De cette maniere elles gardent de deux en deux la même valeur qu'elles avoient auparavant; mais cette valeur ſe

ſe diſtribue inégalement entre les deux Croches; de ſorte que la premiere ou Longue en a les trois quarts, & la ſeconde ou Breve l'autre quart. Pour les *Pointer* dans l'exécution, on les paſſe inégales ſelon ces mêmes proportions, quand même elles ſeroient notées égales.

Dans la Muſique Italienne toutes les Croches ſont toujours égales, à moins qu'elles ne ſoient marquées *Pointées*. Mais dans la Muſique Françoiſe on ne fait les Croches exactement égales que dans la Meſure à quatre Tems; dans toutes les autres, on les pointe toujours un peu à moins qu'il ne ſoit écrit *Croches égales*.

POLYCÉPHALE. *adj.* Sorte de Nome pour les flûtes en l'honneur d'Apollon. Le Nome *Polycéphale* fut inventé, ſelon les uns, par le ſecond Olympe Phrygien, deſcendant du fils de Marſyas, & ſelon d'autres, par Cratès diſciple de ce même Olympe.

POLYMNASTIE, ou POLYMNASTIQUE, *adj.* Nome pour les Flûtes, inventé, ſelon les uns, par une femme nommée Polymneſte, & ſelon d'autres, par Polymneſtus, fils de Mélès Colophonien.

PONCTUER. *v. a.* C'eſt, en terme de compoſition, marquer les repos plus ou moins parfaits, & diviſer tellement les Phraſes qu'on ſente par la Modulation & par les Cadences leurs commencemens, leurs chûtes, & leurs liaiſons plus ou moins grandes, comme on ſent tout ce-

la dans le diſcours à l'aide de la ponctuation.

Port-de-Voix. *ſ. m.* Agrément du Chant, lequel ſe marque par une petite Note appellée en Italien *Appoggiatura*, & ſe pratique, en montant diatoniquement d'une Note à celle qui la ſuit, par un coup de goſier dont l'effet eſt marqué dans la *Planche* B. *Fig* 13.

Port-de-Voix Jetté, ſe fait, lorſque, montant diatoniquement d'une Note à ſa Tierce, on appuie la troiſieme Note ſur le ſon de la ſeconde, pour faire ſentir ſeulement cette troiſieme Note par un coup de goſier redoublé, tel qu'il eſt marqué *Pl.* B. *Fig.* 13.

Portée. *ſ. f.* La *Portée* ou Ligne de Muſique eſt compoſée de cinq lignes paralleles, ſur leſquelles ou entre leſquelles les diverſes Poſitions des Notes en marquent les Intervalles ou Dégrés. La *Portée* du Plain-Chant n'a que quatre Lignes; elle en avoit d'abord huit, ſelon Kircher, marquées chacune d'une lettre de la Gamme, de ſorte qu'il n'y avoit qu'un Dégré conjoint d'une Ligne à l'autre. Lorſqu'on doubla les Dégrés en plaçant auſſi des Notes dans les Intervalles, la *Portée* de huit Lignes, réduite à quatre, ſe trouva de la même étendue qu'auparavant.

A ce nombre de cinq Lignes dans la Muſique, & de quatre dans le Plain-Chant, on en ajoute de poſtiches ou accidentelles quand cela eſt néceſſaire & que les Notes paſſent en haut ou en

bas l'étendue de la *Portée*. Cette étendue, dans une *Portée* de Muſique, eſt en tout d'onze Notes formant dix Dégrés diatoniques; & dans le Plain-Chant, de neuf Notes formant huit Dégrés. (Voyez Clef, Notes, Lignes.)

Position. *ſ. f.* Lieu de la Portée où eſt placée une Note pour fixer le Dégré d'élévation du Son qu'elle repréſente.

Les Notes n'ont, par rapport aux Lignes, que deux différentes *Poſitions*; ſavoir, ſur une Ligne ou dans un eſpace, & ces *Poſitions* ſont toujours alternatives lorſqu'on marche diatoniquement. C'eſt enſuite le lieu qu'occupe la Ligne même ou l'eſpace dans la Portée & par rapport à la Clef qui détermine la véritable *Poſition* de la Note dans le Clavier général.

On appelle auſſi *Poſition* dans la Meſure le Tems qui ſe marque en frappant, en baiſſant ou poſant la main, & qu'on nomme plus communément le *Frappé*. (Voyez Thesis.)

Enfin l'on appelle *Poſition* dans le jeu des Inſtrumens à manche, le lieu où la main ſe poſe ſur le manche, ſelon le Ton dans lequel on veut jouer. Quand on a la main tout au haut du manche contre le fillet, en ſorte que l'index poſe à un Ton de la Corde-à-jour, c'eſt la *Poſition* naturelle. Quand on démanche on compte les *Poſitions* par les Dégrés diatoniques dont la main s'éloigne du fillet.

PRÉLUDE. *ſ. m.* Morceau de Symphonie qui ſert d'introduction & de préparation à une Piece de Muſique. Ainſi les Ouvertures d'Opéra ſont des *Préludes*; comme auſſi les Ritournelles qui ſont aſſez ſouvent au commencement des Scenes ou Monologues.

Prélude eſt encore un trait de Chant qui paſſe par les principales Cordes du Ton, pour l'annoncer, pour vérifier ſi l'inſtrument eſt d'accord, &c. Voyez l'Article ſuivant.

PRÉLUDER. *v. n.* C'eſt en général chanter ou jouer quelque trait de fantaiſie irrégulier & aſſez court, mais paſſant par les Cordes eſſentielles du Ton, ſoit pour l'établir, ſoit pour diſpoſer ſa Voix ou bien poſer ſa main ſur un Inſtrument, avant de commencer une Piece de Muſique.

Mais ſur l'Orgue & ſur le Clavecin l'Art de *Préluder* eſt plus conſidérable. C'eſt compoſer & jouer impromptu des Pieces chargées de tout ce que la Compoſition a de plus ſavant en Deſſein, en Fugue, en Imitation, en Modulation & en Harmonie. C'eſt ſur-tout en *préludant* que les grands Muſiciens, exempts de cet extrême aſſerviſſement aux regles que l'œil des critiques leur impoſe ſur le papier, font briller ces Tranſitions ſavantes qui raviſſent les Auditeurs. C'eſt-là qu'il ne ſuffit pas d'être bon Compoſiteur, ni de bien poſſéder ſon Clavier, ni d'avoir la main

bonne & bien exercée, mais qu'il faut encore abonder de ce feu de génie & de cet eſprit inventif qui font trouver & traiter ſur le champ les ſujets les plus favorables à l'Harmonie & les plus flatteurs à l'oreille. C'eſt par ce grand Art de *Préluder* que brillent en France les excellens Organiſtes, tels que ſont maintenant les Sieurs Calviere & Daquin, ſurpaſſés toutefois l'un & l'autre par M. le Prince d'Ardore, Ambaſſadeur de Naples, lequel, pour la vivacité de l'invention & la force de l'exécution, efface les plus illuſtres Artiſtes, & fait à Paris l'admiration des connoiſſeurs.

PRÉPARATION. *ſ. f.* Acte de préparer la Diſſonnance. (Voyez PRÉPARER.)

PRÉPARER. *v. a. Préparer* la Diſſonnance, c'eſt la traiter dans l'Harmonie de maniere qu'à la faveur de ce qui précede, elle ſoit moins dure à l'oreille qu'elle ne ſeroit ſans cette précaution : ſelon cette définition toute Diſſonnance veut être préparée. Mais lorſque pour *Préparer* une Diſſonnance, on exige que le Son qui la forme ait fait conſonnance auparavant, alors il n'y a fondamentalement qu'une ſeule Diſſonnance qui ſe *Prépare*, ſavoir la Septieme; encore cette Préparation n'eſt-elle point néceſſaire dans l'Accord ſenſible, parce qu'alors la Diſſonnance étant caractériſtique, & dans l'Accord & dans le Mode, eſt ſuffiſamment annoncée; que l'oreille s'y attend, la reconnoît, & ne ſe trompe ni ſur

l'Accord ni ſur ſon progrès naturel. Mais lorſque la Septieme ſe fait entendre ſur un Son fondamental qui n'eſt pas eſſentiel au Mode, on doit la *Préparer* pour prévenir toute équivoque, pour empêcher que l'oreille de l'écoutant ne s'égare; & comme cet Accord de ſeptieme ſe renverſe & ſe combine de pluſieurs manieres, delà naiſſent auſſi diverſes manieres apparentes de *Préparer*, qui, dans le fond, reviennent pourtant toujours à la même.

Il faut conſidérer trois choſes dans la pratique des Diſſonnances; ſavoir, l'Accord qui précede la Diſſonnance, celui où elle ſe trouve, & celui qui la ſuit. La Préparation ne regarde que les deux premiers; pour le troiſieme, voyez *Sauver*.

Quand on veut *Préparer* réguliérement une Diſſonnance, il faut choiſir, pour arriver à ſon Accord, une telle marche de Baſſe-fondamentale, que le Son qui forme la Diſſonnance, ſoit un prolongement dans le Tems fort d'une Conſonnance frappée ſur le Tems foible dans l'Accord précédent; c'eſt ce qu'on appelle *Syncoper*. (Voyez SYNCOPE.)

De cette Préparation réſultent deux avantages; ſavoir, 1. Qu'il y a néceſſairement liaiſon harmonique entre les deux Accords, puiſque la Diſſonnance elle-même forme cette liaiſon; & 2. Que cette Diſſonnance, n'étant que le prolongement d'un Son conſonnant, devient beaucoup moins dure à l'oreille, qu'elle ne le ſeroit ſur un Son nouvellement frappé. Or c'eſt-là tout ce qu'on cherche dans la Préparation. (Voyez CADENCE, DISSONNANCE, HARMONIE.)

On voit par ce que je viens de dire, qu'il n'y a aucune Partie deſtinée ſpécialement à *Préparer* la Diſſonnance, que celle même qui la fait entendre : de ſorte que ſi le Deſſus ſonne la Diſſonnance, c'eſt à lui de ſyncoper; mais ſi la Diſſonnance eſt à la Baſſe, il faut que la Baſſe ſyncope. Quoiqu'il n'y ait rien-là que de très-ſimple, les Maîtres de Compoſition ont furieuſement embrouillé tout cela.

Il y a des Diſſonnances qui ne ſe *préparent* jamais; telle eſt la Sixte-ajoutée : d'autres qui ſe *préparent* fort rarement; telle eſt la Septieme-diminuée.

PRESTO. *adv.* Ce mot, écrit à la tête d'un morceau de Muſique indique le plus prompt & le plus animé des cinq principaux Mouvemens établis dans la Muſique Italienne. *Preſto* ſignifie *Vîte*. Quelquefois on marque un Mouvement encore plus preſſé par le ſuperlatif *Preſtiſſimo*.

PRIMA INTENZIONE. Mot technique Italien, qui n'a point de correſpondant en François, & qui n'en a pas beſoin, puiſque l'idée que ce mot exprime n'eſt pas connue dans la Muſique Françoiſe. Un Air, un morceau *di Prima intenzione*, eſt celui qui s'eſt formé tout d'un coup tout entier & avec toutes ſes Parties dans l'eſprit du

Compoſiteur, comme Pallas ſortit toute armée du cerveau de Jupiter. Les morceaux *di Prima intenzione* ſont de ces rares coups de génie, dont toutes les idées ſont ſi étroitement liées qu'elles n'en font, pour ainſi dire, qu'une ſeule, & n'ont pu ſe préſenter à l'eſprit l'une ſans l'autre. Ils ſont ſemblables à ces périodes de Cicéron longues, mais éloquentes, dont le ſens, ſuſpendu pendant toute leur durée, n'eſt déterminé qu'au dernier mot, & qui, par conſéquent, n'ont formé qu'une ſeule penſée dans l'eſprit de l'Auteur. Il y a dans les Arts des inventions produites par de pareils efforts de génie, & dont tous les raiſonnemens, intimement unis l'un à l'autre, n'ont pu ſe faire ſucceſſivement, mais ſe ſont néceſſairement offerts à l'eſprit tout à la fois, puiſque le premier ſans le dernier n'auroit eu aucun ſens. Telle eſt, par exemple, l'invention de cette prodigieuſe machine du Métier à bas, qu'on peut regarder, dit le Philoſophe qui l'a décrite dans l'Encyclopédie, comme un ſeul & unique raiſonnement dont la fabrication de l'ouvrage eſt la concluſion. Ces ſortes d'opérations de l'entendement, qu'on explique à peine, même par l'analyſe, ſont des prodiges pour la raiſon, & ne ſe conçoivent que par les génies capables de les produire: l'effet en eſt toujours proportionné à l'effort de tête qu'ils ont couté, & dans la Muſique les morceaux *di Prima intenzione* ſont les ſeuls qui puiſſent cauſer ces extaſes, ces raviſſemens, ces élans de l'ame qui tranſportent les auditeurs hors d'eux-mêmes. On les ſent, on les devine à l'inſtant, les connoiſſeurs ne s'y trompent jamais. A la ſuite d'un de ces morceaux ſublimes, faites paſſer un de ces Airs découſus, dont toutes les Phraſes ont été compoſées l'une après l'autre, ou ne ſont qu'une même phraſe promenée en différens Tons, & dont l'Accompagnement n'eſt qu'un Rempliſſage fait après coup; avec quelque goût que ce dernier morceau ſoit compoſé, ſi le ſouvenir de l'autre vous laiſſe quelque attention à lui donner, ce ne ſera que pour en être glacés, tranſis, impatientés. Après un Air *di Prima intenzione*, toute autre Muſique eſt ſans effet.

PRISE. *Lepſis.* Une des parties de l'ancienne Mélopée. (Voyez MÉLOPÉE.)

PROGRESSION. *ſ. f.* Proportion continue, prolongée au-delà de trois termes. (Voyez PROPORTION.) Les ſuites d'Intervalles égaux ſont toutes en *Progreſſions*, & c'eſt en identifiant les termes voiſins de différentes *Progreſſions*, qu'on parvient à completter l'Echelle Diatonique & Chromatique, au moyen du Tempérament. (Voyez TEMPÉRAMENT.)

PROLATION. *ſ. f.* C'eſt dans nos anciennes Muſiques une maniere de déterminer la valeur des Notes ſemi-Breves ſur celle de la Breve, ou des Minimes ſur celle de la ſemi-Breve. Cette *Prolation* ſe marquoit après la Clef, & quel-

quefois après le ſigne du Mode, par un cercle ou un demi-cercle, ponctué ou non ponctué, ſelon les regles ſuivantes.

Conſidérant toujours la diviſion ſous-triple comme la plus excellente, ils diviſoient la *Prolation* en parfaite & imparfaite, & l'une & l'autre en majeure & mineure, de même que pour le Mode.

La *Prolation* parfaite étoit pour la Meſure ternaire, & ſe marquoit par un Point dans le cercle quand elle étoit majeure; c'eſt-à-dire, quand elle indiquoit le rapport de la Breve à la ſemi-Breve: ou par un Point dans un demi-cercle quand elle étoit mineure; c'eſt-à-dire, quand elle indiquoit le rapport de la ſemi-Breve à la Minime. (Voyez *Pl.* B. *Fig.* 9. & 11.)

La *Prolation* imparfaite étoit pour la Meſure binaire, & ſe marquoit comme le Tems par un ſimple cercle quand elle étoit majeure; ou par un demi-cercle quand elle étoit mineure; (*même Pl. Fig.* 10 & 12.)

Depuis on ajouta quelques autres ſignes à la *Prolation* parfaite: outre le cercle & le demi-cercle on ſe ſervit du Chiffre $\frac{3}{1}$ pour exprimer la valeur de trois Rondes ou ſemi-Breves, pour celle de la Breve ou Quarrée; & du Chiffre $\frac{3}{2}$ pour exprimer la valeur de trois Minimes ou Blanches, pour la Ronde ou ſemi-Breve.

Aujourd'hui toutes les *Prolations* ſont abolies; la diviſion ſous-double l'a emporté ſur la ſous-

ternaire; & il faut avoir recours à des exceptions & à des ſignes particuliers, pour exprimer le partage d'une Note quelconque en trois autres Notes égales. (Voyez VALEUR DES NOTES.)

On lit dans le Dictionnaire de l'Académie que *Prolation* ſignifie *Roulement*. Je n'ai point lû ailleurs ni ouï dire que ce mot ait jamais eu ce ſens-là.

PROLOGUE *ſ. m.* Sorte de petit Opéra qui précede le grand, l'annonce & lui ſert d'introduction. Comme le ſujet des *Prologues* eſt ordinairement élevé, merveilleux, ampoulé, magnifique & plein de louanges, la Muſique en doit être brillante, harmonieuſe, & plus impoſante que tendre & pathétique. On ne doit point épuiſer ſur le *Prologue* les grands mouvemens qu'on veut exciter dans la Piece, & il faut que le Muſicien, ſans être mauſſade & plat dans le début, ſache pourtant s'y ménager de maniere à ſe montrer encore intéreſſant & neuf dans le corps de l'ouvrage. Cette gradation n'eſt ni ſentie, ni rendue par la plûpart des Compoſiteurs; mais elle eſt pourtant néceſſaire, quoique difficile. Le mieux ſeroit de n'en avoir pas beſoin, & de ſupprimer tout-à-fait les *Prologues* qui ne font gueres qu'ennuyer & impatienter les Spectateurs, ou nuire à l'intérêt de la Piece: en uſant d'avance les moyens de plaire & d'intéreſſer. Auſſi les Opéra François ſont-ils les ſeuls où l'on ait conſervé des *Prologues*; encore ne les y ſouffre-

t-on que parce qu'on n'oſe murmurer contre les fadeurs dont ils ſont pleins.

PROPORTION. *ſ. f.* Egalité entre deux rapports. Il y a quatre ſortes de *Proportions*; ſavoir la *Proportion* Arithmétique, la Géométrique, l'Harmonique, & la Contre-Harmonique. Il faut avoir l'idée de ces diverſes *Proportions*, pour entendre les calculs dont les Auteurs ont chargé la théorie de la Muſique.

Soient quatre termes ou quantités *a b c d*; ſi la différence du premier terme *a* au ſecond *b* eſt égale à la différence du troiſieme *c* au quatrieme *d*, ces quatre termes ſont en *Proportion* Arithmétique. Tels ſont, par exemple, les nombres ſuivans, 2, 4: 8, 10.

Que ſi, au lieu d'avoir égard à la différence, on compare ces termes par la maniere de contenir ou d'être contenus; ſi, par exemple, le premier *a* eſt au ſecond *b* comme le troiſieme *c* eſt au quatrieme *d*, la *Proportion* eſt Géométrique. Telle eſt celle que forment ces quatre nombres 2, 4:: 8, 16.

Dans le premier exemple, l'excès dont le premier terme 2 eſt ſurpaſſé par le ſecond 4 eſt 2; & l'excès dont le troiſieme 8 eſt ſurpaſſé par le quatrieme 10 eſt auſſi 2. Ces quatre termes ſont donc en *Proportion* Arithmétique.

Dans le ſecond exemple, le premier terme 2 eſt la moitié du ſecond 4; & le troiſieme terme 8 eſt auſſi la moitié du quatrieme 16. Ces

quatre termes ſont donc en *Proportion* Géométique.

Une *Proportion*, ſoit Arithmétique, ſoit Géométrique, eſt dite inverſe ou réciproque, lorſqu'après avoir comparé le premier terme au ſecond, l'on compare non le troiſieme au quatrieme, comme dans la *Proportion* directe, mais à rebours le quatrieme au troiſieme, & que les rapports ainſi pris ſe trouvent égaux. Ces quatre nombres 2, 4 : 8, 6, ſont en *Proportion* Arithmétique réciproque; & ces quatre 2, 4 :: 6, 3, ſont en *Proportion* Géométrique réciproque.

Lorſque, dans une *Proportion* directe, le ſecond terme ou le conſéquent du premier rapport eſt égal au premier terme ou à l'antécédent du ſecond rapport; ces deux termes étant égaux, ſont pris pour le même, & ne s'écrivent qu'une fois au lieu de deux. Ainſi dans cette *Proportion* Arithmétique 2, 4 : 4, 6; au lieu d'écrire deux fois le nombre 4; on ne l'écrit qu'une fois; & la *Proportion* ſe poſe ainſi $\frac{\cdot}{\cdot\!-}$ 2, 4, 6.

De même, dans cette *Proportion* Géométrique 2, 4 :: 4, 8, au lieu d'écrire 4 deux fois, on ne l'écrit qu'une, de cette maniere $\frac{\cdot\cdot}{\cdot\cdot\!-}$ 2, 4, 8.

Lorſque le conſéquent du premier rapport ſert ainſi d'antécédent au ſecond rapport, & que la *Proportion* ſe poſe avec trois termes, cette *Proportion* s'appelle continue, parce qu'il n'y a plus, entre les deux rapports qui la forment, l'inter-

ruption qui s'y trouve quand on la poſe en quatre termes.

Ces trois termes —·— 2, 4, 6, ſont donc en *Proportion* Arithmétique continue, & ces trois ci, —··— 2, 4, 8, ſont en *Proportion* Géométrique continue.

Lorſqu'une *Proportion* continue ſe prolonge; c'eſt-à-dire, lorſqu'elle a plus de trois termes, ou de deux rapports égaux, elle s'appelle *Progreſſion.*

Ainſi ces quatre termes 2, 4, 6, 8, forment une Progreſſion Arithmétique, qu'on peut prolonger autant qu'on veut en ajoutant la différence au dernier terme.

Et ces quatre termes, 2, 4, 8, 16, forment une Progreſſion Géométrique, qu'on peut de même prolonger autant qu'on veut en doublant le dernier terme, ou en général, en le multipliant par le quotient du ſecond terme diviſé par le premier, lequel quotient s'appelle l'*Expoſant* du rapport, ou de la Progreſſion.

Lorſque trois termes ſont tels que le premier eſt au troiſieme comme la différence du premier au ſecond eſt à la différence du ſecond au troiſieme, ces trois termes forment une ſorte de *Proportion* appellée *Harmonique.* Tels ſont, par exemple, ces trois nombres 3, 4, 6: car comme le premier 3 eſt la moitié du troiſieme 6, de même l'excès 1 du ſecond ſur le premier, eſt la moitié de l'excès 2 du troiſieme ſur le ſecond.

Enfin, lorſque trois termes ſont tels que la différence du premier au ſecond eſt à la différence du ſecond au troiſieme, non comme le premier eſt au troiſieme, ainſi que dans la *Proportion* Harmonique; mais au contraire comme le troiſieme eſt au premier, alors ces trois termes forment entr'eux une ſorte de *Proportion* appellée *Proportion Contre-Harmonique.* Ainſi ces trois nombres 3, 5, 6, ſont en *Proportion* Contre-Harmonique.

L'expérience a fait connoître que les rapports de trois Cordes ſonnant enſemble l'Accord parfait Tierce majeure, formoient entr'elles la ſorte de *Proportion* qu'à cauſe de cela on a nommé Harmonique: mais c'eſt-là une pure propriété de nombres qui n'a nulle affinité avec les Sons, ni avec leur effet ſur l'organe auditif; ainſi la *Proportion* Harmonique & la *Proportion* Contre-Harmonique n'appartiennent pas plus à l'Art que la *Proportion* Arithmétique & la *Proportion* Géométrique, qui même y ſont beaucoup plus utiles. Il faut toujours penſer que les propriétés des quantités abſtraites ne ſont point des propriétés des Sons, & ne pas chercher, à l'exemple des Pythagoriciens, je ne ſais quelles chimériques analogies entre choſes de différente nature, qui n'ont entr'elles que des rapports de convention.

PROPREMENT. *adv.* Chanter ou jouer *Proprement*, c'eſt exécuter la Mélodie Françoiſe avec

les ornemens qui lui conviennent. Cette Mélodie n'étant rien par la ſeule force des Sons, & n'ayant par elle-même aucun caractere, n'en prend un, que par les tournures affectées qu'on lui donne en l'exécutant. Ces tournures, enſeignées par les Maîtres de *Goût du Chant*, font ce qu'on appelle les agrémens du Chant François. (Voyez AGRÉMENT.)

PROPRETÉ. *ſ. f.* Exécution du Chant François avec les ornemens qui lui ſont propres, & qu'on appelle agrémens du Chant. (Voyez AGRÉMENT.)

PROSLAMBANOMENOS. C'étoit, dans la Muſique ancienne, le Son le plus grave de tout le Syſtême, un Ton au-deſſous de l'Hypate-Hypaton.

Son nom ſignifie *Surnuméraire*, *Acquiſe*, ou *Ajoutée*, parce que la Corde qui rend ce Son-là, fut ajoûtée au-deſſous de tous les Tétracordes pour achever le Diapaſon ou l'Octave avec la Mèſe; & le Diapaſon ou la double Octave avec la Nete-hyperboléon, qui étoit la corde la plus aigue de tout le Syſtême. (Voyez SYSTEME.)

PROSODIAQUE *adj.* Le Nome *Proſodiaque* ſe chantoit en l'honneur de Mars, & fut, dit-on, inventé par Olympus.

PROSODIE. *ſ. f.* Sorte de Nome pour les Flûtes & propre aux Cantiques que l'on chantoit chez les Grecs, à l'entrée des ſacrifices. Plutarque attribue l'invention des *Proſodies* à Clonas,

nas, de Tégée ſelon les Arcadiens, & de Thèbes ſelon les Béotiens.

PROTESIS. *ſ. f.* Pauſe d'un Tems long dans la Muſique ancienne, à la différence du *Lemme*, qui étoit la Pauſe d'un Tems bref.

PSALMODIER. *v. n.* C'eſt chez les Catholiques Chanter ou réciter les Pſeaumes & l'Office d'une maniere particuliere, qui tient le milieu entre le Chant & la parole: c'eſt du Chant, parce que la voix eſt ſoutenue; c'eſt de la parole, parce qu'on garde preſque toujours le même Ton.

PYCNI, PYCNOI, (Voyez EPTIS.)

PYTHAGORICIENS. *ſub. maſ. pluriel.* Nom d'une des deux Sectes dans leſquelles ſe diviſoient les Théoriciens dans la Muſique Grecque; elle portoit le nom de Pythagore, ſon chef, comme l'autre Secte portoit le nom d'Ariſtoxène. (Voyez ARISTOXÉNIENS.)

Les *Pythagoriciens* fixoient tous les Intervalles tant Conſonnans que Diſſonnans par le Calcul des rapports. Les Ariſtoxéniens, au contraire, diſoient s'en tenir au jugement de l'oreille. Mais au fond, leur diſpute n'étoit qu'une diſpute de mots; & ſous des dénominations plus ſimples, les moitiés ou les quarts-de-*Ton* des Ariſtoxéniens, ou ne ſignifioient rien, ou n'exigeoient pas des calculs moins compoſés que ceux des Limma, des Comma, des Apotomes fixés par les *Pythagoriciens*. En propoſant, par

exemple, de prendre la moitié d'un *Ton*, que propoſoit un Ariſtoxénien ? Rien ſur quoi l'oreille pût porter un jugement fixe; ou il ne ſavoit ce qu'il vouloit dire, ou il propoſoit de trouver une moyenne proportionnelle entre 8 & 9. Or cette moyenne proportionnelle eſt la racine quarrée de 72, & cette racine quarrée eſt un nombre irrationel: il n'y avoit aucun autre moyen poſſible d'aſſigner cette moitié-de-*Ton* que par la Géométrie, & cette méthode Géométrique n'étoit pas plus ſimple que les rapports de nombre à nombre calculés par les *Pythagoriciens*. La ſimplicité des Ariſtoxéniens n'étoit donc qu'apparente; c'étoit une ſimplicité ſemblable à celle du Syſtême de M. de Boiſgelou, dont il ſera parlé ci-après. (Voyez INTERVALLE, SYSTEME.)

Q.

QUADRUPLE-CROCHE. *ſ. f.* Note de Muſique valant le quart d'une Croche, ou la moitié d'une double-Croche. Il faut ſoixante-quatre *Quadruples-Croches* pour une Meſure à quatre Tems; mais on remplit rarement une Meſure, & même un Tems, de cette eſpece de Notes. (Voyez VALEUR DES NOTES.)

La *Quadruple-Croche* eſt preſque toujours liée avec d'autres Notes de pareille ou de différente

valeur, (on peut ſe la figurer en jettant les yeux ſur les doubles & triples croches *Pl.* D. *Fig.* 9.) Elle tire ſon nom des quatre traits ou Crochets qu'elle porte.

QUANTITÉ. Ce mot, en Muſique de même qu'en Proſodie, ne ſignifie pas le nombre des Notes ou des Syllabes, mais la durée relative qu'elles doivent avoir. La *Quantité* produit le Rhythme, comme l'Accent produit l'Intonation. Du Rhythme & de l'Intonation réſulte la Mélodie. (Voyez MÉLODIE.)

QUARRÉ. *adj.* On appelloit autrefois B *Quarré* ou B *Dur*, le ſigne qu'on appelle aujourd'hui *Béquarre*. (Voyez B.)

QUARRÉE ou BREVE. *adj. pris ſubſtantiv.* Sorte de Note (faite comme on peut voir à la *Pl.* D. *Fig.* 8. *lig.* 3.), & qui tire ſon nom de ſa figure. Dans nos anciennes Muſiques, elle valoit tantôt trois Rondes ou ſemi-Breves, & tantôt deux, ſelon que la Prolation étoit parfaite ou imparfaite. (Voyez PROLATION.)

Maintenant la *Quarrée* vaut toujours deux Rondes, mais on l'emploie aſſez rarement.

QUART-DE-SOUPIR. *ſ. m.* Valeur de ſilence qui marque, comme le porte ſon nom, la quatrieme partie d'un ſoupir; c'eſt-à-dire, l'équivalent d'une double-croche. On peut voir (*Pl.* D. *Fig.* 9. les deux différentes manieres de l'écrire des François & des Italiens. (Voyez SOUPIR, VALEUR DES NOTES.)

QUART-DE-TON. *ſ. m.* Intervalle introduit dans le Genre Enharmonique par Ariſtoxène, & duquel la raiſon eſt ſourde. (Voyez ECHELLE, ENHARMONIQUE, INTERVALLE, PYTHAGORICIENS.)

Nous n'avons, ni dans l'oreille, ni dans les calculs Harmoniques, aucun principe qui nous puiſſe fournir l'Intervalle exact d'un *Quart-de-Ton*; & quand on conſidere quelles opérations géométriques ſont néceſſaires pour le déterminer ſur le Monocorde, on eſt bien tenté de ſoupçonner qu'on n'a peut-être jamais entonné & qu'on n'entonnera peut-être jamais de *Quart-de-Ton* juſte, ni par la Voix, ni ſur aucun Inſtrument.

Les Muſiciens appellent auſſi *Quart-de-Ton* l'Intervalle qui, de deux Notes à un Ton l'une de l'autre, ſe trouve entre le Bémol de la ſupérieure & le Dièſe de l'inférieure; Intervalle que le Tempérament fait évanouir, mais que le calcul peut déterminer.

Ce *Quart-de-Ton* eſt de deux eſpeces; ſavoir, l'Enharmonique majeur, dans le rapport de 576 à 625, qui eſt le complément de deux ſemi-Tons mineurs au *Ton* majeur; & l'Enharmonique mineur, dans la raiſon de 125 à 128, qui eſt le complément des deux mêmes ſemi-Tons mineurs au *Ton* mineur.

QUARTE. *ſ. f.* La troiſieme des Conſonnances dans l'ordre de leur génération. La *Quarte* eſt une Conſonnance parfaite; ſon rapport eſt de 3 à 4; elle eſt compoſée de trois Dégrés diatoniques formés par quatre Sons; d'où lui vient le nom de *Quarte*. Son Intervalle eſt de deux *Tons* & demi; ſavoir, un *Ton* majeur, un *Ton* mineur, & un ſemi-Ton majeur.

La *Quarte* peut s'altérer de deux manieres; ſavoir, en diminuant ſon Intervalle d'un ſemi-Ton, & alors elle s'appelle *Quarte diminuée* ou *fauſſe-Quarte*; ou en augmentant d'un ſemi-Ton ce même Intervalle, & alors elle s'appelle *Quarte ſuperflue* ou *Triton*, parce que l'Intervalle en eſt de trois Tons pleins: il n'eſt que de deux *Tons*, c'eſt-à-dire, d'un *Ton*, & deux ſemi-Tons dans la *Quarte diminuée*; mais ce dernier Intervalle eſt banni de l'Harmonie, & pratiqué ſeulement dans le Chant.

Il y a un Accord qui porte le nom de *Quarte*, ou *Quarte & Quinte*. Quelques-uns l'appellent Accord de Onzieme: c'eſt celui où ſous un Accord de Septieme on ſuppoſe à la Baſſe un cinquieme Son, une Quinte au-deſſous du Fondamental: car alors ce Fondamental fait Quinte, & ſa Septieme fait Onzieme avec le Son ſuppoſé. (Voyez SUPPOSITION.)

Un autre Accord s'appelle *Quarte ſuperflue* ou *Triton*. C'eſt un Accord ſenſible dont la diſſonnance eſt portée à la Baſſe: car alors la Note ſenſible fait Triton ſur cette diſſonnance. (Voyez ACCORD.

Deux *Quartes* juſtes de ſuite ſont permiſes en compoſition, même par Mouvement ſemblable, pourvu qu'on y ajoute la Sixte : mais ce ſont des paſſages dont on ne doit pas abuſer, & que la Baſſe-fondamentale n'autoriſe pas extrêmement.

QUARTER. *v. n.* C'étoit, chez nos anciens Muſiciens, une maniere de procéder dans le Déchant ou Contrepoint plutôt par Quartes que par Quintes : c'étoit ce qu'ils appelloient auſſi par un mot Latin plus barbare encore que le François, *Diateſſeronare.*

QUATORZIEME. *ſ. f.* Réplique ou Octave de la Septieme. Cet Intervalle s'appelle *Quatorzieme*, parce qu'il faut former quatorze Sons pour paſſer diatoniquement d'un de ſes termes à l'autre.

QUATUOR. *ſ. m.* C'eſt le nom qu'on donne aux morceaux de Muſique vocale ou inſtrumentale qui ſont à quatre Parties récitantes. (Voyez PARTIES.) Il n'y a point de vrais *Quatuor*, ou ils ne valent rien. Il faut que dans un bon *Quatuor* les Parties ſoient preſque toujours alternatives, parce que dans tout Accord il n'y a que deux Parties tout au plus qui faſſent Chant & que l'oreille puiſſe diſtinguer à la fois; les deux autres ne ſont qu'un pur rempliſſage, & l'on ne doit point mettre de rempliſſage dans un *Quatuor.*

QUEUE. *ſ. f.* On diſtingue dans les Notes la tête & la *Queue.* La tête eſt le corps même de la Note; la *Queue* eſt ce trait perpendiculaire qui tient à la tête & qui monte ou deſcend indifféremment à travers la Portée. Dans le Plain-Chant la plûpart des Notes n'ont pas de *Queue*; mais dans la Muſique il n'y a que la Ronde qui n'en ait point. Autrefois la Breve ou Quarrée n'en avoit pas non plus; mais les différentes poſitions de la *Queue* ſervoient à diſtinguer les valeurs des autres Notes, & ſur-tout de la Plique. (Voyez PLIQUE.)

Aujourd'hui la *Queue* ajoutée aux Notes du Plain-Chant prolonge leur durée; elle l'abrege, au contraire, dans la Muſique, puiſqu'une Blanche ne vaut que la moitié d'une Ronde.

QUINQUE. *ſ. m.* Nom qu'on donne aux morceaux de Muſique vocale ou inſtrumentale qui ſont à cinq Parties récitantes. Puiſqu'il n'y a pas de vrai *Quatuor*, à plus forte raiſon n'y a-t-il pas de véritable *Quinque.* L'un & l'autre de ces mots, quoique paſſés de la Langue Latine dans la Françoiſe, ſe prononcent comme en Latin.

QUINTE. *ſ. f.* La ſeconde des Conſonnances dans l'ordre de leur génération. La *Quinte* eſt une Conſonnance parfaite. (Voyez CONSONNANCE.) Son rapport eſt de 2 à 3. Elle eſt compoſée de quatre Dégrés diatoniques, arrivant au cinquieme Son, d'où lui vient le nom de *Quinte.* Son Intervalle eſt de trois *Tons* & demi; ſavoir, deux *Tons* majeurs, un *Ton* mineur, & un ſemi-Ton majeur.

La *Quinte* peut s'altérer de deux manieres; ſavoir, en diminuant ſon Intervalle d'un ſemi-

Ton, & alors elle s'appelle *Fauſſe-Quinte*, & devroit s'appeller *Quinte-diminuée*; ou en augmentant d'un ſemi-Ton le même Intervalle, & alors elle s'appelle *Quinte-ſuperflue*. De ſorte que la *Quinte-ſuperflue* a quatre *Tons*, & la *Fauſſe-Quinte* trois ſeulement, comme le Triton, dont elle ne differe dans nos ſyſtêmes que par le nombre des Dégrés. (Voyez FAUSSE-QUINTE.)

Il y a deux Accords qui portent le nom de *Quinte*; ſavoir, l'Accord de *Quinte & Sixte*, qu'on appelle auſſi *grande-Sixte* ou *Sixte-ajoutée*, & l'Accord de *Quinte-ſuperflue*.

Le premier de ces deux Accords ſe conſidere en deux manieres; ſavoir, comme un Renverſement de l'Accord de Septieme, la Tierce du Son Fondamental étant portée au grave; c'eſt l'Accord de *grande-Sixte*; (Voyez SIXTE.) ou bien comme un Accord direct dont le Son Fondamental eſt au grave, & c'eſt alors l'Accord de *Sixte-ajoutée*. (Voyez DOUBLE-EMPLOI.)

Le ſecond ſe conſidere auſſi de deux manieres, l'une par les François, l'autre par les Italiens. Dans l'Harmonie Françoiſe la *Quinte ſuperflue* eſt l'Accord dominant en Mode mineur, au-deſſous duquel on fait entendre la Médiante qui fait *Quinte-ſuperflue* avec la Note ſenſible. Dans l'Harmonie Italienne, la *Quinte-ſuperflue* ne ſe pratique que ſur la Tonique en Mode majeur, lorſque, par accident, ſa *Quinte* eſt diéſée, faiſant alors Tierce majeure ſur la Médiante

& par conſéquent *Quinte-ſuperflue* ſur la Tonique. Le principe de cet Accord, qui paroît ſortir du Mode, ſe trouvera dans l'expoſition du Syſtême de M. Tartini. (Voyez SYSTEME.)

Il eſt défendu, en compoſition, de faire deux *Quintes* de ſuite par mouvement ſemblable entre les mêmes Parties: cela choqueroit l'oreille en formant une double Modulation.

M. Rameau prétend rendre raiſon de cette regle par le défaut de liaiſon entre les Accords. Il ſe trompe. Premiérement on peut former ces deux *Quintes* & conſerver la liaiſon harmonique. Secondement, avec cette liaiſon, les deux *Quintes* ſont encore mauvaiſes. Troiſiemement, il faudroit, par le même principe, étendre, comme autrefois, la regle aux Tierces majeures; ce qui n'eſt pas & ne doit pas être. Il n'appartient pas à nos hypotheſes de contrarier le jugement de l'oreille, mais ſeulement d'en rendre raiſon.

Quinte-Fauſſe, eſt une *Quinte* réputée juſte dans l'Harmonie, mais qui, par la force de la Modulation, ſe trouve affoiblie d'un ſemi-Ton: telle eſt ordinairement la *Quinte* de l'Accord de Septieme ſur la ſeconde Note du Ton en Mode majeur.

La *fauſſe-Quinte* eſt une diſſonnance qu'il faut ſauver: mais la *Quinte-Fauſſe* peut paſſer pour Conſonnance & être traitée comme telle quand

on compoſe à quatre Parties. (Voyez FAUSSE-QUINTE.

QUINTE, eſt auſſi le nom qu'on donne en France à cette Partie inſtrumentale de rempliſſage qu'en Italie on appelle *Viola*. Le nom de cette Partie a paſſé à l'Inſtrument qui la joue.

QUINTER. *v. n.* C'étoit, chez nos anciens Muſiciens, une maniere de procéder dans le Déchant ou Contrepoint plutôt par *Quintes* que par Quartes. C'eſt ce qu'ils appelloient auſſi dans leur Latin, *Diapentiſſare*. Muris s'étend fort au long ſur les regles convenables pour *Quinter* ou Quarter à propos.

QUINZIEME. *ſ. f.* Intervalle de deux Octaves. (Voyez DOUBLE-OCTAVE.)

R.

RANZ-DES-VACHES. Air célebre parmi les Suiſſes, & que leurs jeunes Bouviers jouent ſur la Cornemuſe en gardant le bétail dans les montagnes. Voyez l'Air noté *Pl.* N. Voyez auſſi l'article MUSIQUE où il eſt fait mention des étranges effets de cet Air.

RAVALEMENT. Le Clavier ou Syſtême à *Ravalement*, eſt celui qui, au lieu de ſe borner à Quatre Octaves comme le Clavier ordinaire, s'étend à cinq, ajoutant une Quinte au-deſſous de l'*ut* d'en bas, une Quarte au-deſſus de l'*ut* d'en haut, & embraſſant ainſi cinq Octaves entre deux *fa*. Le mot *Ravalement* vient des Facteurs d'Orgue & de Clavecin, & il n'y a gueres que ces Inſtrumens ſur leſquels on puiſſe embraſſer cinq Octaves. Les Inſtrumens aigus paſſent même rarement l'*ut* d'en haut ſans jouer faux, & l'Accord des Baſſes ne leur permet point de paſſer l'*ut* d'en bas.

RÉ. Syllabe par laquelle on ſolfie la ſeconde Note de la Gamme. Cette Note, au naturel, s'exprime par la lettre D. (Voyez D. & GAMME.)

RECHERCHE. *ſ. f.* Eſpece de Prélude ou de Fantaiſie ſur l'Orgue ou ſur le Clavecin, dans laquelle le Muſicien affecte de rechercher & de raſſembler les principaux traits d'Harmonie & de Chant qui viennent d'être exécutés, ou qui vont l'être dans un Concert. Cela ſe fait ordinairement ſur le Champ ſans préparation, & demande, par conſequent, beaucoup d'habileté.

Les Italiens appellent encore *Recherches*, ou *Cadences*, ces *Arbitrii* ou Points d'Orgue que le Chanteur ſe donne la liberté de faire ſur certaines Notes de ſa Partie, ſuſpendant la Meſure, parcourant les diverſes Cordes du Mode, & même en ſortant quelquefois, ſelon les idées de ſon génie & les routes de ſon goſier, tandis que tout l'Accompagnement s'arrête juſqu'à ce qu'il lui plaiſe de finir.

RÉCIT. *ſ. m.* Nom générique de tout ce qui ſe chante à Voix ſeule. On dit, un *Récit* de Baſſe, un *Récit* de Haute-Contre. Ce mot s'applique même en ce ſens aux Inſtrumens. On dit un *Récit* de Violon, de Flûte, de Hautbois. En un mot *Réciter* c'eſt chanter ou jouer ſeul une Partie quelconque, par oppoſition au Chœur & à la Symphonie en général, où pluſieurs chantent ou jouent la même Partie à l'uniſſon.

On peut encore appeller *Récit* la Partie où regne le Sujet principal, & dont toutes les autres ne ſont que l'Accompagnement. On a mis dans le Dictionnaire de l'Académie Françoiſe, *les Récits ne ſont point aſſujettis à la Meſure comme les Airs.* Un *Récit* eſt ſouvent un Air, & par conſéquent Meſuré. L'Académie auroit-elle confondu le *Récit* avec le *Récitatif?*

RÉCITANT. *Partic.* Partie *Récitante* eſt celle qui ſe chante par une ſeule Voix, ou ſe joue par un ſeul Inſtrument; par oppoſition aux Parties de Symphonie & de Chœur qui ſont exécutées à l'Uniſſon par pluſieurs Concertans. (Voyez RÉCIT.)

RÉCITATION. *ſ. f.* Action de Réciter la Muſique. (Voyez RÉCITER.)

RÉCITATIF. *ſ. m.* Diſcours récité d'un ton muſical & harmonieux. C'eſt une maniere de Chant qui approche beaucoup de la parole, une déclamation en Muſique, dans laquelle le Muſicien doît imiter, autant qu'il eſt poſſible, les inflexions de voix du Déclamateur. Ce Chant eſt nommé *Récitatif*, parce qu'il s'applique à la narration, au récit, & qu'on s'en ſert dans le Dialogue dramatique. On a mis dans le Dictionnaire de l'Académie, que le *Récitatif* doit être débité: il y a des *Récitatifs* qui doivent être débités, d'autres qui doivent être ſoutenus.

La perfection du *Récitatif* dépend beaucoup du caractere de la Langue; plus la Langue eſt accentuée & mélodieuſe, plus le *Récitatif* eſt naturel, & approche du vrai diſcours: il n'eſt que l'Accent noté dans une Langue vraiment muſicale: mais dans une Langue peſante, ſourde & ſans accent, le *Récitatif* n'eſt que du chant, des cris, de la Pſalmodie; on n'y reconnoît plus la parole. Ainſi le meilleur *Récitatif* eſt celui où l'on chante le moins. Voilà, ce me ſemble, le ſeul vrai principe tiré de la nature de la choſe, ſur lequel on doive ſe fonder pour juger du *Récitatif*, & comparer celui d'une Langue à celui d'une autre.

Chez les Grecs, toute la Poëſie étoit en *Récitatif*, parce que la Langue étant mélodieuſe, il ſuffiſoit d'y ajouter la Cadence du Metre & la Récitation ſoutenue, pour rendre cette Récitation tout-à-fait muſicale; d'où vient que ceux qui verſifioient appelloient cela *chanter*. Cet uſage, paſſé ridiculement dans les autres Langues, fait dire encore aux Poëtes, *je chante*,

lorſqu'ils ne font aucune ſorte de Chant. Les Grecs pouvoient chanter en parlant; mais chez nous il faut parler ou chanter; on ne ſauroit faire à la fois l'un & l'autre. C'eſt cette diſtinction même qui nous a rendu le *Récitatif* néceſſaire. La Muſique domine trop dans nos Airs, la Poëſie y eſt preſque oubliée. Nos Drames lyriques ſont trop chantés pour pouvoir l'être toujours. Un Opéra qui ne ſeroit qu'une ſuite d'Airs ennuieroit preſque autant qu'un ſeul Air de la même étendue. Il faut couper & ſéparer les Chants par de la parole; mais il faut que cette parole ſoit modifiée par la Muſique. Les idées doivent changer, mais la Langue doit reſter la même. Cette Langue une fois donnée, en changer dans le cours d'une Piece, ſeroit vouloir parler moitié François, moitié Allemand. Le paſſage du diſcours au Chant, & réciproquement, eſt trop diſparat; il choque à la fois l'oreille & la vraiſemblance: deux interlocuteurs doivent parler ou chanter; ils ne ſauroient faire alternativement l'un & l'autre. Or le *Récitatif* eſt le moyen d'union du Chant & de la parole; c'eſt lui qui ſépare & diſtingue les Airs; qui repoſe l'oreille étonnée de celui qui précede & la diſpoſe à goûter celui qui ſuit: enfin c'eſt à l'aide du *Récitatif* que ce qui n'eſt que dialogue, récit, narration dans le Drame, peut ſe rendre ſans ſortir de la Langue donnée, & ſans déplacer l'éloquence des Airs.

On ne meſure point le *Récitatif* en chantant. Cette Meſure, qui caractériſe les Airs, gâteroit la déclamation récitative. C'eſt l'Accent, ſoit grammatical, ſoit oratoire, qui doit ſeul diriger la lenteur ou la rapidité des Sons, de même que leur élévation ou leur abbaiſſement. Le Compoſiteur, en notant le *Récitatif*, ſur quelque Meſure déterminée, n'a en vue que de fixer la correſpondance de la Baſſe-continue & du Chant, & d'indiquer, à-peu-près, comment on doit marquer la quantité des ſyllabes, cadencer & ſcander les vers. Les Italiens ne ſe ſervent jamais pour leur *Récitatif* que de la Meſure à quatre Tems; mais les François entremêlent le leur de toutes ſortes de Meſures.

Ces derniers arment auſſi la Clef de toutes ſortes de Tranſpoſitions, tant pour le *Récitatif* que pour les Airs, ce que ne font pas les Italiens; mais ils notent toujours le *Récitatif* au naturel: la quantité de Modulations dont ils le chargent, & la promptitude des Tranſitions, faiſant que la Tranſpoſition convenable à un Ton ne l'eſt plus à ceux dans leſquels on paſſe, multiplieroit trop les Accidens ſur les mêmes Notes, & rendroit le *Récitatif* preſque impoſſible à ſuivre, & très-difficile à noter.

En effet, c'eſt dans le *Récitatif* qu'on doit faire uſage des Tranſitions harmoniques les plus recherchées, & des plus ſavantes Modulations. Les Airs n'offrant qu'un ſentiment, qu'une ima-

ge; renfermés enfin dans quelque unité d'expreſſion, ne permettent guere au Compoſiteur de s'éloigner du Ton principal; & s'il vouloit moduler beaucoup dans un ſi court eſpace, il n'offriroit que des Phraſes étranglées, entaſſées, & qui n'auroient ni liaiſon, ni goût, ni Chant. Défaut très-ordinaire dans la Muſique Françoiſe, & même dans l'Allemande.

Mais dans le *Récitatif*, où les expreſſions, les ſentimens, les idées varient à chaque inſtant, on doit employer des Modulations également variées qui puiſſent repréſenter, par leurs contextures, les ſucceſſions exprimées par le diſcours du Récitant. Les inflexions de la Voix parlante ne ſont pas bornées aux Intervalles muſicaux; elles ſont infinies, & impoſſibles à déterminer. Ne pouvant donc les fixer avec une certaine préciſion, le Muſicien, pour ſuivre la parole, doit au moins les imiter le plus qu'il eſt poſſible, & afin de porter dans l'eſprit des Auditeurs l'idée des Intervalles & des Accens qu'il ne peut exprimer en Notes, il a recours à des Tranſitions qui les ſuppoſent; ſi, par exemple, l'Intervalle du ſemi-Ton majeur au mineur lui eſt néceſſaire, il ne le notera pas, il ne ſauroit; mais il vous en donnera l'idée à l'aide d'un paſſage Enharmonique. Une marche de Baſſe ſuffit ſouvent pour changer toutes les idées & donner au *Récitatif* l'Accent & l'inflexion que l'Acteur ne peut exécuter.

Au reſte, comme il importe que l'Auditeur ſoit attentif au *Récitatif*, & non pas à la Baſſe, qui doit faire ſon effet ſans être écoutée; il ſuit de-là que la Baſſe doit reſter ſur la même Note autant qu'il eſt poſſible; car c'eſt au moment qu'elle change de Note & frappe une autre Corde, qu'elle ſe fait écouter. Ces momens étant rares & bien choiſis, n'uſent point les grands effets; ils diſtraiſent moins fréquemment le Spectateur & le laiſſent plus aiſément dans la perſuaſion qu'il n'entend que parler, quoique l'Harmonie agiſſe continuellement ſur ſon oreille, Rien ne marque un plus mauvais *Récitatif* que ces Baſſes perpétuellement ſautillantes, qui courent de Croche en Croche après la ſucceſſion Harmonique, & font, ſous la Mélodie de la Voix, une autre maniere de Mélodie fort plate & fort ennuyeuſe. Le compoſiteur doit ſavoir prolonger & varier ſes Accords ſur la même Note de Baſſe, & n'en changer qu'au moment où l'inflexion du *Récitatif* devenant plus vive reçoit plus d'effet par ce changement de Baſſe, & empêche l'Auditeur de le remarquer.

Le *Récitatif* ne doit ſervir qu'à lier la contexture du Drame, à ſéparer & faire valoir les Airs, à prévenir l'étourdiſſement que donneroit la continuité du grand bruit; mais quelqu'éloquent que ſoit le Dialogue, quelqu'énergique & ſavant que puiſſe être le *Récitatif*, il ne doit durer qu'autant qu'il eſt néceſſaire à ſon objet;

parce que ce n'eſt point dans le *Récitatif* qu'agit le charme de la Muſique, & que ce n'eſt cependant que pour déployer ce charme qu'eſt inſtitué l'Opéra. Or, c'eſt en ceci qu'eſt le tort des Italiens, qui, par l'extrême longueur de leurs ſcenes, abuſent de *Récitatif*. Quelque beau qu'il ſoit en lui-même, il ennuie, parce qu'il dure trop, & que ce n'eſt pas pour entendre du *Récitatif* que l'on va à l'Opéra. Démoſthene parlant tout le jour ennuieroit à la fin; mais il ne s'en ſuivroit pas de-là que Démoſthene fût un Orateur ennuyeux. Ceux qui diſent que les Italiens eux-mêmes trouvent leur *Récitatif* mauvais, le diſent bien gratuitement; puiſqu'au contraire il n'y a point de partie dans la Muſique dont les Connoiſſeurs faſſent tant de cas & ſur laquelle ils ſoient auſſi difficiles. Il ſuffit même d'exceller dans cette ſeule partie, fût-on médiocre dans toutes les autres, pour s'élever chez eux au rang des plus illuſtres Artiſtes, & le célebre *Porpora* ne s'eſt immortaliſé que par-là.

J'ajoute que, quoiqu'on ne cherche pas communément dans le *Recitatif* la même énergie d'expreſſion que dans les Airs, elle s'y trouve pourtant quelquefois; & quand elle s'y trouve, elle y fait plus d'effet que dans les Airs mêmes. Il y a peu de bons Opéra, où quelque grand morceau de *Récitatif* n'excite l'admiration des Connoiſſeurs, & l'intérêt dans tout le Spectacle; l'effet de ces morceaux montre aſſez que le

défaut qu'on impute au genre n'eſt que dans la maniere de le traiter.

M. Tartini rapporte avoir entendu en 1714, à l'Opéra d'Ancône, un morceau de *Récitatif* d'une ſeule ligne, & ſans autre Accompagnement que la Baſſe, faire un effet prodigieux non-ſeulement ſur les Profeſſeurs de l'Art, mais ſur tous les Spectateurs. „ C'étoit, dit-il, au com-
„ mencement du troiſieme Acte. A chaque re-
„ préſentation un ſilence profond dans tout le
„ Spectacle annonçoit les approches de ce ter-
„ rible morceau. On voyoit les viſages pâlir;
„ on ſe ſentoit friſſonner, & l'on ſe regardoit
„ l'un l'autre avec une ſorte d'effroi: car ce n'é-
„ toient ni des pleurs, ni des plaintes; c'étoit
„ un certain ſentiment de rigueur âpre & dédai-
„ gneuſe qui troubloit l'ame, ſerroit le cœur &
„ glaçoit le ſang." Il faut tranſcrire le paſſage original; ces effets ſont ſi peu connus ſur nos Théâtres, que notre Langue eſt peu exercée à les exprimer.

L'anno quatordecimo del ſecolo preſente nel Dramma che ſi rapreſentava in Ancona, v'era ſu'l principio dell' Atto terzo una riga di Recitativo non accompagnato da altri ſtromenti che dal Baſſo; per cui, tanto in noi profeſſori, quanto negli aſcoltanti, ſi deſtava una tal e tanta commozione di animo, che tutti ſi guardavano in faccia l'un l'altro per la evidente mutazione di colore che ſi faceva in ciaſcheduno di noi. L'effetto non era di pianto (mi

ricordo beniſſimo che le parole erano di ſdegno) ma di un certo rigore e freddo nel ſangue, che di fatto turbava l'animo. Tredeci volte ſi recitò il Dramma, e ſempre ſeguì l'effetto ſteſſo univerſalmente; di che era ſegno palpabile il ſommo previo ſilenzio, con cui l'Uditorio tutto ſi apparecchiava à goderne l'effetto.

Récitatif Accompagné eſt celui auquel, outre la Baſſe-continue, on ajoute un Accompagnement de Violons. Cet Accompagnement, qui ne peut guere être ſyllabique, vu la rapidité du débit, eſt ordinairement formé de longues Notes ſoutenues ſur des Meſures entieres, & l'on écrit pour cela ſur toutes les Parties de Symphonie le mot *Soſtenuto*, principalement à la Baſſe, qui, ſans cela, ne frapperoit que des coups ſecs & détachés à chaque changement de Note, comme dans le *Réctiatif* ordinaire; au lieu qu'il faut alors filer & ſoutenir les Sons ſelon toute la valeur des Notes. Quand l'Accompagnement eſt meſuré, cela force de meſurer auſſi le *Récitatif*, lequel alors ſuit & accompagne en quelque ſorte l'Accompagnement.

Récitatif Mesuré. Ces deux mots ſont contradictoires. Tout *Récitatif* où l'on ſent quelqu'autre Meſure que celle des vers n'eſt plus du *Récitatif*. Mais ſouvent un *Récitatif* ordinaire ſe change tout-d'un-coup en Chant, & prend de la Meſure & de la Mélodie; ce qui ſe marque en écrivant ſur les Parties *à Tempo* ou *à Battuta*.

Ce contraſte, ce changement bien ménagé produit des effets ſurprenans. Dans le cours d'un *Récitatif* débité, une réflexion tendre & plaintive prend l'Accent muſical & ſe développe à l'inſtant par les plus douces inflexions du Chant; puis, coupée de la même maniere par quelqu'autre réflexion vive & impétueuſe, elle s'interrompt bruſquement pour reprendre à l'inſtant tout le débit de la parole. Ces morceaux courts & meſurés, accompagnés, pour l'ordinaire, de Flûtes & de Cors de chaſſe, ne ſont pas rares dans les grands *Récitatifs* Italiens.

On meſure encore le *Récitatif*, lorſque l'Accompagnement dont on le charge étant chantant & meſuré lui-même, oblige le *Récitant* d'y conformer ſon débit. C'eſt moins alors un *Récitatif meſuré* que, comme je l'ai dit plus haut, un *Récitatif* accompagnant l'Accompagnement.

Récitatif Obligé. C'eſt celui qui, entremêlé de Ritournelles & de traits de Symphonie, *oblige* pour ainſi dire le Récitant & l'Orcheſtre l'un envers l'autre, en ſorte qu'ils doivent être attentifs & s'attendre mutuellement. Ces paſſages alternatifs de Récitatif & de Mélodie revêtue de tout l'éclat de l'Orcheſtre, ſont ce qu'il y a de plus touchant, de plus raviſſant, de plus énergique dans toute la Muſique moderne. L'Acteur agité, tranſporté d'une paſſion qui ne lui permet pas de tout dire, s'interrompt, s'arrête, fait des réticences, durant leſquelles l'Orcheſtre

parle pour lui; & ces ſilences, ainſi remplis, affectent infiniment plus l'Auditeur que ſi l'Acteur diſoit lui-même tout ce que la Muſique fait entendre. Juſqu'ici la Muſique Françoiſe n'a ſçû faire aucun uſage du *Récitatif obligé*. L'on a tâché d'en donner quelque idée dans une ſcene du *Devin du Village*, & il paroît que le Public a trouvé qu'une ſituation vive, ainſi traitée, en devenoit plus intéreſſante. Que ne feroit point le *Récitatif obligé* dans des ſcenes grandes & pathétiques, ſi l'on en peut tirer ce parti dans un genre ruſtique & badin?

RÉCITER. *v. a.* & *n.* C'eſt chanter ou jouer ſeul dans une Muſique, c'eſt exécuter un *Récit*. (Voyez RÉCIT.)

RÉCLAME. *ſ. f.* C'eſt dans le Plain-Chant la partie du Répons que l'on reprend après le verſet. (Voyez RÉPONS.)

REDOUBLÉ. *adj.* On appelle *Intervalle redoublé* tout Intervalle ſimple porté à ſon Octave. Ainſi la Treizieme, compoſée d'une Sixte & de l'Octave, eſt une *Sixte redoublée*, & la Quinzieme, qui eſt une Octave ajoutée à l'Octave, eſt une Octave *redoublée*. Quand, au lieu d'une Octave, on en ajoute deux, l'Intervalle eſt triplé; quadruplé, quand on ajoute trois Octaves.

Tout Intervalle dont le nom paſſe ſept en nombre, eſt tout au moins *redoublé*. Pour trouver le ſimple d'un Intervalle *redoublé* quelconque, rejettez ſept autant de fois que vous le pourrez du nom de cet Intervalle, & le reſte ſera le nom de l'Intervalle ſimple: de treize rejettez ſept, il reſte ſix; ainſi la Treizieme eſt une Sixte *redoublée*. De quinze ôtez deux fois ſept ou quatorze, il reſte un: ainſi la Quinzieme eſt un Uniſſon triplé, ou une Octave *redoublée*.

Réciproquement, pour *redoubler* un Intervalle ſimple quelconque, ajoutez-y ſept, & vous aurez le nom du même Intervalle *redoublé*. Pour tripler un Intervalle ſimple, ajoutez-y quatorze, &c. (Voyez INTERVALLE.)

RÉDUCTION. *ſ. f.* Suite de Notes deſcendant diatoniquement. Ce terme, non plus que ſon oppoſé, *Déduction*, n'eſt guere en uſage que dans le Plain-Chant.

REFRAIN. Terminaiſon de tous les Couplets d'une Chanſon par les mêmes paroles & par le même Chant, qui ſe dit ordinairement deux fois.

REGLE DE L'OCTAVE. Formule harmonique publiée la premiere fois par le ſieur Delaire en 1700, laquelle détermine, ſur la marche diatonique de la Baſſe, l'Accord convenable à chaque dégré du Ton, tant en Mode majeur qu'en Mode mineur, & tant en montant qu'en deſcendant.

On trouve, *Pl.* L. *Fig.* 6, cette formule chiffrée ſur l'Octave du Mode majeur, & *Fig.* 7. ſur l'Octave du Mode mineur.

Pourvu que le Ton ſoit bien déterminé, on ne ſe trompera pas en accompagnant ſur cette *Regle*, tant que l'Auteur ſera reſté dans l'Harmonie ſimple & naturelle que comporte le Mode. S'il ſort de cette ſimplicité par des Accords par ſuppoſition ou d'autres licences, c'eſt à lui d'en avertir par des Chiffres convenables ; ce qu'il doit faire auſſi à chaque changement de Ton : mais tout ce qui n'eſt point chiffré doit s'accompagner ſelon la *Regle de l'Octave*, & cette *Regle* doit s'étudier ſur la Baſſe-fondamentale pour en bien comprendre le ſens.

Il eſt cependant fâcheux qu'une formule deſtinée à la pratique des *Regles* élémentaires de l'Harmonie, contienne une faute contre ces mêmes *Regles*; c'eſt apprendre de bonne heure aux commençans à tranſgreſſer les loix qu'on leur donne. Cette faute eſt dans l'Accompagnement de la ſixieme Note dont l'Accord chiffré d'un 6, peche contre les regles; car il ne s'y trouve aucune liaiſon, & la Baſſe-fondamentale deſcend diatoniquement d'un Accord parfait ſur un autre Accord parfait ; licence trop grande pour pouvoir faire *Regle*.

On pourroit faire qu'il y eût liaiſon, en ajoutant une Septieme à l'Accord parfait de la Dominante; mais alors cette Septieme, devenue Octave ſur la Note ſuivante, ne ſeroit point ſauvée, & la Baſſe-fondamentale, deſcendant diatoniquement ſur un Accord parfait, après un Accord de Septieme, feroit une marche entiérement intolérable.

On pourroit auſſi donner à cette ſixieme Note l'Accord de petite Sixte, dont la Quarte feroit liaiſon ; mais ce ſeroit fondamentalement un Accord de Septieme avec Tierce mineure, où la Diſſonnance ne ſeroit pas préparée; ce qui eſt encore contre les *Regles*. (Voyez PRÉPARER.)

On pourroit chiffrer Sixte-Quarte ſur cette ſixieme Note, & ce ſeroit alors l'Accord parfait de la Seconde; mais je doute que les Muſiciens approuvaſſent un Renverſement auſſi mal entendu que celui-là; Renverſement que l'oreille n'adopte point, & ſur un Accord qui éloigne trop l'idée de la Modulation principale.

On pourroit changer l'Accord de la Dominante, en lui donnant la Sixte-Quarte au lieu de la Septieme, & alors la Sixte ſimple iroit très-bien ſur la ſixieme Note qui ſuit; mais la Sixte-Quarte iroit très-mal ſur la Dominante, à moins qu'elle n'y fût ſuivie de l'Accord parfait ou de la Septieme; ce qui rameneroit la difficulté. Une *Regle* qui ſert non-ſeulement dans la pratique, mais de modele pour la pratique, ne doit point ſe tirer de ces combinaiſons théoriques rejettées par l'oreille; & chaque Note, ſurtout la Dominante, y doit porter ſon Accord propre, lorſqu'elle peut en avoir un.

Je tiens donc pour une choſe certaine, que

nos *Regles* ſont mauvaiſes, ou que l'Accord de Sixte, dont on Accompagne la ſixieme Note en montant, eſt une faute qu'on doit corriger, & que pour Accompagner réguliérement cette Note, comme il convient dans une formule, il n'y a qu'un ſeul Accord à lui donner, ſavoir celui de Septieme; non une Septieme fondamentale, qui, ne pouvant dans cette marche ſe ſauver que d'une autre Septieme, ſeroit une faute; mais une Septieme renverſée d'un Accord de Sixte-ajoutée ſur la Tonique. Il eſt clair que l'Accord de la Tonique eſt le ſeul qu'on puiſſe inférer réguliérement entre l'Accord parfait ou de Septieme ſur la Dominante, & le même Accord ſur la Note ſenſible qui ſuit immédiatement. Je ſouhaite que les gens de l'Art trouvent cette correction bonne; je ſuis ſûr au moins qu'ils la trouveront réguliere.

RÉGLER LE PAPIER. C'eſt marquer ſur un papier blanc les Portées pour y noter la Muſique. (Voyez PAPIER RÉGLÉ.)

RÉGLEUR. *ſ. m.* Ouvrier qui fait profeſſion de régler les papiers de Muſique (Voyez COPISTE.)

RÉGLURE. *ſ. f.* Maniere dont eſt réglé le papier. *Cette Réglure eſt trop noire. Il y a plaiſir de Noter ſur une Réglure bien nette.* (Voyez PAPIER RÉGLÉ.)

RELATION. *ſ. f* Rapport qu'ont entr'eux les deux Sons qui forment un Intervalle, conſidéré par le genre de cet Intervalle. La *Relation* eſt

juſte, quand l'Intervalle eſt juſte, majeur ou mineur; elle eſt *fauſſe*, quand il eſt ſuperflu ou diminué. (Voyez INTERVALLE.)

Parmi les *fauſſes Relations*, on ne conſidere comme telles dans l'Harmonie, que celles dont les deux Sons ne peuvent entrer dans le même Mode. Ainſi le Triton, qui dans la Mélodie eſt une *fauſſe Relation*, n'en eſt une dans l'Harmonie que lorſqu'un des deux Sons qui le forment, eſt une Corde étrangere au Mode. La Quarte diminuée, quoique bannie de l'Harmonie, n'eſt pas toujours une *fauſſe Relation*. Les Octaves diminuée & ſuperflue, étant non-ſeulement des Intervalles bannis de l'Harmonie, mais impraticables dans le même Mode, ſont toujours de *fauſſes Relations*. Il en eſt de même des Tierces & des Sixtes-diminuées & ſuperflues, quoique la derniere ſoit admiſe aujourd'hui.

Autrefois les *fauſſes Relations* étoient toutes défendues. A préſent elles ſont preſque toutes permiſes dans la Mélodie, mais non dans l'Harmonie. On peut pourtant les y faire entendre, pourvu qu'un des deux Sons qui forment la *fauſſe Relation*, ne ſoit admis que comme Note de goût, & non comme partie conſtitutive de l'Accord.

On appelle encore *Relation enharmonique*, entre deux Cordes qui ſont à un Ton d'Intervalle, le rapport qui ſe trouve entre le Dièſe de l'inférieure & le Bémol de la Supérieure. C'eſt,

par le Tempérament, la même touche ſur l'Orgue & ſur le Clavecin; mais en rigueur ce n'eſt pas le même Son, & il y a entr'eux un Intervalle enharmonique. (Voyez ENHARMONIQUE.)

REMISSE. *adj.* Les Sons *Remiſſes* ſont ceux qui ont peu de force, ceux qui étant fort graves ne peuvent être rendus que par des Cordes extrêmement lâches, ni entendus que de fort près. *Remiſſe* eſt l'oppoſé d'*Intenſe*, & il y a cette différence entre *Remiſſe* & *bas* ou *foible*, de même qu'entre *Intenſe* & *haut* ou *fort*, que *bas* & *haut* ſe diſent de la ſenſation que le Son porte à l'oreille; au lieu qu'*Intenſe* & *Remiſſe* ſe rapportent plutôt à la cauſe qui le produit.

RENFORCER. *v. a. pris en ſens neutre.* C'eſt paſſer du *Doux* au *Fort*, ou du *Fort* au très-*Fort*, non tout d'un coup, mais par une gradation continue en renflant & augmentant les Sons, ſoit ſur une Tenue, ſoit ſur une ſuite de Notes, juſqu'à ce qu'ayant atteint celle qui ſert de terme au *Renforcé*, l'on reprenne enſuite le jeu ordinaire. Les Italiens indiquent le *Renforcé* dans leur Muſique par le mot *Creſcendo*, ou par le mot *Rinforzando* indifféremment.

RENTRÉE. *ſ. f.* Retour du ſujet, ſurtout après quelques Pauſes de ſilence, dans une Fugue, une Imitation, ou dans quelque autre Deſſein.

RENVERSÉ. En fait d'Intervalles, *Renverſé* eſt oppoſé à *Direct.* (Voyez DIRECT.) Et en fait d'Accords, il eſt oppoſé à *Fondamental.* (Voyez FONDAMENTAL.

RENVERSEMENT. *ſ. m.* Changement d'ordre dans les Sons qui compoſent les Accords, & dans les Parties qui compoſent l'Harmonie: ce qui ſe fait en ſubſtituant à la Baſſe, par des Octaves, les Sons qui doivent être au Deſſus, ou aux extrémités ceux qui doivent occuper le milieu; & réciproquement.

Il eſt certain que dans tout Accord il y a un ordre fondamental & naturel, qui eſt celui de la génération de l'Accord même: mais les circonſtances d'une ſucceſſion, le goût, l'expreſſion, le beau Chant, la variété, le rapprochement de l'Harmonie, obligent ſouvent le Compoſiteur de changer cet ordre en renverſant les Accords, & par conſéquent la diſpoſition des Parties.

Comme trois choſes peuvent être ordonnées en ſix manieres, & quatre choſes en vingt-quatre manieres, il ſemble d'abord qu'un Accord parfait devroit être ſuſceptible de ſix *Renverſemens*, & un Accord diſſonnant de vingt-quatre; puiſque celui-ci eſt compoſé de quatre Sons, l'autre de trois, & que le *Renverſement* ne conſiſte qu'en des tranſpoſitions d'Octaves. Mais il faut obſerver que dans l'Harmonie on ne compte point pour des *Renverſemens* toutes les diſpoſitions différentes des Sons ſupérieurs, tant que le même Son demeure au grave. Ainſi ces deux ordres de l'Accord parfait *ut mi ſol*, & *ut ſol mi*, ne ſont pris que pour un même *Renverſement*,

& ne portent qu'un même nom; ce qui réduit à trois tous les *Renverſemens* de l'Accord parfait, & à quatre tous ceux de l'Accord diſſonnant; c'eſt-à-dire, à autant de *Renverſemens* qu'il entre de différens Sons dans l'Accord: car les Répliques des mêmes Sons ne ſont ici comptées pour rien.

Toutes les fois donc que la Baſſe-fondamentale ſe fait entendre dans la Partie la plus grave, ou, ſi la Baſſe-fondamentale eſt retranchée, toutes les fois que l'ordre naturel eſt gardé dans les Accords, l'Harmonie eſt directe. Dès que cet ordre eſt changé, ou que les Sons fondamentaux, ſans être au grave, ſe font entendre dans quelque autre Partie, l'Harmonie eſt *renverſée*. *Renverſement* de l'Accord, quand le Son fondamental eſt tranſpoſé; *Renverſement* de l'Harmonie, quand le Deſſus ou quelque autre Partie marche comme devroit faire la Baſſe.

Partout où un Accord direct ſera bien placé, ſes *Renverſemens* ſeront bien placés auſſi, quant à l'Harmonie; car c'eſt toujours la même ſucceſſion fondamentale. Ainſi à chaque Note de Baſſe-fondamentale, on eſt maître de diſpoſer l'Accord à ſa volonté, & par conſéquent de faire à tout moment des *Renverſemens* différens; pourvû qu'on ne change point la ſucceſſion réguliere & fondamentale, que les Diſſonnances ſoient toujours préparées & ſauvées par les Parties qui les font entendre, que la Note ſenſible monte

toujours, & qu'on évite les fauſſes Relations trop dures dans une même Partie. Voilà la Clef de ces différences myſtérieuſes que mettent les Compoſiteurs entre les Accords où le Deſſus ſyncope, & ceux où la Baſſe doit ſyncoper; comme, par exemple, entre la Neuvieme & la Seconde: c'eſt que dans les premiers l'Accord eſt direct & la Diſſonnance dans le Deſſus; dans les autres l'Accord eſt *renverſé*, & la Diſſonnance eſt à la Baſſe.

A l'égard des Accords par ſuppoſition, il faut plus de précautions pour les *Renverſer*. Comme le Son qu'on ajoute à la Baſſe eſt entiérement étranger à l'Harmonie, ſouvent il n'y eſt ſouffert qu'à cauſe de ſon grand éloignement des autres Sons, qui rend la Diſſonnance moins dure. Que ſi ce Son ajouté vient à être tranſpoſé dans les Parties ſupérieures, comme il l'eſt quelquefois; ſi cette tranſpoſition n'eſt faite avec beaucoup d'art, elle y peut produire un très-mauvais effet, & jamais cela ne ſauroit ſe pratiquer heureuſement ſans retrancher quelque autre Son de l'Accord. Voyez au mot *Accord* les cas & le choix de ces retranchemens.

L'intelligence parfaite du *Renverſement* ne dépend que de l'étude & de l'art: le choix eſt autre choſe; il faut de l'oreille & du goût; il y faut l'expérience des effets divers, & quoique le choix du *Renverſement* ſoit indifférent pour le fond de l'Harmonie, il ne l'eſt pas pour l'effet

& l'expreſſion. Il eſt certain que la Baſſe-fondamentale eſt faite pour ſoutenir l'Harmonie & regner au-deſſous d'elle. Toutes les fois donc qu'on change l'ordre & qu'on *renverſe* l'Harmonie, on doit avoir de bonnes raiſons pour cela: ſans quoi, l'on tombera dans le défaut de nos Muſiques récentes, où les Deſſus chantent quelquefois comme des Baſſes, & les Baſſes toujours comme des Deſſus, où tout eſt confus, *renverſé*, mal ordoné, ſans autre raiſon que de pervertir l'ordre établi & de gâter l'Harmonie.

Sur l'Orgue & le Clavecin les divers *Renverſemens* d'un Accord, autant qu'une ſeule main peut les faire, s'appellent *faces*. (Voyez FACE.)

RENVOI. *ſ. m.* Signe figuré à volonté, placé communément au-deſſus de la Portée, lequel correſpondant à un autre ſigne ſemblable, marque qu'il faut, d'où eſt le ſecond, retourner où eſt le premier, de-là ſuivre juſqu'à ce qu'on trouve le Point final. (Voyez POINT.)

RÉPERCUSSION. *ſ. f.* Répétition fréquente des mêmes Sons. C'eſt ce qui arrive dans toute Modulation bien déterminée, où les Cordes eſſentielles du Mode, celles qui compoſent la Triade harmonique, doivent être rebattues plus ſouvent qu'aucune des autres. Entre les trois Cordes de cette Triade, les deux extrêmes, c'eſt-á-dire, la Finale & la Dominante, qui ſont proprement la répercuſſion du Ton, doivent être plus ſouvent rebattues que celle du milieu qui n'eſt

n'eſt que la répercuſſion du Mode. (Voyez TON & MODE.)

RÉPÉTITION. *ſ. f.* Eſſai que l'on fait en particulier d'une Piece de Muſique que l'on veut exécuter en public. Les *Répétitions* ſont néceſſaires pour s'aſſurer que les copies ſont exactes, pour que les Acteurs puiſſent prévoir leurs Parties, pour qu'ils ſe concertent & s'accordent bien enſemble, pour qu'ils ſaiſiſſent l'eſprit de l'ouvrage & rendent fidélement ce qu'ils ont à exprimer. Les *Répétitions* ſervent au Compoſiteur même pour juger de l'effet de ſa piece, & faire les changemens dont elle peut avoir beſoin.

RÉPLIQUE. *ſ. f.* Ce terme, en Muſique, ſignifie la même choſe qu'*Octave*. (Voyez OCTAVE.) Quelquefois en compoſition l'on appelle auſſi *Réplique* l'Uniſſon de la même Note dans deux Parties différentes. Il y a néceſſairement des *Répliques* à chaque Accord dans toute Muſique à plus de quatre Parties. (Voyez UNISSON.)

RÉPONS *ſ. m.* Eſpece d'Antienne redoublée qu'on chante dans l'Egliſe Romaine après les leçons de Matines ou les Capitules, & qui finit en maniere de Rondeau, par une Repriſe appellée *Réclame*.

Le Chant du *Répons* doit être plus orné que celui d'une Antienne ordinaire, ſans ſortir pourtant d'une Mélodie mâle & grave, ni de celle qu'exige le Mode qu'on a choiſi. Il n'eſt cependant pas néceſſaire que le Verſet d'un *Répons* ſe

termine par la Note finale du Mode; il ſuffit que cette Finale termine le *Répons* même.

Réponse. *ſ. f.* C'eſt, dans une Fugue, la rentrée du ſujet par une autre Partie, après que la premiere l'a fait entendre; mais c'eſt ſurtout dans une Contre-Fugue, la rentrée du ſujet renverſé de celui qu'on vient d'entendre. (Voyez Fugue, Contre-Fugue.)

Repos. *ſ. m.* C'eſt la terminaiſon de la phraſe, ſur laquelle terminaiſon le Chant ſe repoſe plus ou moins parfaitement. Le *Repos* ne peut s'établir que par une Cadence pleine: ſi la Cadence eſt évitée, il ne peut y avoir de vrai *Repos*; car il eſt impoſſible à l'oreille de ſe repoſer ſur une Diſſonnance. On voit par-là qu'il y a préciſément autant d'eſpeces de *Repos* que de ſortes de Cadences pleines; (Voyez Cadence.) & ces différens *Repos* produiſent dans la Muſique l'effet de la ponctuation dans le diſcours.

Quelques-uns confondent mal-à-propos les *Repos* avec les Silences, quoique ces choſes ſoient fort différentes. (Voyez Silence.)

Reprise. *ſ. f.* Toute Partie d'un Air, laquelle ſe répete deux fois, ſans être écrite deux fois, s'appelle *Repriſe*. C'eſt en ce ſens qu'on dit que la premiere *Repriſe* d'une Ouverture eſt grave, & la ſeconde gaie. Quelquefois auſſi l'on n'entend par *Repriſe* que la ſeconde Partie d'un Air. On dit ainſi que la *Repriſe* du joli Menuet de

Dardanus ne vaut rien du tout. Enfin *Repriſe* eſt encore chacune des Parties d'un Rondeau qui ſouvent en a trois, & quelquefois davantage, dont on ne répete que la premiere.

Dans la Note on appelle *Repriſe* un ſigne qui marque que l'on doit répéter la Partie de l'Air qui le précede; ce qui évite la peine de la noter deux fois. En ce ſens on diſtingue deux *Repriſes*, la grande & la petite. La grande *Repriſe* ſe figure à l'Italienne par une double barre perpendiculaire avec deux points en dehors de chaque côté, ou à la Françoiſe par deux barres perpendiculaires un peu plus écartées, qui traverſent toute la Portée, & entre leſquelles on inſere un point dans chaque eſpace: mais cette ſeconde maniere s'abolit peu-à-peu; car ne pouvant imiter tout-à-fait la Muſique Italienne, nous en prenons du moins les mots & les ſignes; comme ces jeunes gens qui croient prendre le ſtyle de M. de Voltaire en ſuivant ſon orthographe.

Cette *Repriſe*, ainſi ponctuée à droite & à gauche, marque ordinairement qu'il faut recommencer deux fois, tant la Partie qui précede que celle qui ſuit; c'eſt pourquoi on la trouve ordinairement vers le milieu des Paſſe-pieds, Menuets, Gavottes, &c.

Lorſque la *Repriſe* a ſeulement des points à ſa gauche, c'eſt pour la répétition de ce qui précede, & lorſqu'elle a des points à ſa droite, c'eſt pour la répétition de ce qui ſuit. Il ſeroit du

moins à ſouhaiter que cette convention, adoptée par quelques-uns, fût tout-à-fait établie; car elle me paroît fort commode. Voyez (*Pl.* L. *Fig.* 8.) la figure de ces différentes *Repriſes*.

La petite *Repriſe* eſt, lorſqu'après une grande *Repriſe* on recommence encore quelques-unes des dernieres Meſures avant de finir. Il n'y a point de ſignes particuliers pour la petite *Repriſe*, mais on ſe ſert ordinairement de quelque ſigne de Renvoi figuré au-deſſus de la Portée. (Voyez RENVOI.)

Il faut obſerver que ceux qui notent correctement ont toujours ſoin que la derniere Note d'une *Repriſe* ſe rapporte exactement pour la Meſure, & à celle qui commence la même *Repriſe*, & à celle qui commence la *Repriſe* qui ſuit, quand il y en a une. Que ſi le rapport de ces Notes ne remplit pas exactement la Meſure; après la Note qui termine une *Repriſe*, on ajoute deux ou trois Notes de ce qui doit être recommencé, juſqu'à ce qu'on ait ſuffiſamment indiqué comment il faut remplir la Meſure. Or, comme à la fin d'une premiere Partie on a premiérement la premiere Partie à reprendre, puis la ſeconde Partie à commencer, & que cela ne ſe fait pas toujours dans des Tems ou parties de Tems ſemblables; on eſt ſouvent obligé de noter deux fois la Finale de la premiere *Repriſe*; l'une avant le ſigne de *Repriſe* avec les premieres Notes de la premiere Partie; l'autre après le même ſigne pour commencer la ſeconde Partie.

Alors on trace un demi-cercle ou chapeau depuis cette premiere Finale juſqu'à ſa répétition, pour marquer qu'à la ſeconde fois il faut paſſer, comme nul, tout ce qui eſt compris ſous le demi-cercle. Il m'eſt impoſſible de rendre cette explication plus courte, plus claire, ni plus exacte; mais la *Figure* 9 *de la Planche L* ſuffira pour la faire entendre parfaitement.

RÉSONNANCE. *ſ. f.* Prolongement ou réflexion du Son, ſoit par les vibrations continuées des Cordes d'un Inſtrument, ſoit par les parois d'un corps ſonore, ſoit par la colliſion de l'air renfermé dans un Inſtrument à vent. (Voyez SON, MUSIQUE, INSTRUMENT.)

Les voûtes elliptiques & paraboliques réſonnent, c'eſt-à-dire, réfléchiſſent le Son. (Voyez ECHO.)

Selon M. Dodart, le nez, la bouche, ni ſes parties, comme le palais, la langue, les dents, les levres ne contribuent en rien au Ton de la Voix; mais leur effet eſt bien grand pour la *Réſonnance*. (Voyez VOIX.) Un exemple bien ſenſible de cela ſe tire d'un Inſtrument d'acier appellé Trompe de Béarn ou Guimbarde; lequel, ſi on le tient avec les doigts & qu'on frappe ſur la languette, ne rendra aucun Son; mais ſi le tenant entre les dents on frappe de même, il rendra un Son qu'on varie en ſerrant plus ou moins, & qu'on entend d'aſſez loin, ſurtout dans le bas.

Dans les Inſtrumens à Cordes, tels que le Clavecin, le Violon, le Violoncelle, le Son vient uniquement de la Corde; mais la *Réſonnance* dépend de la caiſſe de l'Inſtrument.

Resserrer l'Harmonie. C'eſt rapprocher les Parties les unes des autres dans les moindres Intervalles qu'il eſt poſſible. Ainſi pour reſſerrer cet Accord *ut ſol mi*, qui comprend une Dixieme, il faut renverſer ainſi *ut mi ſol*, & alors il ne comprend qu'une Quinte. (Voyez Accord, Renversement.)

Rester. *v. n. Reſter* ſur une ſyllabe, c'eſt la prolonger plus que n'exige la Proſodie, comme on fait ſous les Roulades; & *Reſter* ſur une Note, c'eſt y faire une Tenue, ou la prolonger juſqu'à ce que le ſentiment de la Meſure ſoit oublié.

Rhythme. *ſ. m.* C'eſt, dans ſa définition la plus générale, la proportion qu'ont entr'elles les parties d'un même tout. C'eſt, en Muſique, la différence du mouvement qui réſulte de la vîteſſe ou de la lenteur, de la longueur ou de la briéveté des Tems.

Ariſtide Quintilien diviſe le *Rhythme* en trois eſpeces; ſçavoir, le *Rhythme* des corps immobiles, lequel réſulte de la juſte proportion de leurs Parties, comme dans une ſtatue bien faite; le *Rhythme* du Mouvement local, comme dans la Danſe, la démarche bien compoſée, les attitudes des Pantomimes, & le *Rhythme* des Mouvemens de la Voix ou de la durée relative des Sons, dans une telle proportion, que ſoit qu'on trappe toujours la même Corde, ſoit qu'on varie les Sons du grave à l'aigu, l'on faſſe toujours réſulter de leur ſucceſſion des effets agréables par la durée & la quantité. Cette derniere eſpece de *Rhythme* eſt la ſeule dont j'ai à parler ici.

Le *Rhythme* appliqué à la Voix peut encore s'entendre de la parole ou du Chant. Dans le premier ſens, c'eſt du *Rhythme* que naiſſent le nombre & l'Harmonie dans l'Eloquence; la Meſure & la cadence dans la Poëſie: dans le ſecond, le *Rhythme* s'applique proprement à la valeur des Notes, & s'appelle aujourd'hui *Meſure*. (Voyez Mesure.) C'eſt encore à cette ſeconde acception que doit ſe borner ce que j'ai à dire ici ſur le *Rhythme* des Anciens.

Comme les ſyllabes de la Langue Grecque avoient une quantité & des valeurs plus ſenſibles, plus déterminées que celles de notre Langue, & que les vers qu'on chantoit étoient compoſés d'un certain nombre de pieds que formoient ces ſyllabes, longues ou breves, différemment combinées, le *Rhythme* du Chant ſuivoit réguliérement la marche de ces pieds & n'en étoit proprement que l'expreſſion. Il ſe diviſoit, ainſi qu'eux, en deux Tems, l'un frappé, l'autre levé; l'on en comptoit trois Genres, même quatre & plus, ſelon les divers rapports de ces Temps. Ces Genres étoient l'*Egal*, qu'ils appelloient auſſi

Dactylique, où le *Rhythme* étoit diviſé en deux Tems égaux; le *Double*, Trochaïque ou Iambique, dans lequel la durée de l'un des deux Tems étoit double de celle de l'autre; le *Seſqui-altere*, qu'ils appelloient auſſi *Péonique*, dont la durée de l'un des deux Tems étoit à celle de l'autre en rapport de 3 à 2; & enfin l'*Epitrite*, moins uſité, où le rapport des deux Tems étoit de 3 à 4.

Les Tems de ces *Rhythmes* étoient ſuſceptibles de plus ou moins de lenteur, par un plus grand ou moindre nombre de ſyllabes ou de Notes longues ou breves, ſelon le Mouvement, & dans ce ſens, un Tems pouvoit recevoir juſqu'à huit dégrés différens de Mouvement par le nombre des ſyllabes qui le compoſoient: mais les deux Tems conſervoient toujours entr'eux le rapport déterminé par le Genre du *Rhythme*.

Outre cela, le Mouvement & la marche des ſyllabes, & par conſéquent des Tems & du *Rhythme* qui en réſultoit, étoit ſuſceptible d'accélération & de ralentiſſement, à la volonté du Poëte, ſelon l'expreſſion des paroles & le caractere des paſſions qu'il falloit exprimer. Ainſi de ces deux moyens combinés naiſſoient des foules de modifications poſſibles dans le mouvement d'un même *Rhythme*; qui n'avoient d'autres bornes que celles au-déça ou au-delà deſquelles l'oreille n'eſt plus à portée d'appercevoir les proportions.

Le *Rhythme*, par rapport aux pieds qui entroient dans la Poëſie, ſe partageoit en trois autres Genres. Le *Simple*, qui n'admettoit qu'une ſorte de pieds; le *Compoſé*, qui réſultoit de deux ou pluſieurs eſpeces de pieds; & le *Mixte*, qui pouvoit ſe réſoudre en deux ou pluſieurs *Rhythmes*, égaux ou inégaux, ſelon les diverſes combinaiſons dont il étoit ſuſceptible.

Une autre ſource de variété dans le *Rhythme* étoit la différence des marches ou ſucceſſions de ce même *Rhythme*, ſelon l'entrelacement des différens vers. Le *Rhythme* pouvoit être toujours uniforme; c'eſt-à-dire, ſe battre à deux Tems toujours égaux, comme dans les vers Hexamètres, Pentamètres, Adoniens, Anapeſtiques, *&c.*; ou toujours inégaux, comme dans les vers purs Iambiques: ou diverſifié, c'eſt-à-dire, mêlé de pieds égaux & d'inégaux, comme dans les Scazons, les Choriambiques, *&c.* Mais dans tous ces cas les *Rhythmes*, même ſemblables ou égaux, pouvoient, comme je l'ai dit, être fort différens en vîteſſe ſelon la nature des pieds. Ainſi de deux *Rhythmes* de même Genre, réſultans l'un de deux Spondées, l'autre de deux Pyrriques, le premier auroit été double de l'autre en durée.

Les ſilences ſe trouvoient auſſi dans le *Rhythme* ancien; non pas, à la vérité, comme les nôtres, pour faire taire ſeulement quelqu'une des Parties, ou pour donner certains caracteres au

Chant : mais ſeulement pour remplir la meſure de ces vers appellés Catalectiques, qui manquoient d'une ſyllabe : ainſi le ſilence ne pouvoit jamais ſe trouver qu'à la fin du vers pour ſuppléer à cette ſyllabe.

A l'égard des Tenues, ils les connoiſſoient ſans doute, puiſqu'ils avoient un mot pour les exprimer. La pratique en devoit cependant être fort rare parmi eux ; du moins cela peut-il s'inférer de la nature de leur *Rhythme*, qui n'étoit que l'expreſſion de la Meſure & de l'Harmonie des vers. Il ne paroît pas non plus qu'il pratiquaſſent les Roulades, les Syncopes, ni les Points, à moins que les Inſtrumens ne fiſſent quelque choſe de ſemblable en accompagnant la Voix ; de quoi nous n'avons nul indice.

Voſſius dans ſon Livre *de Poëmatum cantu, & viribus Rhythmi*, releve beaucoup le *Rhythme* ancien, & il lui attribue toute la force de l'ancienne Muſique. Il dit qu'un *Rhythme* détaché comme le nôtre, qui ne repréſente aucune image des choſes, ne peut avoir aucun effet, & que les anciens nombres poëtiques n'avoient été inventés que pour cette fin que nous négligeons. Il ajoute que le langage & la Poëſie modernes ſont peu propres pour la Muſique, & que nous n'aurons jamais de bonne Muſique vocale juſqu'à ce que nous faſſions des vers favorables pour le Chant ; c'eſt-à-dire, juſqu'à ce que nous réformions notre langage, & que nous lui donnions,

à l'exemple des Anciens, la quantité & les Pieds meſurés, en proſcrivant pour jamais l'invention barbare de la rime.

Nos vers, dit-il, ſont préciſément comme s'ils n'avoient qu'un ſeul Pied : de ſorte que nous n'avons dans notre Poëſie aucun *Rhythme* véritable, & qu'en fabriquant nos vers nous ne penſons qu'à y faire entrer un certain nombre de ſyllabes, ſans preſque nous embarraſſer de quelle nature elles ſont. Ce n'eſt ſûrement pas-là de l'étoffe pour la Muſique.

Le *Rhythme* eſt une partie eſſentielle de la Muſique, & ſurtout de l'imitative. Sans lui la Mélodie n'eſt rien, & par lui-même il eſt quelque choſe, comme on le ſent par l'effet des tambours. Mais d'où vient l'impreſſion que font ſur nous la Meſure & la Cadence ? Quel eſt le principe par lequel ces retours tantôt égaux & tantôt variés affectent nos ames, & peuvent y porter le ſentiment des paſſions ? Demandez-le au Métaphyſicien. Tout ce que nous pouvons dire ici eſt que, comme la Mélodie tire ſon caractere des accens de la Langue, le *Rhythme* tire le ſien du caractere de la Proſodie ; & alors il agit comme image de la parole : à quoi nous ajouterons que certaines paſſions ont dans la nature un caractere rhythmique auſſi bien qu'un caractere mélodieux, abſolu & indépendant de la Langue ; comme la triſteſſe, qui marche par Tems égaux & lents, de même que par Tons

rémiſſes & bas; la joie par Tems ſautillans & vîtes, de même que par Tons aigus & intenſes: d'où je préſume qu'on pourroit obſerver dans toutes les autres paſſions un caractere propre, mais plus difficile à ſaiſir, à cauſe que la plûpart de ces autres paſſions étant compoſées, participent, plus ou moins, tant des précédentes que l'une de l'autre.

RHYTHMIQUE. *ſ f.* Partie de l'Art muſical qui enſeignoit à pratiquer les regles du Mouvement & du *Rhythme*, ſelon les loix de la Rhythmopée.

La *Rhythmique*, pour le dire un peu plus en détail, conſiſtoit à ſavoir choiſir, entre les trois Modes établis par la Rhythmopée, le plus propre au caractere dont il s'agiſſoit, à connoître & poſſéder à fond toutes les ſortes de Rhythmes, à diſcerner & employer les plus convenables en chaque occaſion, à les entrelacer de la maniere à la fois la plus expreſſive & la plus agréable, & enfin à diſtinguer l'*Arſis* & la *Théſis*, par la marche la plus ſenſible & la mieux Cadencée.

RHYTHMOPÉE. *Ῥυθμοποιία. ſ. f.* Partie de la Science Muſicale qui preſcrivoit à l'Art Rhythmique les loix du Rhythme & de tout ce qui lui appartient. (Voyez RHYTHME.) La *Rhythmopée* étoit à la Rhythmique, ce qu'étoit la Mélopée à la Mélodie.

La *Rhythmopée* avoit pour objet le Mouvement ou le Tems, dont elle marquoit la meſure, les diviſions, l'ordre & le mélange, ſoit pour émouvoir les paſſions, ſoit pour les changer, ſoit pour les calmer. Elle renfermoit auſſi la ſcience des Mouvemens muets, appellés *Orcheſis*, & en général de tous les Mouvemens réguliers. Mais elle ſe rapportoit principalement à la Poëſie; parce qu'alors la Poëſie régloit ſeule les Mouvemens de la Muſique, & qu'il n'y avoit point de Muſique purement inſtrumentale, qui eût un Rhythme indépendant.

On ſait que la *Rhythmopée* ſe partageoit en trois Modes ou Tropes principaux, l'un bas & ſerré, un autre élevé & grand, & le moyen paiſible & tranquille; mais du reſte les Anciens ne nous ont laiſſé que des préceptes fort généraux ſur cette partie de leur Muſique, & ce qu'ils en ont dit ſe rapporte toujours aux vers ou aux paroles deſtinées pour le Chant.

RIGAUDON. *ſ m.* Sorte de Danſe dont l'Air ſe bat à deux Tems, d'un Mouvement gai, & ſe diviſe ordinairement en deux Repriſes phraſées de quatre en quatre Meſures, & commençant par la derniere Note du ſecond Tems.

On trouve *Rigodon* dans le Dictionnaire de l'Académie; mais cette orthographe n'eſt pas uſitée. J'ai oui dire à un Maître à Danſer, que le nom de cette Danſe venoit de celui de l'inventeur, lequel s'appelloit *Rigaud*.

RIPPIENO. *ſ. m.* Mot Italien qui ſe trouve aſſez fréquemment dans les Muſiques d'Egliſe, & qui équivaut au mot *Chœur* ou *Tous*.

RITOURNELLE. *ſ. f.* Trait de Symphonie qui s'emploie en maniere de Prélude à la tête d'un Air, dont ordinairement il annonce le Chant; ou à la fin, pour imiter & aſſurer la fin du même Chant; ou dans le milieu, pour repoſer la Voix, pour renforcer l'expreſſion ou ſimplement pour embellir la Piece.

Dans les Recueils ou Partitions de vieille Muſique Italienne, les *Ritournelles* ſont ſouvent déſignées par les mots *ſi ſuona*, qui ſignifient que l'Inſtrument qui accompagne doit répéter ce que la voix a chanté.

Ritournelle, vient de l'Italien *Ritornello*, & ſignifie *petit retour*. Aujourd'hui que la Symphonie a pris un caractere plus brillant, & preſque indépendant de la vocale, on ne s'en tient plus guere à de ſimples répétitions; auſſi le mot *Ritournelle* a-t-il vieilli.

ROLLE. *ſ. m.* Le papier ſéparé qui contient la Muſique que doit exécuter un Concertant, & qui s'appelle *Partie* dans un Concert, s'appelle *Rolle* à l'Opéra. Ainſi l'on doit diſtribuer une *Partie* à chaque Muſicien, & un *Rolle* à chaque Acteur.

ROMANCE. *ſ. f.* Air ſur lequel on chante un petit Poëme du même nom, diviſé par couplets,

duquel le ſujet eſt pour l'ordinaire quelque hiſtoire amoureuſe & ſouvent tragique. Comme la *Romance* doit être écrite d'un ſtyle ſimple, touchant, & d'un goût un peu antique, l'Air doit répondre au caractere des paroles; point d'ornemens, rien de maniéré, une mélodie douce, naturelle, champêtre, & qui produiſe ſon effet par elle-même, indépendamment de la maniere de la Chanter. Il n'eſt pas néceſſaire que le Chant ſoit piquant, il ſuffit qu'il ſoit naïf, qu'il n'offuſque point la parole, qu'il la faſſe bien entendre, & qu'il n'exige pas une grande étendue de voix. Une *Romance* bien faite, n'ayant rien de ſaillant, n'affecte pas d'abord; mais chaque couplet ajoute quelque choſe à l'effet des précédens, l'intérêt augmente inſenſiblement, & quelquefois on ſe trouve attendri juſqu'aux larmes ſans pouvoir dire où eſt le charme qui a produit cet effet. C'eſt une expérience certaine que tout accompagnement d'Inſtrument affoiblit cette impreſſion. Il ne faut, pour le Chant de la *Romance*, qu'une Voix juſte, nette, qui prononce bien, & qui chante ſimplement.

ROMANESQUE. *ſ. f.* Air à danſer. (Voyez GAILLARDE.)

RONDE. *adj. pris ſubſt.* Note blanche & ronde, ſans queue, laquelle vaut une Meſure entiere à quatre Tems, c'eſt-à-dire deux Blanches ou quatre Noires. La *Ronde* eſt de toutes les Notes reſtées en uſage celle qui a le plus de va-

leur. Autrefois, au contraire, elle étoit celle qui en avoit le moins, & elle s'appelloit semi-Breve. (Voyez SEMI-BREVE, & VALEUR DES NOTES.)

RONDE DE TABLE. Sorte de Chanson à boire & pour l'ordinaire mêlée de galanterie, composée de divers couplets qu'on chante à table chacun à son tour, & sur lesquels tous les Convives font Chorus en reprenant le Refrain.

RONDEAU. *s. m.* Sorte d'Air à deux ou plusieurs Reprises, & dont la forme est telle qu'après avoir fini la seconde Reprise on reprend la premiere, & ainsi de suite, revenant toujours & finissant par cette même premiere Reprise par laquelle on a commencé. Pour cela, on doit tellement conduire la Modulation, que la fin de la premiere Reprise convienne au commencement de toutes les autres; & que la fin de toutes les autres convienne au commencement de la premiere.

Les grands Airs Italiens & toutes nos Ariettes sont en *Rondeau*, de même que la plus grande partie des Pieces de Clavecin Françoises.

Les routines sont des magasins de contre-sens pour ceux qui les suivent sans réflexion. Telle est pour les Musiciens celle des *Rondeaux*. Il faut bien du discernement pour faire un choix de paroles qui leur soient propres. Il est ridicule de mettre en *Rondeau* une pensée complette, divisée en deux membres, en reprenant la premiere

miere incise & finissant par-là. Il est ridicule de mettre en *Rondeau* une comparaison dont l'application ne se fait que dans le second membre, en reprenant le premier & finissant par-là. Enfin il est ridicule de mettre en *Rondeau* une pensée générale limitée par une exception relative à l'état de celui qui parle; en sorte qu'oubliant derechef l'exception qui se rapporte à lui, il finisse en reprenant la pensée générale.

Mais toutes les fois qu'un sentiment exprimé dans le premier membre, amene une réflexion qui le renforce & l'appuie dans le second; toutes les fois qu'une description de l'état de celui qui parle, empliſſant le premier membre, éclaircit une comparaison dans le second; toutes les fois qu'une affirmation dans le premier membre contient sa preuve & sa confirmation dans le second; toutes les fois, enfin, que le premier membre contient la proposition de faire une chose, & le second la raison de la proposition; dans ces divers cas, & dans les semblables, le *Rondeau* est toujours bien placé.

ROULADE. *s. f.* Passage dans le Chant de plusieurs Notes sur une même syllabe.

La *Roulade* n'est qu'une imitation de la Mélodie instrumentale dans les occasions où, soit pour les graces du Chant, soit pour la vérité de l'image, soit pour la force de lexpression, il est à propos de suspendre le discours & de pro-

longer la Mélodie: mais il faut, de plus, que la ſyllabe ſoit longue, que la voix en ſoit éclatante & propre à laiſſer au goſier la facilité d'entonner nettement & légérement les Notes de la *Roulade* ſans fatiguer l'organe du Chanteur, ni, par conſéquent, l'oreille des écoutans.

Les voyelles les plus favorables pour faire ſortir la voix, ſont les *a*; enſuite les *o*, les *é* ouverts: l'*i* & l'*u* ſont peu ſonores; encore moins les diphthongues. Quant aux voyelles nazales, on n'y doit jamais faire de *Roulades*. La Langue Italienne pleine d'*o* & d'*a* eſt beaucoup plus propre pour les inflexions de voix que n'eſt la Françoiſe; auſſi les Muſiciens Italiens ne les épargnent-ils pas. Au contraire, les François, obligés de compoſer preſque toute leur Muſique ſyllabique, à cauſe des voyelles peu favorables, ſont contraints de donner aux Notes une marche lente & poſée, ou de faire heurter les conſonnes en faiſant courir les ſyllabes; ce qui rend néceſſairement le Chant languiſſant ou dur. Je ne vois pas comment la Muſique Françoiſe pourroit jamais ſurmonter cet inconvénient.

C'eſt un préjugé populaire de penſer qu'une *Roulade* ſoit toujours hors de place dans un Chant triſte & pathétique. Au contraire, quand le cœur eſt le plus vivement ému, la voix trouve plus aiſément des Accens que l'eſprit ne peut trouver des paroles, & de-là vient l'uſage des Interjections dans toutes les Langues. (Voyez NEU-

ME.) Ce n'eſt pas une moindre erreur de croire qu'une *Roulade* eſt toujours bien placée ſur une ſyllable ou dans un mot qui la comporte, ſans conſidérer ſi la ſituation du Chanteur, ſi le ſentiment qu'il doit éprouver la comporte auſſi.

La *Roulade* eſt une invention de la Muſique moderne. Il ne paroît pas que les Anciens en aient fait aucun uſage, ni jamais battu plus de deux Notes ſur la même ſyllabe. Cette différence eſt un effet de celle des deux Muſiques, dont l'une étoit aſſervie à la Langue, & dont l'autre lui donne la loi.

ROULEMENT. *ſ. m.* (Voyez ROULADE.)

S.

S. Cette lettre écrite ſeule dans la Partie récitante d'un Concerto ſignifie *Solo*; & alors elle eſt alternative avec le T, qui ſignifie *Tutti*.

SARABANDE. *ſ. f.* Air d'une Danſe grave, portant le même nom, laquelle paroît nous être venue d'Eſpagne, & ſe danſoit autrefois avec des Caſtagnettes. Cette Danſe n'eſt plus en uſage, ſi ce n'eſt dans quelques vieux Opéra François. L'Air de la Sarabande eſt à trois Tems lents.

SAUT. *ſ. m.* Tout paſſage d'un Son à un autre par Dégré disjoint eſt un *Saut*. Il y a *Saut régulier* qui ſe fait toujours ſur un Intervalle conſon-

nant, & *Saut irrégulier*, qui ſe fait ſur un Intervalle diſſonnant. Cette diſtinction vient de ce que toutes les Diſſonnances, excepté la Seconde qui n'eſt pas un *Saut*, ſont plus difficiles à entonner que les Conſonnances. Obſervation néceſſaire dans la Mélodie pour compoſer des Chants faciles & agréables.

SAUTER. *v n.* On fait *Sauter* le Ton, lorſque donnant trop de vent dans une Flûte, ou dans un tuyau d'un Inſtrument à vent, on force l'air à ſe diviſer & à faire réſonner, au lieu du Ton plein de la Flûte ou du tuyau, quelqu'un ſeulement de ſes harmoniques. Quand le *Saut* eſt d'une Octave entiere, cela s'appelle *Octavier.* (Voyez OCTAVIER.) Il eſt clair que pour varier les Sons de la Trompette & du Cor de chaſſe, il faut néceſſairement *Sauter*, & ce n'eſt encore qu'en *Sautant* qu'on fait des Octaves ſur la Flûte.

SAUVER. *v. a. Sauver* une Diſſonnance, c'eſt la réſoudre ſelon les regles, ſur une Conſonnance de l'Accord ſuivant. Il y a ſur cela une marche preſcrite, & à la Baſſe-fondamentale de l'Accord diſſonnant, & à la Partie qui forme la Diſſonnance.

Il n'y a aucune maniere de *Sauver* qui ne dérive d'un Acte de Cadence: c'eſt donc par l'eſpece de la Cadence qu'on veut faire, qu'eſt déterminé le Mouvement de la Baſſe-fondamentale. (Voyez CADENCE.) A l'égard de la Partie qui

forme la Diſſonnance, elle ne doit, ni reſter en place, ni marcher par Dégrés disjoints; mais elle doit monter ou deſcendre diatoniquement ſelon la nature de la Diſſonnance. Les Maîtres diſent que les Diſſonnances majeures doivent monter, & les mineures deſcendre; ce qui n'eſt pas ſans exception, puiſque dans certaines Cordes d'Harmonie, une Septieme, bien que majeure, ne doit pas monter, mais deſcendre, ſi ce n'eſt dans l'Accord appellé, fort incorrectement, Accord de Septieme ſuperflue. Il vaut donc mieux dire que la Septieme, & toute Diſſonnance qui en dérive, doit deſcendre; & que la Sixte ajoutée, & toute Diſſonnance qui en dérive, doit monter. C'eſt-là une regle vraiment générale & ſans aucune exception. Il en eſt de même de la loi de *Sauver* la Diſſonnance. Il y a des Diſſonnances qu'on ne peut préparer; mais il n'y en a aucune qu'on ne doive *Sauver*.

A l'égard de la Note ſenſible appellée improprement Diſſonnance majeure, ſi elle doit monter, c'eſt moins par la regle de *Sauver* la Diſſonnance, que par celle de la marche Diatonique, & de préférer le plus court chemin; & en effet il y a des cas, comme celui de la Cadence interrompue, où cette Note ſenſible ne monte point.

Dans les Accords par ſuppoſition, un même Accord fournit ſouvent deux Diſſonnances, comme la Septieme & la Neuvieme, la Neuvieme

& la Quarte, &c. Alors ces Diſſonnances ont dû ſe préparer & doivent ſe *Sauver* toutes deux: c'eſt qu'il faut avoir égard à tout ce qui diſſonne, non-ſeulement ſur la Baſſe-fondamentale, mais auſſi ſur la Baſſe-continue.

Scene. *ſ. f.* On diſtingue en Muſique lyrique la *Scene* du Monologue, en ce qu'il n'y a qu'un ſeul Acteur dans le Monologue, & qu'il y a dans la *Scene* au moins deux Interlocuteurs. Par conſéquent dans le Monologue le caractere du Chant doit être un, du moins quant à la perſonne; mais dans les *Scenes* le Chant doit avoir autant de caracteres différens qu'il y a d'Interlocuteurs. En effet, comme en parlant chacun garde toujours la même voix, le même accent, le même tymbre, & communément le même ſtyle, dans toutes les choſes qu'il dit; chaque Acteur dans les diverſes paſſions qu'il exprime doit toujours garder un caractere qui lui ſoit propre & qui le diſtingue d'un autre Acteur. La douleur d'un vieillard n'a pas le même ton que celle d'un jeune homme, la colere d'une femme a d'autres Accens que celle d'un guerrier; un barbare ne dira point *je vous aime*, comme un galant de profeſſion. Il faut donc rendre dans les *Scenes*, non ſeulement le caractere de la paſſion qu'on veut peindre, mais celui de la perſonne qu'on fait parler. Ce caractere s'indique en partie par la ſorte de voix qu'on approprie à chaque rolle; car le tour de Chant d'une Haute

Contre eſt différent de celui d'une Baſſe-Taille; on met plus de gravité dans les Chants des Bas-Deſſus, & plus de légéreté dans ceux des Voix plus aigues. Mais outre ces différences, l'habile Compoſiteur en trouve d'individuelles qui caractériſent ſes perſonnages; en ſorte qu'on connoîtra bien-tôt à l'Accent particulier du Récitatif & du Chant, ſi c'eſt Mandane ou Emire, ſi c'eſt Olinte ou Alceſte qu'on entend. Je conviens qu'il n'y a que les hommes de génie qui ſentent & marquent ces différences; mais je dis cependant que ce n'eſt qu'en les obſervant, & d'autres ſemblables, qu'on parvient à produire l'illuſion.

Schisma. *ſ. m.* Petit Intervalle qui vaut la moitié du Comma, & dont, par conſéquent, la raiſon eſt ſourde, puiſque pour l'exprimer en nombres, il faudroit trouver une moyenne proportionnelle entre 80 & 81.

Schoenion. Sorte de Nome pour les Flûtes dans l'ancienne Muſique des Grecs.

Scholie ou Scolie. *ſ. f.* Sorte de Chanſons chez les anciens Grecs, dont les caracteres étoient extrêmement diverſifiés ſelon les ſujets & les perſonnes. (Voyez Chanson.)

Seconde. *adj. pris ſubſtantiv.* Intervalle d'un Dégré conjoint. Ainſi les marches diatoniques ſe font toutes ſur des Intervalles de *Seconde*.

Il y a quatre ſortes de *Secondes*. La premiere, appellée *Seconde diminuée*, ſe fait ſur un Ton majeur, dont la Note inférieure eſt rappro-

chée par un Dièſe, & la ſupérieure par un Bémol. Tel eſt, par exemple, l'Intervalle du *re* Bémol à l'*ut* Dièſe. Le rapport de cette *Seconde* eſt de 375 à 384. Mais elle n'eſt d'aucun uſage, ſi ce n'eſt dans le Genre enharmonique; encore l'Intervalle s'y trouve-t-il nul en vertu du Tempérament. A l'égard de l'Intervalle d'une Note à ſon Dièſe, que Broſſard appelle *Seconde diminuée*, ce n'eſt pas une *Seconde*; c'eſt un Uniſſon altéré.

La deuxieme, qu'on appelle *ſeconde mineure*, eſt conſtituée par le ſemi-Ton majeur, comme du *ſi* à l'*ut* ou du *mi* au *fa*. Son rapport eſt de 15 à 16.

La troiſieme eſt la *Seconde majeure*, laquelle forme l'Intervalle d'un *Ton*. Comme ce *Ton* peut être majeur ou mineur, le rapport de cette ſeconde, eſt de 8 à 9 dans le premier cas, & de 9 à 10 dans le ſecond: mais cette différence s'évanouit dans notre Muſique.

Enfin la quatrieme eſt la *Seconde ſuperflue*, compoſée d'un *Ton* majeur & d'un ſemi-Ton mineur, comme du *fa* au *ſol* Dièſe: ſon rapport eſt de 64 à 75.

Il y a dans l'Harmonie deux Accords qui portent le nom de *Seconde*. Le premier s'appelle ſimplement Accord de *Seconde*: c'eſt un Accord de Septieme renverſé, dont la Diſſonnance eſt à la Baſſe; d'où il s'en ſuit bien clairement qu'il faut que la Baſſe ſyncope pour la préparer. (Voyez

PRÉPARER.) Quand l'Accord de Septieme eſt dominant; c'eſt-à-dire, quand la Tierce eſt majeure, l'Accord de *Seconde* s'appelle Accord de Triton, & la ſyncope n'eſt pas néceſſaire, parce que la Préparation ne l'eſt pas.

L'autre s'appelle Accord de *Seconde ſuperflue*; c'eſt un Accord renverſé de celui de Septieme diminuée, dont la Septieme elle-même eſt portée à la Baſſe. Cet Accord eſt également bon avec ou ſans ſyncope. (Voyez SYNCOPE.)

SEMI. Mot emprunté du Latin & qui ſignifie *Demi*. On s'en ſert en Muſique au lieu du *Hémi* des Grecs, pour compoſer très-barbarement pluſieurs mots techniques, moitié Grecs & moitié Latins.

Ce mot, au-devant du nom Grec de quelque Intervalle que ce ſoit, ſignifie toujours une diminution, non pas de la moitié de cet Intervalle, mais ſeulement d'un *Semi-ton* mineur: Ainſi, *Semi-Diton* eſt la Tierce mineure, *Semi-Diapente* eſt la Fauſſe-Quinte, *Semi-Diateſſaron* la Quarte diminuée, &c.

SEMI-BREVE. *ſ. f.* C'eſt, dans nos anciennes Muſiques, une valeur de Note ou une Meſure de Tems qui comprend l'eſpace de deux Minimes ou Blanches; c'eſt-à-dire, la moitié d'une Brève. La *Semi-Brève* s'appelle maintenant Ronde, parce qu'elle a cette figure: mais autrefois elle étoit en lozange.

Anciennement la *Semi-Brève* ſe diviſoit en ma-

jeure & mineure. La majeure vaut deux tiers de la Brève parfaite, & la mineure vaut l'autre tiers de la même Brève : ainſi la *Semi-Brève* majeure en contient deux mineures.

La *Semi-Brève*, avant qu'on eût inventé la Minime, étant la Note de moindre valeur, ne ſe ſubdiviſoit plus. Cette indiviſibilité, diſoit-on, eſt, en quelque maniere, indiquée par ſa figure en lozange terminée en haut, en bas & des deux côtés par des Points. Or, Muris prouve, par l'autorité d'Ariſtote & d'Euclide, que le Point eſt indiviſible ; d'où il conclud que la *Semi-Brève* enfermée entre quatre Points eſt indiviſible comme eux.

Semi-Ton. *ſ. m.* C'eſt le moindre de tous les Intervalles admis dans la Muſique moderne ; il vaut à-peu-près la moitié d'un *Ton*.

Il y a pluſieurs eſpeces de *Semi-Tons*. On en peut diſtinguer deux dans la pratique ; le *Semi-Ton* majeur & le *Semi-Ton* mineur. Trois autres ſont connus dans les calculs harmoniques ; ſavoir, le *Semi-Ton* maxime, le minime & le moyen.

Le *Semi-Ton* majeur eſt la différence de la Tierce majeure à la Quarte, comme *mi fa*. Son rapport eſt de 15 à 16, & il forme le plus petit de tous les Intervalles diatoniques.

Le *Semi-Ton* mineur eſt la différence de la Tierce majeure à la Tierce mineure : il ſe marque ſur le même Dégré par un Dièſe ou par un

Bémol. Il ne forme qu'un Intervalle chromatique, & ſon rapport eſt de 24 à 25.

Quoiqu'on mette de la différence entre ces deux *Semi-Tons* par la maniere de les noter, il n'y en a pourtant aucune ſur l'Orgue & le Clavecin, & le même *Semi-Ton* eſt tantôt majeur & tantôt mineur, tantôt diatonique & tantôt chromatique, ſelon le Mode où l'on eſt. Cependant on appelle, dans la pratique, *Semi-Tons* mineurs, ceux qui ſe marquant par Bémol ou par Dièſe, ne changent point le Dégré ; & *Semi-Tons* majeurs, ceux qui forment un Intervalle de Seconde.

Quant aux trois autres *Semi-Tons* admis ſeulement dans la théorie, le *Semi-Ton* maxime eſt la différence du *Ton* majeur au *Semi-Ton* mineur, & ſon rapport eſt de 25 à 27. Le *Semi-Ton* moyen eſt la différence du *Semi-Ton* majeur au *Ton* majeur, & ſon rapport eſt de 128 à 135. Enfin le *Semi-Ton* minime eſt la différence du *Semi-Ton* maxime au *Semi-Ton* moyen, & ſon rapport eſt de 125 à 128.

De tous ces Intervalles il n'y a que le *Semi-Ton* majeur qui, en qualité de Seconde, ſoit quelquefois admis dans l'Harmonie.

Semi-Tonique. *adj.* Echelle *Semi-Tonique* ou *Chromatique*. (Voyez Echelle.)

Sensibilité. *ſ. f.* Diſpoſition de l'ame qui inſpire au Compoſiteur les idées vives dont il a beſoin, à l'Exécutant la vive expreſſion de ces

mêmes idées, & à l'Auditeur la vive impreſſion des beautés & des défauts de la Muſique qu'on lui fait entendre. (Voyez Goût.)

Sensible. *adj. Accord Senſible* eſt celui qu'on appelle autrement *Accord dominant.* (Voyez Accord.) Il ſe pratique uniquement ſur la Dominante du Ton; de là lui vient le nom d'*Accord dominant*, & il porte toujours la Note *Senſible* pour Tierce de cette Dominante; d'où lui vient le nom d'*Accord Senſible.* (Voyez Accord.) A l'égard de la Note *Senſible*, voyez Note.

Septieme. *adj. pris ſubſt.* Intervalle diſſonnant renverſé de la Seconde, & appellé, par les Grecs, *Heptachordon*, parce qu'il eſt formé de ſept Sons ou de ſix Dégrés diatoniques. Il y en a de quatre ſortes.

La premiere eſt la *Septieme* mineure, compoſée de quatre *Tons*, trois majeurs & un mineur, & de deux ſemi-Tons majeurs, comme de *mi* à *re*; & chromatiquement de dix ſemi-Tons, dont ſix majeurs & quatre mineurs. Son rapport eſt de 5 à 9.

La deuxieme eſt la *Septieme majeure*, compoſée diatoniquement de cinq *Tons*, trois majeurs & deux mineurs, & d'un ſemi-Ton majeur; de ſorte qu'il ne faut plus qu'un ſemi-Ton majeur pour faire une Octave; comme d'*ut* à *ſi*; & chromatiquement d'onze ſemi-Tons, dont ſix majeurs & cinq mineurs. Son rapport eſt de 8 à 15.

La troiſieme eſt la *Septieme diminuée*: elle

eſt compoſée de trois *Tons*, deux mineurs & un majeur, & de trois ſemi-Tons majeurs, comme de l'*ut* Dièſe au *ſi* Bémol. Son rapport eſt de 75 à 128.

La quatrieme eſt la *Septieme ſuperflue.* Elle eſt compoſée de cinq *Tons*, trois mineurs & deux majeurs, un ſemi-Ton majeur & un ſemi-Ton mineur, comme du *ſi* Bémol au *la* Dièſe; de ſorte qu'il ne lui manque qu'un Comma pour faire une Octave. Son rapport eſt de 81 à 160. Mais cette derniere eſpece n'eſt point uſitée en Muſique, ſi ce n'eſt dans quelques tranſitions enharmoniques.

Il y a trois Accords de *Septieme.*

Le premier eſt fondamental, & porte ſimplement le nom de *Septieme*: mais quand la Tierce eſt majeure & la *Septieme* mineure, il s'appelle Accord Senſible ou Dominant. Il ſe compoſe de la Tierce, de la Quinte & de la *Septieme.*

Le ſecond eſt encore fondamental & s'appelle Accord de *Septieme diminuée.* Il eſt compoſé de la Tierce mineure, de la fauſſe-Quinte & de la *Septieme diminuée* dont il prend le nom; c'eſt-à-dire, de trois Tierces mineures conſécutives, & c'eſt le ſeul Accord qui ſoit ainſi formé d'Intervalles égaux; il ne ſe fait que ſur la Note ſenſible. (Voyez Enharmonique.)

Le troiſieme s'appelle Accord de *Septieme ſuperflue.* C'eſt un Accord par ſuppoſition formé

par l'Accord dominant, au-deſſous duquel la Baſſe fait entendre la Tonique.

Il y a encore un Accord de *Septieme-&-Sixte*, qui n'eſt qu'un renverſement de l'Accord de Neuvieme. Il ne ſe pratique gueres que dans les Points d'Orgue à cauſe de ſa dureté. (Voyez ACCORD.)

SÉRÉNADE. *ſ. f.* Concert qui ſe donne la nuit ſous les fenêtres de quelqu'un. Il n'eſt ordinairement compoſé que de Muſique Inſtrumentale; quelquefois cependant on y ajoute des Voix. On appelle auſſi *Sérénades* les Pieces que l'on compoſe ou que l'on exécute dans ces occaſions. La mode des *Sérénades* eſt paſſée depuis longtems, ou ne dure plus que parmi le Peuple, & c'eſt grand dommage. Le ſilence de la nuit, qui banit toute diſtraction, fait mieux valoir la Muſique & la rend plus délicieuſe.

Ce mot, Italien d'origine, vient ſans doute de *Sereno*, ou du Latin *Serum*, le ſoir. Quand le Concert ſe fait ſur le matin, ou à l'aube du jour, il s'appelle *Aubade*.

SERRÉ. *adj.* Les Intervalles *Serrés* dans les Genres épais de la Muſique Grecque ſont le premier & le ſecond de chaque Tétracorde. (Voyez EPAIS.)

SESQUI. Particule ſouvent employée par nos anciens Muſiciens dans la compoſition des mots ſervans à exprimer différentes ſortes de Meſures.

Ils appelloient donc *Seſqui-alteres* les Meſures dont la principale Note valoit une moitié en ſus de plus que ſa valeur ordinaire; c'eſt-à-dire, trois des Notes dont elle n'auroit autrement valu que deux; ce qui avoit lieu dans toutes les Meſures triples, ſoit dans les majeures, où la Brève, même ſans Point, valoit trois ſemi-Brèves; ſoit dans les mineures, où la ſemi-Brève valoit trois Minimes, &c.

Ils appelloient encore *Seſqui-Octave* le Triple, marqué par ce ſigne $C\,{}^{9}_{8}$.

Double *Seſqui-Quarte*, le Triple marqué $C\,{}^{9}_{4}$, & ainſi des autres

Seſqui-Diton ou *Hémi-Diton*, dans la Muſique Grecque, eſt l'Intervalle d'une Tierce majeure diminuée d'un Semi-Ton; c'eſt-à-dire, une Tierce mineure.

SEXTUPLE. *adj.* Nom donné aſſez improprement aux Meſures à deux Tems, compoſées de ſix Notes égales, trois pour chaque Tems. Ces ſortes de Meſures ont été appellées encore plus mal-à-propos par quelques-uns, *Meſures à ſix Tems*.

On peut compter cinq eſpeces de ces Meſures *Sextuples*; c'eſt-à-dire, autant qu'il y a de différentes valeurs de Notes, depuis celle qui eſt compoſée de ſix Rondes ou ſemi-Brèves, appellée en France *Triple de ſix pour un*, & qui s'exprime par ce chiffre $\,{}^{6}_{1}$, juſqu'à celle appellée *Triple de ſix pour ſeize*, compoſée de ſix doubles-

Croches ſeulement, & qui ſe marque ainſi : $\frac{6}{16}$.

La plupart de ces diſtinctions ſont abolies, & en effet elles ſont aſſez inutiles, puiſque toutes ces différentes figures de Notes ſont moins des Meſures différentes que des modifications de Mouvement dans la même eſpece de Meſure; ce qui ſe marque encore mieux avec un ſeul mot écrit à la tête de l'Air, qu'avec tout ce fatras de chiffres & de Notes qui ne ſervent qu'à embrouiller un Art déja aſſez difficile en lui-même. (Voyez DOUBLE, TRIPLE, TEMS, MESURE, VALEUR DES NOTES.)

SI. Une des ſept ſyllabes dont on ſe ſert en France pour ſolfier les Notes. Guy Arétin, en compoſant ſa Gamme, n'inventa que ſix de ces ſyllabes, parce qu'il ne fit que changer en Hexacordes les Tétracordes des Grecs, quoiqu'au fond ſa Gamme fût, ainſi que la nôtre, compoſée de ſept Notes. Il arriva de-là que, pour nommer la ſeptieme, il falloit à chaque inſtant changer les noms des autres & les nommer de diverſes manieres : embarras que nous n'avons plus depuis l'invention du *Si*, ſur la Gamme duquel un Muſicien nommé *de Nivers* fit, au commencement du ſiecle, un ouvrage exprès.

Broſſard, & ceux qui l'ont ſuivi, attribuent l'invention du *Si* à un autre Muſicien nommé *Le Maire*, entre le milieu & la fin du dernier ſiecle; d'autres en font honneur à un certain *Vander-Putten*; d'autres remontent juſqu'à Jean de

Muris, vers l'an 1330; & le Cardinal Bona dit que dès l'onzieme ſiecle, qui étoit celui de l'Arétin, Ericius Dupuis ajouta une Note aux ſix de Guy, pour éviter les difficultés des Muances & faciliter l'étude du Chant.

Mais, ſans s'arrêter à l'invention d'Ericius Dupuis, morte ſans doute avec lui, ou ſur laquelle Bona, plus récent de cinq ſiecles, a pu ſe tromper; il eſt même aiſé de prouver que l'invention du *Si* eſt de beaucoup poſtérieure à Jean de Muris, dans les écrits duquel on ne voit rien de ſemblable. A l'égard de Van-der-Putten, je n'en puis rien dire, parce que je ne le connois point. Reſte Le Maire, en faveur duquel les voix ſemblent ſe réunir. Si l'invention conſiſte à avoir introduit dans la pratique l'uſage de cette ſyllabe *Si*, je ne vois pas beaucoup de raiſons pour lui en diſputer l'honneur. Mais ſi le véritable inventeur eſt celui qui a vu le premier la néceſſité d'une ſeptieme ſyllable, & qui en a ajouté une en conſéquence, il ne faut pas avoir fait beaucoup de recherches pour voir que Le Maire ne mérite nullement ce titre: car on trouve en pluſieurs endroits des écrits du P. Merſenne la néceſſité de cette ſeptieme ſyllabe, pour éviter les Muances; & il témoigne que pluſieurs avoient inventé ou mis en pratique cette ſeptieme ſyllabe à-peu-près dans le même tems & entr'autres Gilles Grand-Jean, Maître Ecrivain de Sens; mais que les uns nommoient cette ſyllabe

Ci, d'autres *Di*, d'autres *Ni*, d'autres *Si*, d'autres *Za*, &c. Même avant le P. Merſenne, on trouve, dans un ouvrage de Banchiéri, Moine Olivétan, imprimé en 1614, & intitulé, *Cartella di Muſica*, l'addition de la même ſeptieme ſyllabe; il l'appelle *Bi* par Béquarre, *Ba* par Bémol, & il aſſure que cette addition a été fort approuvée à Rome. De ſorte que toute la prétendue invention de Le Maire conſiſte, tout au plus, à avoir écrit ou prononcé *Si*, au lieu d'écrire ou prononcer *Bi* ou *Ba*, *Ni* ou *Di*; & voilà avec quoi un homme eſt immortaliſé. Du reſte, l'uſage du *Si* n'eſt connu qu'en France, & malgré ce qu'en dit le Moine Banchiéri, il ne s'eſt pas même conſervé en Italie.

Sicilienne. *ſ. f.* Sorte d'Air à danſer, dans la Meſure à ſix-quatre ou ſix-huit, d'un Mouvement beaucoup plus lent, mais encore plus marqué que celui de la Gigue.

Signes. *ſ. m.* Ce ſont, en général, tous les divers caracteres dont on ſe ſert pour noter la Muſique. Mais ce mot s'entend plus particuliérement des Dièſes, Bémols, Béquarres, Points, Repriſes, Pauſes, Guidons & autres petits caracteres détachés, qui, ſans être de véritables Notes, ſont des modifications des Notes & de la maniere de les exécuter.

Silences. *ſ. m.* Signes répondans aux diverſes valeurs des Notes, leſquels, mis à la place de ces Notes, marquent que tout le tems de leur valeur doit être paſſé en ſilence.

Quoiqu'il y ait dix valeurs de Notes différentes, depuis la Maxime juſqu'à la Quadruple-Croche, il n'y a cependant que neuf caracteres différens pour les *Silences*; car celui qui doit correſpondre à la Maxime a toujours manqué, & pour en exprimer la durée, on double le Bâton de quatre Meſures équivalant à la Longue.

Ces divers *Silences* ſont donc: 1. Le Bâton de quatres Meſures qui vaut une Longue: 2. le Bâton de deux Meſures, qui vaut une Brève ou Quarrée: 3. la Pauſe, qui vaut une ſemi-Brève ou Ronde: 4. la demi-Pauſe, qui vaut une Minime ou Blanche: 5. le Soupir, qui vaut une Noire: 6. le demi-Soupir, qui vaut une Croche: 7. le quart-de-Soupir, qui vaut une double Croche: 8. le demi-quart-de Soupir, qui vaut une triple-Croche: 9. & enfin le ſeizieme-de-Soupir, qui vaut une quadruple-Croche Voyez les figures de tous ces *Silences Pl.* D. *Fig.* 9.

Il faut remarquer que le Point n'a pas lieu parmi les *Silences* comme parmi les Notes; car bien qu'une Noire & un Soupir ſoient d'égale valeur, il n'eſt pas d'uſage de pointer le Soupir pour exprimer la valeur d'une Noire pointée: mais on doit, après le Soupir, écrire encore un demi-Soupir. Cependant, comme quelques-uns pointent auſſi les *Silences*, il faut que l'Exécutant ſoit prêt à tout.

Simple. *ſ. f.* Dans les Doubles & dans les variations, le premier Couplet ou l'Air original,

tel qu'il eſt d'abord noté, s'appelle le *Simple.* (Voyez DOUBLE, VARIATIONS.)

SIXTE. *ſ. f.* La ſeconde des deux Conſonnances imparfaites, appellée, par les Grecs, *Hexacorde*, parce que ſon Intervalle eſt formé de ſix Sons ou de cinq Dégrés diatoniques. La *Sixte* eſt bien une Conſonnance naturelle, mais ſeulement par combinaiſon; car il n'y a point dans l'ordre des Conſonnances de *Sixte* ſimple & directe.

A ne conſidérer les *Sixtes* que par leurs Intervalles, on en trouve de quatre ſortes; deux conſonnantes & deux diſſonnantes.

Les Conſonnantes ſont: 1. la *Sixte mineure*, compoſée de Trois *Tons* & deux ſemi-Tons majeurs, comme *mi ut:* ſon rapport eſt de 5 à 8. 2. La *Sixte majeure*, compoſée de quatre *Tons* & un ſemi-Ton majeur, comme *ſol mi:* ſon rapport eſt de 3 à 5.

Les *Sixtes* diſſonnantes ſont, 1°. La *Sixte diminuée*, compoſée de deux *Tons* & trois ſemi-Tons majeurs; comme *ut* Dièſe, *la* Bémol, & dont le rapport eſt de 125 à 192. 2°. La *Sixte ſuperflue*, compoſée de quatre *Tons*, un ſemi-Ton majeur & un ſemi-Ton mineur, comme *fi* Bémol & *ſol* Dièſe. Le rapport de cette *Sixte* eſt de 72 à 125.

Ces deux derniers Intervalles ne s'emploient jamais dans la Mélodie, & la *Sixte diminuée* ne s'emploie point non plus dans l'Harmonie.

Il y a ſept Accords qui portent le nom de *Sixte.* Le premier s'appelle ſimplement Accord de *Sixte.* C'eſt l'Accord parfait dont la Tierce eſt portée à la Baſſe. Sa place eſt ſur la Médiante du Ton, ou ſur la Note ſenſible, ou ſur la ſixieme Note.

Le ſecond s'appelle Accord de *Sixte-Quarte.* C'eſt encore l'Accord parfait dont la Quinte eſt portée à la Baſſe: il ne ſe fait gueres que ſur la Dominante ou ſur la Tonique.

Le troiſieme eſt appellé Accord de *petite-Sixte.* C'eſt un Accord de Septieme, dont la Quinte eſt portée à la Baſſe. La *petite-Sixte* ſe met ordinairement ſur la ſeconde Note du Ton, ou ſur la ſixieme.

Le quatrieme eſt l'Accord de *Sixte-&-Quinte* ou *grande-Sixte.* C'eſt encore un Accord de Septieme, mais dont la Tierce eſt portée à la Baſſe. Si l'Accord fondamental eſt dominant, alors l'Accord de *grande-Sixte* perd ce nom & s'appelle Accord de *Fauſſe-Quinte.* (Voyez FAUSSE-QUINTE.) La *grande-Sixte* ne ſe met communément que ſur la quatrieme Note du Ton.

Le cinquieme eſt l'Accord de *Sixte-ajoutée*: Accord fondamental, compoſé, ainſi que celui de *grande-Sixte*, de Tierce, de Quinte, *Sixte* majeure, & qui ſe place de même ſur la Tonique ou ſur la quatrieme Note. On ne peut donc diſtinguer ces deux Accords que par la maniere de les ſauver; car ſi la Quinte deſcend

& que la *Sixte* reſte, c'eſt l'Accord de *grande-Sixte*, & la Baſſe fait une cadence parfaite; mais ſi la Quinte reſte & que la *Sixte* monte, c'eſt l'Accord de *Sixte ajoutée*, & la Baſſe-fondamentale fait une cadence irréguliere. Or, comme, après avoir frappé cet Accord, on eſt maître de le ſauver de l'une de ces deux manieres, cela tient l'Auditeur en ſuſpens ſur le vrai fondement de l'Accord, juſqu'à ce que la ſuite l'ait déterminé; & c'eſt cette liberté de choiſir que M. Rameau appelle *Double-emploi.* (Voyez DOUBLE-EMPLOI.)

Le ſixieme Accord eſt celui de *Sixte-majeure* & *Fauſſe-Quinte*, lequel n'eſt autre choſe qu'un Accord de *petite-Sixte* en Mode mineur, dans lequel la *Fauſſe-Quinte* eſt ſubſtituée à la Quarte: c'eſt, pour m'exprimer autrement, un Accord de *Septieme diminuée*, dans lequel la Tierce eſt portée à la Baſſe. Il ne ſe place que ſur la ſeconde Note du Ton.

Enfin, le ſeptieme Accord de *Sixte* eſt celui de *Sixte ſuperflue*. C'eſt une eſpece de *petite Sixte* qui ne ſe pratique jamais que ſur la ſixieme Note d'un Ton mineur deſcendant ſur la Dominante; comme alors la *Sixte* de cette ſixieme Note eſt naturellement majeure, on la rend quelquefois ſuperflue en y ajoûtant encore un Dièſe. Alors cette *Sixte ſuperflue* devient un Accord original, lequel ne ſe renverſe point. (Voyez ACCORD.)

SOL. La cinquieme des ſix ſyllabes inventées par l'Arétin, pour prononcer les Notes de la Gamme. Le *Sol* naturel répond à la lettre G. (Voyez GAMME.)

SOLFIER. *v. n* C'eſt, en entonnant des Sons, prononcer en même tems les ſyllabes de la Gamme qui leur correſpondent. Cet exercice eſt celui par lequel on fait toujours commencer ceux qui apprennent la Muſique, afin que l'idée de ces différentes ſyllabes s'uniſſant dans leur eſprit à celle des Intervalles qui s'y rapportent, ces ſyllabes leur aident à ſe rappeller ces Intervalles.

Ariſtide Quintilien nous apprend que les Grecs avoient pour *Solfier* quatre ſyllabes ou dénominations des Notes, qu'ils répétoient à chaque Tétracorde, comme nous en répétons ſept à chaque Octave. Ces quatre ſyllabes étoient les ſuivantes: *Te*, *Ta*, *Thè*, *Tho*. La premiere répondoit au premier Son ou à l'Hypate du premier Tétracorde & des ſuivans; la ſeconde, à la Parhypate; la troiſieme, au Lichanos; la quatrieme, à la Nete; & ainſi de ſuite en recommençant: maniere de *ſolfier* qui, nous montrant clairement que leur modulation étoit renfermée dans l'étendue du Tétracorde, & que les Sons homologues, gardant & les mêmes rapports & les mêmes noms d'un Tétracorde à l'autre, étoient cenſés répétés de Quarte en Quarte, comme chez nous d'Octave en Octave, prouve en même tems que leur génération harmoni-

que n'avoit aucun rapport à la nôtre, & s'établiſſoit ſur des principes tout différens.

Guy d'Arezzo ayant ſubſtitué ſon Hexacorde au Tétracorde ancien, ſubſtitua auſſi, pour le *ſolfier*, ſix autres ſyllabes aux quatre que les Grecs employoient autrefois. Ces ſix ſyllabes ſont les ſuivantes: *ut re mi fa ſol la*, tirées, comme chacun ſait, de l'Hymne de Saint Jean-Baptiſte. Mais chacun ne ſait pas que l'Air de cette Hymne tel qu'on le chante aujourd'hui dans l'Egliſe Romaine, n'eſt pas exactement celui dont Arétin tira ſes ſyllabes, puiſque les Sons qui les portent dans cette Hymne ne ſont pas ceux qui les portent dans ſa Gamme. On trouve dans un ancien manuſcrit conſervé dans la Bibliotheque du Chapitre de Sens, cette Hymne, telle, probablement, qu'on la chantoit du tems de l'Arétin, & dans laquelle chacune des ſix ſyllabes eſt exactement appliquée au Son correſpondant de la Gamme, comme on peut le voir (*Pl. G. Fig.* 2.) où j'ai tranſcrit cette Hymne en Notes de Plain-Chant.

Il paroît que l'uſage des ſix ſyllabes de Guy ne s'étendit pas bien promptement hors de l'Italie, puiſque Muris témoigne avoir entendu employer dans Paris les ſyllabes *Pro to do no tu a*, au lieu de celles-là. Mais enfin celles de Guy l'emporterent & furent admiſes généralement en France comme dans le reſte de l'Europe. Il n'y a plus aujourd'hui que l'Allemagne où l'on *ſolfie* ſeulement par les lettres de la Gamme, & non par les ſyllabes: en ſorte que la Note qu'en *ſolfiant* nous appellons *la*, ils l'appellent A; celle que nous appellons *ut*, ils l'appellent C. Pour les Notes dièſées ils ajoutent un *s* à la lettre & prononcent cet *s*, *is*; en ſorte, par exemple, que pour *ſolfier re* Dièſe, ils prononcent *Dis*. Ils ont auſſi ajouté la lettre H pour ôter l'équivoque du *ſi*, qui n'eſt B qu'étant Bémol; lorſqu'il eſt Béquarre, il eſt H: ils ne connoiſſent, en *ſolfiant*, de Bémol que celui-là ſeul; au lieu du Bémol de toute autre Note, ils prennent le Dièſe de celle qui eſt au-deſſous; ainſi pour *la* Bémol ils *ſolfient* G*s*, pour *mi* Bémol D*s*, &c. Cette maniere de *ſolfier* eſt ſi dure & ſi embrouillée, qu'il faut être Allemand pour s'en ſervir, & devenir toutefois grand Muſicien.

Depuis l'établiſſement de la Gamme de l'Arétin, on a eſſayé en différens tems de ſubſtituer d'autres ſyllabes aux ſiennes. Comme la voix des trois premieres eſt aſſez ſourde, M. Sauveur, en changeant la maniere de noter, avoit auſſi changé celle de *ſolfier*, & il nommoit les huit Notes de l'Octave par les huit ſyllabes ſuivantes: *Pa ra ga da ſo bo lo do*. Ces noms n'ont pas plus paſſé que les Notes; mais pour la ſyllabe *do*, elle étoit antérieure à M. Sauveur: les Italiens l'ont toujours employée au lieu d'*ut* pour *ſolfier*, quoiqu'ils nomment *ut* & non pas *do*,

dans la Gamme. Quant à l'addition du *ſi*, (Voyez SI.)

A l'égard des Notes altérées par Dièſe ou par Bémol, elles portent le nom de la Note au naturel, & cela cauſe, dans la maniere de *ſolfier*, bien des embarras auxquels M. de Boiſgelou s'eſt propoſé de remédier en ajoutant cinq Notes pour completter le ſyſtême chromatique & donnant un nom particulier à chaque Note. Ces noms avec les anciens ſont, en tout, au nombre de douze, autant qu'il y a de Cordes dans ce ſyſtême; ſavoir, *ut de re ma mi fa ſi ſol be la ſa ſi.* Au moyen de ces cinq Notes ajoutées, & des noms qu'elles portent, tous les Bémols & les Dièſes ſont anéantis, comme on le pourra voir au mot *Syſtême* dans l'expoſition de celui de M. de Boiſgelou.

Il y a diverſes manieres de *ſolfier*; ſavoir, par Muances, par tranſpoſition & au naturel. (Voyez MUANCES, NATUREL & TRANSPOSITION.) La premiere méthode eſt la plus ancienne, la ſeconde eſt la meilleure, la troiſieme eſt la plus commune en France. Pluſieurs Nations ont gardé dans les Muances l'ancienne nomenclature des ſix ſyllabes de l'Arétin. D'autres en ont encore retranché, comme les Anglois, qui *ſolfient* ſur ces quatre ſyllabes ſeulement, *mi fa ſol la.* Les François, au contraire, ont ajouté une ſyllabe pour renfermer ſous des noms différens

tous les ſept Sons diatoniques de l'Octave.

Les inconvéniens de la Méthode de l'Arétin ſont conſidérables; car faute d'avoir rendu complette la Gamme de l'Octave, les ſyllabes de cette Gamme ne ſignifient ni des touches fixes du Clavier, ni des Dégrés du Ton, ni même des Intervalles déterminés. Par les Muances, *la fa* peut former un Intervalle de Tierce majeure en deſcendant, ou de Tierce mineure en montant, ou d'un ſemi-Ton encore en montant, comme il eſt aiſé de voir par la Gamme, &c. (Voyez GAMME, MUANCES.) C'eſt encore pis par la méthode Angloiſe: on trouve à chaque inſtant différens Intervalles qu'on ne peut exprimer que par les mêmes ſyllabes, & les mêmes noms de Notes y reviennent à toutes les Quartes, comme parmi les Grecs; au lieu de n'y revenir qu'à toutes les Octaves, ſelon le ſyſtême moderne.

La maniere de *ſolfier* établie en France par l'addition du *ſi*, vaut aſſûrément mieux que tout cela; car la Gamme ſe trouvant complette, les Muances deviennent inutiles, & l'analogie des Octaves eſt parfaitement obſervée. Mais les Muſiciens ont encore gâté cette méthode par la bizarre imagination de rendre les noms des Notes toujours fixes & déterminés ſur les touches du Clavier; en ſorte que ces touches ont toutes un double nom, tandis que les Dégrés d'un Ton tranſpoſé n'en ont point. Défaut qui charge inu-

tilement la mémoire de tous les Dièſes ou Bémols de la Clef, qui ôte aux noms des Notes l'expreſſion des Intervalles qui leur ſont propres, & qui efface enfin, autant qu'il eſt poſſible, toutes les traces de la modulation.

Ut ou *re* ne ſont point ou ne doivent point être telle ou telle touche du Clavier; mais telle ou telle Corde du Ton. Quant aux touches fixes, c'eſt par des lettres de l'Alphabet qu'elles s'expriment. La touche que vous appellez *ut*, je l'appelle C; celle que vous appellez *re*, je l'appelle D. Ce ne ſont pas des ſignes que j'invente, ce ſont des ſignes tout établis, par leſquels je détermine très-nettement la Fondamentale d'un Ton. Mais ce Ton une fois déterminé, dites-moi de grace à votre tour, comment vous nommez la Tonique que je nomme *ut*, & la ſeconde Note que je nomme *re*, & la Médiante que je nomme *mi*? Car ces noms relatifs au Ton & au Mode ſont eſſentiels pour la détermination des idées & pour la juſteſſe des Intonations. Qu'on y réfléchiſſe bien, & l'on trouvera que ce que les Muſiciens François appellent *ſolfier au naturel* eſt tout-à-fait hors de la nature. Cette méthode eſt inconnue chez toute autre Nation, & ſûrement ne fera jamais fortune dans aucune: chacun doit ſentir, au contraire, que rien n'eſt plus naturel que de *ſolfier* par tranſpoſition lorſque le Mode eſt tranſpoſé.

On a, en Italie, un Recueil de leçons à *ſolfier*, appellées *Solfeggi*. Ce Recueil, compoſé par le célebre Léo, pour l'uſage des commençans, eſt très-eſtimé.

Solo. *adj. pris ſubſtantiv.* Ce mot Italien s'eſt franciſé dans la Muſique, & s'applique à une Piece ou à un morceau qui ſe chante à Voix ſeule, ou qui ſe joue ſur un ſeul Inſtrument avec un ſimple Accompagnement de Baſſe ou de Clavecin; & c'eſt ce qui diſtingue le *Solo* du *Récit*, qui peut être accompagné de tout l'Orcheſtre. Dans les Pieces appellées *Concerto*, on écrit toujours le mot *Solo* ſur la Partie principale, quand elle récite.

Son. *ſ. m.* Quand l'agitation communiquée à l'air, par la colliſion d'un corps frappé par un autre, parvient juſqu'à l'organe auditif, elle y produit une ſenſation qu'on appelle *Bruit*. (Voyez Bruit.) Mais il y a un Bruit réſonnant & appréciable qu'on appelle *Son*. Les recherches ſur le *Son* abſolu appartiennent au Phyſicien. Le Muſicien n'examine que le *Son* relatif; il l'examine ſeulement par ſes modifications ſenſibles; & c'eſt ſelon cette derniere idée, que nous l'enviſageons dans cet Article.

Il y a trois objets principaux à conſidérer dans le *Son*; le Ton, la force & le tymbre. Sous chacun de ces rapports le *Son* ſe conçoit comme modifiable: 1°. du grave à l'aigu: 2°. du fort au foible: 3°. de l'aigre au doux, ou du ſourd à l'éclatant, & réciproquement.

Je ſuppoſe d'abord, quelle que ſoit la nature du *Son*, que ſon véhicule n'eſt autre choſe que l'air même : premiérement, parce que l'air eſt le ſeul corps intermédiaire de l'exiſtence duquel on ſoit parfaitement aſſûré, entre le corps ſonore & l'organe auditif ; qu'il ne faut pas multiplier les êtres ſans néceſſité ; que l'air ſuffit pour expliquer la formation du *Son* ; &, de plus, parce que l'expérience nous apprend qu'un corps ſonore ne rend pas de *Son* dans un lieu tout-à-fait privé d'air. Si l'on veut imaginer un autre fluide, on peut aiſément lui appliquer tout ce que je dis de l'air dans cet Article.

La réſonnance du *Son*, ou, pour mieux dire, ſa permanence & ſon prolongement ne peut naître que de la durée de l'agitation de l'air. Tant que cette agitation dure, l'air ébranlé vient ſans ceſſe frapper l'organe auditif & prolonge ainſi la ſenſation du *Son*. Mais il n'y a point de maniere plus ſimple de concevoir cette durée, qu'en ſuppoſant dans l'air des vibrations qui ſe ſuccedent, & qui renouvellent ainſi à chaque inſtant l'impreſſion. De plus, cette agitation de l'air, de quelque eſpece qu'elle ſoit, ne peut être produite que par une agitation ſemblable dans les parties du corps ſonore : or, c'eſt un fait certain que les parties du corps ſonore éprouvent de telles vibrations. Si l'on touche le corps d'un Violoncelle dans le tems qu'on en tire du *Son*, on le ſent frémir ſous la main & l'on voit

bien ſenſiblement durer les vibrations de la Corde juſqu'à ce que le *Son* s'éteigne. Il en eſt de même d'une cloche qu'on fait ſonner en la frappant du batail ; on la ſent, on la voit même frémir, & l'on voit ſautiller les grains de ſable qu'on jette ſur la ſurface. Si la Corde ſe détend, ou que la Cloche ſe fende, plus de frémiſſement, plus de *Son*. Si donc cette cloche ni cette Corde ne peuvent communiquer à l'air que les mouvemens qu'elles ont elles-mêmes, on ne ſauroit douter que le *Son* produit par les vibrations du corps ſonore, ne ſe propage par des vibrations ſemblables que ce corps communique à l'air.

Tout ceci ſuppoſé, examinons premiérement ce qui conſtitue le rapport des *Sons* du grave à l'aigu.

I. Théon de Smyrne dit que Laſus d'Hermione, de même que le Pythagoricien Hyppaſe de Métapont, pour calculer les rapports des Conſonnances, s'étoient ſervis de deux vaſes ſemblables & réſonnans à l'Uniſſon ; que laiſſant vide l'un des deux, & rempliſſant l'autre juſqu'au quart, la percuſſion de l'un & de l'autre avoit fait entendre la Conſonnance de la Quarte ; que, rempliſſant enſuite le ſecond juſqu'au tiers, puis juſqu'à la moitié, la percuſſion des deux avoit produit la Conſonnance de la Quinte, puis de l'Octave.

Pythagore, au rapport de Nicomaque & de

Cenſorin, s'y étoit pris d'une autre maniere pour calculer les mêmes rapports. Il ſuſpendit, diſent-ils, aux mêmes Cordes ſonores différens poids, & détermina les rapports des divers *Sons* ſur ceux qu'il trouva entre les poids tendans: mais les calculs de Pythagore ſont trop juſtes pour avoir été faits de cette maniere; puiſque chacun ſait aujourd'hui, ſur les expériences de Vincent Galilée, que les *Sons* ſont entr'eux, non comme les poids tendans, mais en raiſon ſous-double de ces mêmes poids.

Enfin l'on inventa le Monocorde, appellé par les Anciens, *Canon harmonicus*, parce qu'il donnoit la regle des diviſions harmoniques. Il faut en expliquer le principe.

Deux Cordes de même métal égales & également tendues forment un Uniſſon parfait en tout ſens: ſi les longueurs ſont inégales, la plus courte donnera un *Son* plus aigu, & fera auſſi plus de vibrations dans un tems donné; d'où l'on conclud que la différence des *Sons* du grave à l'aigu ne procede que de celle des vibrations faites dans un même eſpace de tems par les Cordes ou corps ſonores qui les font entendre; ainſi l'on exprime les rapports des *Sons* par les nombres des vibrations qui les donnent.

On ſait encore, par des expériences non moins certaines, que les vibrations des Cordes, toutes choſes d'ailleurs égales, ſont toujours réciproques aux longueurs. Ainſi, une Corde double

ble d'une autre ne fera, dans le même tems, que la moitié du nombre des vibrations de celle-ci, & le rapport des *Sons* qu'elles feront entendre s'appelle *Octave*. Si les Cordes ſont comme 3 & 2, les vibrations ſeront comme 2 & 3, & le rapport des *Sons* s'appellera *Quinte*; &c. (Voyez INTERVALLE.)

On voit par-là qu'avec des Chevalets mobiles il eſt aiſé de former ſur une ſeule Corde des diviſions qui donnent des *Sons* dans tous les rapports poſſibles, ſoit entr'eux, ſoit avec la Corde entiere. C'eſt le Monocorde dont je viens de parler. (Voyez MONOCORDE.)

On peut rendre des *Sons* aigus ou graves par d'autres moyens. Deux Cordes de longueurs égales ne forment pas toujours l'Uniſſon: car ſi l'une eſt plus groſſe ou moins tendue que l'autre, elle fera moins de vibrations en tems égaux, & conſéquemment donnera un *Son* plus grave. (Voyez CORDE.)

Il eſt aiſé d'expliquer ſur ces principes la conſtruction des Inſtrumens à Cordes, tels que le Clavevin, le Tympanon, & le jeu des Violons & Baſſes, qui, par différens accourciſſemens des Cordes ſous les doigts ou chevalets mobiles, produit la diverſité des *Sons* qu'on tire de ces Inſtrumens. Il faut raiſonner de même pour les Inſtrumens à vent: les plus longs forment des *Sons* plus graves, ſi le vent eſt égal. Les trous, comme dans les Flûtes & Hautbois,

ſervent à les raccourcir pour rendre les *Sons* plus aigus. En donnant plus de vent on les fait octavier, & les *Sons* deviennent plus aigus encore. La colonne d'air forme alors le corps ſonore, & les divers Tons de la Trompette & du Cor-de-chaſſe ont les mêmes principes que les *Sons* harmoniques du Violoncelle & du Violon, &c. (Voyez SONS, HARMONIQUES.)

Si l'on fait réſonner avec quelque force une des groſſes Cordes d'une Viole ou d'un Violoncelle, en paſſant l'archet un peu plus près du chevalet qu'à l'ordinaire, on entendra diſtinctement, pour peu qu'on ait l'oreille exercée & attentive, outre le *Son* de la Corde entiere, au moins celui de ſon Octave, celui de l'Octave de ſa Quinte, & celui de la double-Octave de ſa Tierce: on verra même frémir & l'on entendra réſonner toutes les Cordes montées à l'Uniſſon de ces *Sons*-là. Ces *Sons* acceſſoires accompagnent toujours un *Son* principal quelconque, mais quand ce *Son* principal eſt aigu, les autres y ſont moins ſenſibles. On appelle ceux-ci les Harmoniques du *Son* principal : c'eſt par eux, ſelon M. Rameau, que tout *Son* eſt appréciable, & c'eſt en eux que lui & M. Tartini ont cherché le principe de toute Harmonie, mais par des routes directement contraires. (Voyez HARMONIE, SYSTEME.)

Une difficulté qui reſte à expliquer dans la théorie du *Son*, eſt de ſavoir comment deux ou

pluſieurs *Sons* peuvent ſe faire entendre à la fois. Lorſqu'on entend, par exemple, les deux *Sons* de la Quinte dont l'un fait deux vibrations, tandis que l'autre en fait trois, on ne conçoit pas bien comment la même maſſe d'air peut fournir dans un même tems ces différens nombres de vibrations diſtincts l'un de l'autre, & bien moins encore lorſqu'il ſe fait enſemble plus de deux *Sons* & qu'ils ſont tous diſſonnans entr'eux. Mengoli & les autres ſe tirent d'affaire par des comparaiſons. Il en eſt, diſent-ils, comme de deux pierres qu'on jette à la fois dans l'eau, & dont les différens cercles qu'elles produiſent ſe croiſent ſans ſe confondre. M. de Mairan donne une explication plus philoſophique. L'air, ſelon lui, eſt diviſé en particules de diverſes grandeurs, dont chacune eſt capable d'un Ton particulier & n'eſt ſuſceptible d'aucun autre : de ſorte qu'à chaque *Son* qui ſe forme, les particules d'air qui lui ſont analogues s'ébranlent ſeules, elles & leurs Harmoniques, tandis que toutes les autres reſtent tranquilles juſqu'à ce qu'elles ſoient émues à leur tour par les *Sons* qui leur correſpondent: de ſorte qu'on entend à la fois deux *Sons*, comme on voit à la fois deux couleurs, parce qu'étant produits par différentes parties ils affectent l'organe en différens points.

Ce ſyſtême eſt ingénieux, mais l'imagination ſe prête avec peine à l'infinité de particules d'air différentes en grandeur & en mobilité, qui de-

vroient être répandues dans chaque point de l'eſpace, pour être toujours prêtes, au beſoin, à rendre en tout lieu l'infinité de tous les *Sons* poſſibles. Quand elles ſont une fois arrivées au tympan de l'oreille, on conçoit encore moins comment, en le frappant, pluſieurs enſemble, elles peuvent y produire un ébranlement capable d'envoyer au cerveau la ſenſation de chacune en particulier. Il ſemble qu'on a éloigné la difficulté plutôt que de la réſoudre: on allegue en vain l'exemple de la lumiere dont les rayons ſe croiſent dans un point ſans confondre les objets: car, outre qu'une difficulté n'en réſout pas une autre, la parité n'eſt pas exacte, puiſque l'objet eſt vû ſans exciter dans l'air un mouvement ſemblable à celui qu'y doit exciter le corps ſonore pour être ouï. Mengoli ſembloit vouloir prévenir cette objection, en diſant que les maſſes d'air chargées, pour ainſi dire, de différens *Sons*, ne frappent le tympan que ſucceſſivement, alternativement, & chacune à ſon tour; ſans trop ſonger à quoi il occuperoit celles qui ſont obligées d'attendre que les premieres aient achevé leur office, ou ſans expliquer comment l'oreille, frappée de tant de coups ſucceſſifs, peu diſtinguer ceux qui appartiennent à chaque *Son*.

A l'égard des Harmoniques qui accompagnent un *Son* quelconque, ils offrent moins une nouvelle difficulté qu'un nouveau cas de la précédente; car ſitôt qu'on expliquera comment pluſieurs *Sons* peuvent être entendus à la fois, on expliquera facilement le phénomene des Harmoniques. En effet, ſuppoſons qu'un *Son* mette en mouvement les particules d'air ſuſceptibles du même *Son*, & les particules ſuſceptibles de *Sons* plus aigus à l'infini; de ces diverſes particules, il y en aura dont les vibrations commençant & finiſſant exactement avec celles du corps ſonore, feront ſans ceſſe aidées & renouvellées par les ſiennes: ces particules feront celles qui donneront l'uniſſon. Vient enſuite l'Octave, dont deux vibrations s'accordant avec une du *Son* principal, en ſont aidées & renforcées ſeulement de deux en deux; par conſéquent l'Octave ſera ſenſible, mais moins que l'Uniſſon: vient enſuite la Douzieme ou l'Octave de la Quinte, qui fait trois vibrations préciſes pendant que le *Son* fondamental en fait une; ainſi ne recevant un nouveau coup qu'à chaque troiſieme vibration, la Douzieme ſera moins ſenſible que l'Octave, qui reçoit ce nouveau coup dès la ſeconde. En ſuivant cette même gradation, l'on trouve le concours des vibrations plus tardif, les coups moins renouvellés, & par conſéquent les Harmoniques toujours moins ſenſibles; juſqu'à ce que les rapports ſe compoſent au point que l'idée du concours trop rare s'efface, & que les vibrations ayant le tems de s'éteindre avant d'être renouvellées, l'Harmonique ne s'entend plus du tout. Enfin quand le rapport ceſſe d'être rationel, les

vibrations ne concourent jamais ; celles du *Son* plus aigu, toujours contrariées, ſont bientôt étouffées par celles de la Corde, & ce *Son* aigu eſt abſolument diſſonnant & nul. Telle eſt la raiſon pourquoi les premiers Harmoniques s'entendent, & pourquoi tous les autres *Sons* ne s'entendent pas. Mais en voilà trop ſur la premiere qualité du *Son*; paſſons aux deux autres.

II. La force du *Son* dépend de celle des vibrations du corps ſonore ; plus ces vibrations ſont grandes & fortes, plus le *Son* eſt fort & vigoureux & s'entend de loin. Quand la Corde eſt aſſez tendue, & qu'on ne force pas trop la voix ou l'Inſtrument, les vibrations reſtent toujours iſochrones; &, par conſéquent, le Ton demeure le même ; ſoit qu'on renfle ou qu'on affoibliſſe le *Son*: mais en raclant trop fort de l'archet, en relâchant trop la Corde, en ſoufflant ou criant trop, on peut faire perdre aux vibrations l'iſochroniſme néceſſaire pour l'identité du Ton; & c'eſt une des raiſons pourquoi, dans la Muſique Françoiſe où le premier mérite eſt de bien crier, on eſt plus ſujet à chanter faux que dans l'Italienne où la Voix ſe modere avec plus de douceur.

La vîteſſe du *Son* qui ſembleroit dépendre de ſa force, n'en dépend point. Cette vîteſſe eſt toujours égale & conſtante, ſi elle n'eſt accélérée ou retardée par le vent : c'eſt-à-dire que le *Son*, fort ou foible, s'étendra toujours uniformément, & qu'il fera toujours dans deux ſecondes le double du chemin qu'il aura fait dans une. Au rapport de Halley & de Flamſteade, le *Son* parcourt en Angleterre 1070 pieds de France en une ſeconde, & au Pérou 174 toiſes, ſelon M. de la Condamine. Le P. Merſenne & Gaſſendi ont aſſuré que le vent favorable ou contraire n'accéléroit ni ne retardoit le *Son*: depuis les expériences que Derham & l'Académie des Sciences ont faites ſur ce ſujet, cela paſſe pour une erreur.

Sans ralentir ſa marche, le *Son* s'affoiblit en s'étendant, & cet affoibliſſement, ſi la propagation eſt libre, qu'elle ne ſoit gênée par aucun obſtacle ni ralentie par le vent, ſuit ordinairement la raiſon du quarré des diſtances.

III. Quant à la différence qui ſe trouve encore entre les *Sons* par la qualité du Tymbre, il eſt évident qu'elle ne tient ni au dégré d'élévation, ni même à celui de force. Un Hautbois aura beau ſe mettre à l'Uniſſon d'une Flûte, il aura beau radoucir le *Son* au même dégré; le *Son* de la Flûte aura toujours je ne ſais quoi de moëlleux & de doux ; celui du Hautbois je ne ſais quoi de rude & d'aigre, qui empêchera que l'oreille ne les confonde; ſans parler de la diverſité du Tymbre des voix. (Voyez Voix.) Il n'y a pas un Inſtrument qui n'ait le ſien particulier, qui n'eſt point celui de l'autre, & l'Orgue ſeul a une vingtaine de jeux tous de Tymbre

différent. Cependant perſonne que je ſache n'a examiné le *Son* dans cette partie; laquelle, auſſi bien que les autres, ſe trouvera peut-être avoir ſes difficultés: car la qualité du Tymbre ne peut dépendre, ni du nombre des vibrations, qui fait le dégré du grave à l'aigu, ni de la grandeur ou de la force de ces mêmes vibrations, qui fait le dégré du fort au foible. Il faudra donc trouver dans le corps ſonore une troiſieme cauſe différente de ces deux, pour expliquer cette troiſieme qualité du *Son* & ſes différences; ce qui, peut-être, n'eſt pas trop aiſé.

Les trois qualités principales dont je viens de parler entrent toutes, quoiqu'en différentes proportions, dans l'objet de la Muſique, qui eſt le *Son* en général.

En effet, le Compoſiteur ne conſidere pas ſeulement ſi les *Sons* qu'il emploie doivent être hauts ou bas, graves ou aigus; mais s'ils doivent être forts ou foibles, aigres ou doux, ſourds ou éclatans; & il les diſtribue à différens Inſtrumens, à diverſes Voix, en Récits ou en Chœurs, aux extrémités ou dans le *Medium* des Inſtrumens ou des Voix, avec des *Doux* ou des *Fort*, ſelon les convenances de tout cela.

Mais il eſt vrai que c'eſt uniquement dans la comparaiſon des *Sons* du grave à l'aigu que conſiſte toute la ſcience Harmonique: de ſorte que, comme le nombre des *Sons* eſt infini, l'on peut dire dans le même ſens que cette ſcience eſt in-

finie dans ſon objet. On ne conçoit point de bornes préciſes à l'étendue des *Sons* du grave à l'aigu, & quelque petit que puiſſe être l'Intervalle qui eſt entre deux *Sons*, on le concevra toujours diviſible par un troiſieme *Son*: mais la nature & l'art ont limité cette infinité dans la pratique de la Muſique. On trouve bientôt dans les Inſtrumens les bornes des *Sons* praticables, tant au grave qu'à l'aigu. Allongez ou raccourciſſez juſqu'à un certain point une Corde ſonore, elle n'aura plus de *Son*. L'on ne peut pas non plus augmenter ou diminuer à volonté la capacité d'une Flûte ou d'un tuyau d'Orgue ni ſa longueur; il y a des bornes paſſé leſquelles ni l'un ni l'autre ne réſonne plus. L'inſpiration a auſſi ſa meſure & ſes loix. Trop foible elle ne rend point de *Son*; trop forte elle ne produit qu'un cri perçant qu'il eſt impoſſible d'apprécier. Enfin il eſt conſtaté par mille expériences que tous les *Sons* ſenſibles ſont renfermés dans une certaine latitude, paſſé laquelle, ou trop graves ou trop aigus, ils ne ſont plus apperçus ou deviennent inappréciables à l'oreille. M. Euler en a même en quelque ſorte fixé les limites, & ſelon ſes obſervations rapportées par M. Diderot dans ſes principes d'Acouſtique, tous les *Sons* ſenſibles ſont compris entre les nombres 30 & 7552: c'eſt-à-dire que, ſelon ce grand Géometre, le *Son* le plus grave appréciable à notre oreille fait 30 vibrations par ſeconde; & le plus

aigu 7552 vibrations dans le même tems; Intervalle qui renferme à-peu-près 8 Octaves.

D'un autre côté l'on voit, par la génération harmonique des *Sons*, qu'il n'y en a dans leur infinité poſſible qu'un très-petit nombre qui puiſſent être admis dans le ſyſtême harmonieux. Car tous ceux qui ne forment pas des Conſonnances avec les *Sons* fondamentaux, ou qui ne naiſſent pas, médiatement ou immédiatement, des différences de ces Conſonnances, doivent être proſcrits du ſyſtême. Voilà pourquoi, quelque parfait qu'on ſuppoſe aujourd'hui le nôtre, il eſt pourtant borné à douze *Sons* ſeulement dans l'étendue d'une Octave, deſquels douze toutes les autres Octaves ne contiennent que des répliques. Que ſi l'on veut compter toutes ces répliques pour autant de *Sons* différens; en les multipliant par le nombre des Octaves auquel eſt bornée l'étendue des *Sons* appréciables, on trouvera 96 en tout, pour le plus grand nombre de *Sons* praticables dans notre Muſique ſur un même *Son* fondamental.

On ne pourroit pas évaluer avec la même préciſion le nombre des *Sons* praticables dans l'ancienne Muſique. Car les Grecs formoient, pour ainſi dire, autant de ſyſtêmes de Muſique, qu'ils avoient de manieres différentes d'accorder leurs Tétracordes. Il paroît, par la lecture de leurs traités de Muſique, que le nombre de ces manieres étoit grand & peut-être indéterminé. Or

chaque Accord particulier changeoit les *Sons* de la moitié du ſyſtême, c'eſt-à-dire, des deux Cordes mobiles de chaque Tétracorde. Ainſi, l'on voit bien ce qu'ils avoient de *Sons* dans une ſeule maniere d'Accord; mais on ne peut calculer au juſte combien ce nombre ſe multiplioit dans tous les changemens de Genre & de Mode qui introduiſoient de nouveaux *Sons*.

Par rapport à leurs Tétracordes, ils diſtinguoient les *Sons* en deux claſſes générales; ſavoir, les *Sons* ſtables & fixes dont l'Accord ne changeoit jamais, & les *Sons* mobiles dont l'Accord changeoit avec l'eſpece du Genre. Les premiers étoient huit en tout, ſavoir les deux extrêmes de chaque Tétracorde & la Corde Proſlambanomène; les ſeconds étoient auſſi tout au moins au nombre de huit, quelquefois de neuf ou de dix, parce que deux *Sons* voiſins quelquefois ſe confondoient en un, & quelquefois ſe ſéparoient.

Ils diviſoient derechef, dans les Genres épais, les *Sons* ſtables en deux eſpeces, dont l'une contenoit trois *Sons* appellés *Apycni* ou *non-ſerrés*, parce qu'ils ne formoient au grave ni ſemi-Tons ni moindres Intervalles; ces trois *Sons Apycni* étoient la Proſlambanomène, la Nète-Synnéménon, & la Nète-Hyperboléon. L'autre eſpece portoit le nom de *Sons Barypycni* ou *ſous-ſerrés*, parce qu'ils formoient le grave des petits Intervalles: les *Sons Barypycni* étoient au nom-

bre de cinq, ſavoir, l'Hypate-Hypaton, l'Hypate-Méſon, la Meſe, la Parameſe & la Nète-Diézeugménon.

Les *Sons* mobiles ſe ſubdiviſoient pareillement en *Sons Méſopycni* ou moyens dans le ſerré, leſquels étoient auſſi cinq en nombre, ſavoir le ſecond en montant de chaque Tétracorde; & en cinq autres *Sons* appellés *Oxypycni* ou ſur-aigus, qui étoient le troiſieme en montant de chaque Tétracorde. (Voyez TÉTRACORDE)

A l'égard des douze *Sons* du ſyſtême moderne l'Accord n'en change jamais & ils ſont tous immobiles. Broſſard prétend qu'ils ſont tous mobiles; fondé ſur ce qu'ils peuvent être altérés par Dièſe ou Bémol; mais autre choſe eſt de changer de Corde, & autre choſe de changer l'Accord d'une Corde.

SON FIXE. *ſ. m.* Pour avoir ce qu'on appelle un *Son fixe*, il faudroit s'aſſurer que ce *Son* ſeroit toujours le même dans tous les tems & dans tous les lieux. Or il ne faut pas croire qu'il ſuffiſe pour cela d'avoir un tuyau, par exemple, d'une longueur déterminée: car premiérement, le tuyau reſtant toujours le même, la peſanteur de l'air ne reſtera pas pour cela toujours la même; le *Son* changera & deviendra plus grave ou plus aigu, ſelon que l'air deviendra plus léger ou plus peſant. Par la même raiſon le *Son* du même tuyau changera encore avec la colonne de l'atmoſphere, ſelon que ce même tuyau ſera porté plus haut ou plus bas, dans les montagnes ou dans les vallées.

En ſecond lieu, ce même tuyau, quelle qu'en ſoit la matiere, ſera ſujet aux variations que le chaud ou le froid cauſe dans les dimenſions de tous les corps: le tuyau ſe raccourciſſant ou s'allongeant deviendra proportionnellement plus aigu ou plus grave; & de ces deux cauſes combinées, vient la difficulté d'avoir un *Son fixe*, & preſque l'impoſſibilité de s'aſſurer du même *Son* dans deux lieux en même tems, ni dans deux tems en même lieu.

Si l'on pouvoit compter exactement les vibrations que fait un *Son* dans un tems donné, l'on pourroit, par le même nombre de vibrations, s'aſſurer de l'identité du *Son*; mais ce calcul étant impoſſible, on ne peut s'aſſurer de cette identité du *Son* que par celle des Inſtrumens qui le donnent; ſavoir, le tuyau, quant à ſes dimenſions, & l'air, quant à ſa peſanteur. M. Sauveur propoſa pour cela des moyens qui ne réuſſirent pas à l'expérience. M. Diderot en a propoſé depuis de plus praticables, & qui conſiſtent à graduer un tuyau d'une longueur ſuffiſante pour que les diviſions y ſoient juſtes & ſenſibles, en le compoſant de deux parties mobiles par leſquelles on puiſſe l'allonger & l'accourcir ſelon les dimenſions proportionnelles aux altérations de l'air, indiquées par le Thermometre, quant à la température, & par le Barometre quant à la pe-

ſanteur. Voyez là-deſſus les principes d'Acouſtique de cet Auteur.

SON FONDAMENTAL. (Voyez FONDAMENTAL.)

SONS FLUTÉS. (Voyez SONS HARMONIQUES.)

SONS HARMONIQUES ou SONS FLUTÉS. Eſpece ſinguliere de *Sons* qu'on tire de certains Inſtrumens, tels que le Violon & le Violoncelle, par un mouvement particulier de l'archet, qu'on approche davantage du Chevalet, & en poſant légérement le doigt ſur certaines diviſions de la Corde. Ces *Sons* ſont fort différens pour le Tymbre & pour le Ton de ce qu'ils ſeroient, ſi l'on appuyoit tout-à-fait le doigt. Quant au Ton, par exemple, ils donneront la Quinte quand ils donneroient la Tierce, la Tierce quand ils donneroient la Sixte, &c. Quant au Tymbre, ils ſont beaucoup plus doux que ceux qu'on tire pleins de la même diviſion, en faiſant porter la Corde ſur le manche; & c'eſt à cauſe de cette douceur qu'on les appelle *Sons flûtés*. Il faut, pour en bien juger, avoir entendu M. Mondonville tirer ſur ſon Violon, ou M. Bertaud ſur ſon Violoncelle des ſuites de ces beaux *Sons*. En gliſſant légérement le doigt de l'aigu au grave depuis le milieu d'une Corde qu'on touche en même tems de l'archet en la maniere ſuſdite, on entend diſtinctement une ſucceſſion de *Sons harmoniques* du grave à l'aigu, qui étonne fort ceux qui n'en connoiſſent pas la Théorie.

Le Principe ſur lequel cette Théorie eſt fondée, eſt qu'une Corde étant diviſée en deux parties commenſurables entr'elles, & par conſéquent avec la Corde entiere, ſi l'obſtacle qu'on met au point de diviſion n'empêche qu'imparfaitement la communication des vibrations d'une partie à l'autre, toutes les fois qu'on fera ſonner la Corde dans cet état, elle rendra non le ſon de la Corde entiere, ni celui de ſa grande partie, mais celui de la plus petite partie ſi elle meſure exactement l'autre; ou, ſi elle ne la meſure pas, le Son de la plus grande aliquote commune à ces deux parties.

Qu'on diviſe une Corde 6 en deux parties 4 & 2; le *Son harmonique* réſonnera par la longueur de la petite partie 2, qui eſt aliquote de la grande partie 4: mais ſi la corde 5 eſt diviſée par 2 & 3; alors, comme la petite partie ne meſure pas la grande, le *Son harmonique* ne réſonnera que ſelon la moitié 1 de cette même petite partie, laquelle moitié eſt la plus grande commune meſure des deux parties 3 & 2, & de toute la Corde 5.

Au moyen de cette loi tirée de l'obſervation & conforme aux expériences faites par M. Sauveur à l'Académie des Sciences, tout le merveilleux diſparoît; avec un calcul très-ſimple on aſſigne pour chaque Dégré le *Son harmonique* qui lui répond. Quant au doigt gliſſé le long de la Corde, il ne donne qu'une ſuite de *Sons harmoniques* qui ſe ſucceden rapidement dans l'ordre

qu'ils doivent avoir ſelon celui des diviſions ſur leſquelles on paſſe ſucceſſivement le doigt, & les points qui ne forment pas des diviſions exactes, ou qui en forment de trop compoſées, ne donnent aucun ſon ſenſible ou appréciable.

On trouvera, *Pl. G. Fig.* 3. une Table des *Sons harmoniques*, qui peut en faciliter la recherche à ceux qui deſirent de les pratiquer. La premiere colonne indique les *Sons* que rendroient les diviſions de l'Inſtrument touchées en plein, & la ſeconde colonne montre les *Sons flûtés* correſpondans, quand la Corde eſt touchée harmoniquement.

Après la premiere Octave, c'eſt-à-dire, depuis le milieu de la Corde en avançant vers le Chevalet, on retrouve les mêmes *Sons harmoniques* dans le même ordre, ſur les mêmes diviſions de l'Octave aigue; c'eſt-à-dire, la Dix-neuvieme ſur la Dixieme mineure, la Dix-ſeptieme ſur la Dixieme majeure, &c.

Je n'ai fait, dans cette Table, aucune mention des *Sons harmoniques* relatifs à la Seconde & à la Septieme: premiérement, parce que les diviſions qui les forment n'ayant entr'elles que des aliquotes fort petites, en rendroient les *Sons* trop aigus pour être agréables, & trop difficiles à tirer par le coup d'archet, & de plus, parce qu'il faudroit entrer dans des ſous-diviſions trop étendues, qui ne peuvent s'admettre dans la pratique: car le *Son harmonique* du *Ton* majeur ſeroit la

la vingt-troiſieme, ou la triple Octave de la Seconde, & l'Harmonique du *Ton* mineur ſeroit la vingt-quatrieme, ou la triple Octave de la Tierce mineure: mais quelle eſt l'oreille aſſez fine & la main aſſez juſte pour diſtinguer & toucher à ſa volonté un *Ton* majeur ou un *Ton* mineur ?

Tout le jeu de la Trompette marine eſt en *Sons harmoniques*; ce qui fait qu'on n'en tire pas aiſément toute ſorte de *Sons*.

Sonate *ſ. f.* Piece de Muſique inſtrumentale compoſée de trois ou quatre morceaux conſécutifs de caracteres différens. La *Sonate* eſt à-peu-près pour les Inſtrumens ce qu'eſt la Cantate pour les Voix.

La *Sonate* eſt faite ordinairement pour un ſeul Inſtrument qui récite accompagné d'une Baſſe-continue; & dans une telle compoſition l'on s'attache à tout ce qu'il y a de plus favorable pour faire briller l'Inſtrument pour le quel ontravaille, ſoit par le tour des chants, ſoit par le choix des Sons qui conviennent le mieux à cette eſpece d'Inſtrument, ſoit par la hardieſſe de l'exécution. Il y a auſſi des *Sonates* en Trio, que les Italiens appellent plus communément *Sinfonie*; mais quand elles paſſent trois Parties ou qu'il y en a quelqu'une récitante, elles prennent le nom de Concerto. (Voyez Concerto.)

Il y a pluſieurs ſortes de *Sonates*. Les Italiens les réduiſent à deux eſpeces principales. L'une

qu'ils appellent *Sonate da* Camera, *Sonates* de Chambre, leſquelles ſont compoſées de pluſieurs Airs familiers ou à danſer, tels à-peu-près que ces recueils qu'on appelle en France des *Quites*. L'autre eſpece eſt appellée *Sonate da Chieſa*, *Sonates* d'Egliſe, dans la compoſition deſquelles il doit entrer plus de recherche, de travail, d'Harmonie, & des Chants plus convenables à la dignité du lieu. De quelque eſpece que ſoient les *Sonates*, elles commencent d'ordinaire par un Adagio, &, après avoir paſſé par deux ou trois mouvemens différens, finiſſent par un Allegro ou un Preſto.

Aujourd'hui que les Inſtrumens ſont la partie la plus importante de la Muſique, les *Sonates* ſont extrêmement à la mode, de même que toute eſpece de Symphonie; le Vocal n'en eſt gueres que l'acceſſoire, & le Chant accompagne l'accompagnement. Nous tenons ce mauvais goût de ceux qui, voulant introduire le tour de la Muſique Italienne dans une Langue qui n'en eſt pas ſuſceptible, nous ont obligés de chercher à faire avec les Inſtrumens ce qu'il nous eſt impoſſible de faire avec nos voix. J'oſe prédire qu'un goût ſi peu naturel ne durera pas. La Muſique purement Harmonique eſt peu de choſe; pour plaire conſtamment, & prévenir l'ennui, elle doit s'élever au rang des Arts d'imitation; mais ſon imitation n'eſt pas toujours immédiate comme celles de la Poëſie & de la Peinture; la parole eſt le moyen par lequel la Muſique détermine le plus ſouvent l'objet dont elle nous offre l'image, & c'eſt par les Sons touchans de la voix humaine que cette image éveille au fond du cœur le ſentiment qu'elle y doit produire. Qui ne ſent combien la pure Symphonie dans laquelle on ne cherche qu'à faire briller l'Inſtrument, eſt loin de cette énergie? Toutes les folies du Violon de M. Mondonville m'attendriront-elles comme deux Sons de la voix de Mademoiſelle le Maure, La Symphonie anime le Chant, & ajoute à ſon expreſſion, mais elle n'y ſupplée pas. Pour ſavoir ce que veulent dire tous ces fatras de *Sonates* dont on eſt accablé, il faudroit faire comme ce Peintre groſſier qui étoit obligé d'écrire au-deſſous de ſes figures; *c'eſt un arbre*, *c'eſt un homme*, *c'eſt un cheval*. Je n'oublierai jamais la ſaillie du célebre Fontenelle, qui ſe trouvant excédé de ces éternelles Symphonies, s'écria tout haut dans un tranſport d'impatience: *Sonate, que me veux-tu?*

Sonner. *v. a. & n.* On dit en compoſition qu'une Note *Sonne* ſur la Baſſe, lorſqu'elle entre dans l'Accord & fait Harmonie; à la différence des Notes qui ne ſont que de goût, & ne ſervent qu'à figurer, leſquelles ne *Sonnent* point. On dit auſſi *Sonner* une Note, un Accord, pour dire, frapper ou faire entendre le Son, l'Harmonie de cette Note ou de cet Accord.

Sonore, *adj.* Qui rend du Son. *Un métal ſonore.* De-là, *Corps ſonore.* (Voyez Corps sonore.)

Sonore ſe dit particuliérement & par excellence de tout ce qui rend des Sons moëlleux, forts, nets, juſtes, & bien tymbrés. *Une Cloche Sonore* : *une Voix Sonore*, &c.

Sotto-Voce. *adv.* Ce mot Italien marque, dans les lieux où il eſt écrit, qu'il ne faut chanter qu'à demi-voix, ou jouer qu'à demi-jeu. *Mezzo-Forte* & *Mezza-Voce* ſignifient la même choſe.

Soupir. Silence équivalant à une Noire, & qui ſe marque par un trait courbe approchant de la figure du 7 de chiffre, mais tourné en ſens contraire, (Voyez *Pl.* D. *Fig.* 9.) (Voyez Silence, Notes.)

Sourdine. *ſ. f.* Petit Inſtrument de cuivre ou d'argent, qu'on applique au chevalet du Violon ou du Violoncelle, pour rendre les Sons plus ſourds & plus foibles, en interceptant & gênant les vibrations du corps entier de l'Inſtrument. La *Sourdine*, en affoibliſſant les Sons, change leur tymbre & leur donne un caractere extrêmement attendriſſant & triſte. Les Muſiciens François, qui penſent qu'un jeu doux produit le même effet que la *Sourdine*, & qui n'aiment pas l'embarras de la placer & déplacer, ne s'en ſervent point. Mais on en fait uſage avec

un grand effet dans tous les Orcheſtres d'Italie, & c'eſt parce qu'on trouve ſouvent ce mot *Sordini* écrit dans les Symphonies, que j'en ai dû faire un article.

Il y a des *Sourdines* auſſi pour les Cors-de-chaſſe, pour le Clavecin, &c.

Sous-Dominante ou Soudominante. Nom donné par M. Rameau à la quatrieme Note du Ton, laquelle eſt, par conſéquent, au même Intervalle de la Tonique en deſcendant, qu'eſt la Dominante en montant. Cette dénomination vient de l'affinité que cet Auteur trouve par renverſement entre le Mode mineur de la *Sous-Dominante*, & le Mode majeur de la Tonique.) (Voyez Harmonie.) Voyez auſſi l'Article qui ſuit.

Sous-Médiante ou Soumédiante. C'eſt auſſi, dans le Vocabulaire de M. Rameau, le nom de la ſixieme Note du Ton. Mais cette *Sous-Médiante* devant être au même Intervalle de la Tonique en deſſous, qu'en eſt la Médiante en deſſus, doit faire Tierce majeure ſous cette Tonique, & par conſéquent Tierce mineure ſur la ſous-Dominante; & c'eſt ſur cette analogie que le même M. Rameau établit le principe du Mode mineur; mais il s'enſuivroit de-là que le Mode majeur d'une Tonique, & le Mode mineur de ſa ſous-Dominante devroient avoir une grande affinité; ce qui n'eſt pas: puiſqu'au contraire il eſt très-rare qu'on paſſe d'un de ces

deux Modes à l'autre, & que l'Echelle preſque entiere eſt altérée par une telle Modulation.

Je puis me tromper dans l'acception des deux mots précédens, n'ayant pas ſous les yeux, en écrivant cet Article, les écrits de M. Rameau. Peut-être entend-il ſimplement, par *Sous-Dominante*, la Note qui eſt un Dégré au-deſſous de la Dominante ; &, par *Sous-Médiante*, la Note qui eſt un Dégré au-deſſous de la Médiante. Ce qui me tient en ſuſpens entre ces deux ſens, eſt que, dans l'un & dans l'autre, la ſous-Dominante eſt la même Note *fa* pour le Ton d'*ut*: mais il n'en ſeroit pas ainſi de la *Sous-Médiante*; elle ſeroit *la* dans le premier ſens, & *re* dans le ſecond. Le Lecteur pourra vérifier lequel des deux eſt celui de M. Rameau; ce qu'il y a de ſûr eſt que celui que je donne eſt préférable pour l'uſage de la compoſition.

Soutenir. *v. a. pris en ſens neut.* C'eſt faire exactement durer les Sons toute leur valeur ſans les laiſſer éteindre avant la fin, comme font très-ſouvent les Muſiciens, & ſur-tout les Symphoniſtes.

Spiccato. *adj.* Mot Italien, lequel, écrit ſur la Muſique, indique des Sons ſecs & bien détachés.

Spondaula. *ſ. m.* C'étoit, chez les Anciens, un Joueur de Flûte ou autre ſemblable Inſtrument, qui, pendant qu'on offroit le ſacrifice, jouoit à l'oreille du Prêtre quelque Air convenable pour l'empêcher de rien écouter qui pût le diſtraire.

Ce mot eſt formé du Grec σπονδὴς, *Libation*, & αὐλὸς, *Flûte*.

Spondéasme. *ſ. m.* C'étoit, dans les plus anciennes Muſiques Grecques, une altération dans le Genre harmonique, lorſqu'une Corde étoit accidentellement élevée de trois Dièſes au-deſſus de ſon Accord ordinaire; de ſorte que le *Spondéaſme* étoit préciſément le contraire de l'*Eclyſe*.

Stables. *adj.* Sons ou Cordes *ſtables*: c'étoient, outre la Corde Proſlambanomène, les deux extrêmes de chaque Tétracorde, deſquels extrêmes ſonnant enſemble le Diateſſaron ou la Quarte, l'Accord ne changeoit jamais, comme faiſoit celui des Cordes du milieu, qu'on tendoit ou relâchoit ſuivant les Genres, & qu'on appelloit pour cela *Sons* ou *Cordes mobiles*.

Style *ſ. m.* Caractere diſtinctif de compoſition ou d'exécution. Ce caractere varie beaucoup ſelon les pays, le goût des Peuples, le génie des Auteurs: ſelon les matieres, les lieux, les tems, les ſujets, les expreſſions, &c.

On dit en France le *Style* de Lully, de Rameau, de Mondonville, &c. En Allemagne, on dit le *Style* de Haſſe, de Gluk, de Graun. En Italie, on dit le *Style* de Léo, de Pergolèſe, de Jomelli, de Buranello. Le *Style* des Muſiques d'Egliſe n'eſt pas le même que celui des Muſiques pour le Théâtre ou pour la Cham-

bre. Le *Style* des Compoſitions Allemandes eſt ſautillant, coupé, mais harmonieux. Le *Style* des compoſitions Françoiſes eſt fade, plat ou dur, mal cadencé, monotone; celui des compoſitions Italiennes eſt fleuri, piquant, énergique.

Style dramatique ou imitatif, eſt un *Style* propre à exciter ou peindre les paſſions. *Style* d'Egliſe, eſt un *Style* ſérieux, majeſtueux, grave. *Style* de Mottet, où l'Artiſte affecte de ſe montrer tel, eſt plutôt claſſique & ſavant qu'énergique ou affectueux. *Style* Hyporchématique, propre à la joie, au plaiſir, à la danſe, & plein de mouvemens vifs, gais & bien marqués. *Style* ſymphonique ou inſtrumental. Comme chaque Inſtrument a ſa touche, ſon doigter, ſon caractere particulier, il a auſſi ſon *Style*. *Style* Méliſmatique ou naturel, & qui ſe préſente le premier aux gens qui n'ont point appris. *Style* de Fantaiſie, peu lié, plein d'idées, libre de toute contrainte. *Style* Choraïque ou danſant, lequel ſe diviſe en autant de branches différentes qu'il y a de caracteres dans la danſe, &c.

Les Anciens avoient auſſi leurs *Styles* différens. (Voyez MODE & MELOPÉE.)

SUJET. *ſ. m.* Terme de compoſition : c'eſt la partie principale du Deſſein, l'idée qui ſert de fondement à toutes les autres. (Voyez DESSEIN.) Toutes les autres parties ne demandent que de l'art & du travail; celle-ci ſeule dépend du génie,

nie, & c'eſt en elle que conſiſte l'invention. Les principaux *Sujets* en Muſique produiſent des Rondeaux, des Imitations, des Fugues, &c. Voyez ces mots. Un Compoſiteur ſtérile & froid, après avoir avec peine trouvé quelque mince *Sujet*, ne fait que le retourner, & le promener de Modulation en Modulation, mais l'Artiſte qui a de la chaleur & de l'imagination ſait, ſans laiſſer oublier ſon *Sujet*, lui donner un air neuf chaque fois qu'il le répréſente.

SUITE. *ſ. f.* (Voyez SONATE).

SUPER-SUS. *ſ. m.* Nom qu'on donnoit jadis aux Deſſus quand ils étoient très-aigus.

SUPPOSITION. *ſ. f.* Ce mot a deux ſens en Muſique.

1°. Lorſque pluſieurs Notes montent ou deſcendent diatoniquement dans une Partie ſur une même Note d'une autre Partie; alors ces Notes diatoniques ne ſauroient toutes faire Harmonie, ni entrer à la fois dans le même Accord: il y en a donc qu'on y compte pour rien, & ce ſont ces Notes étrangeres à l'Harmonie, qu'on appelle Notes *par ſuppoſition.*

La regle générale eſt, quand les Notes ſont égales, que toutes celles qui frappent ſur le Tems fort portent Harmonie; celles qui paſſent ſur le Tems foible ſont des Notes de *Suppoſition* qui ne ſont miſes que pour le Chant & pour former des Dégrés conjoints. Remarquez que par *Tems fort* & *Tems foible*, j'entends moins ici les

principaux Tems de la Meſure que les Parties mêmes de chaque Tems. Ainſi, s'il y a deux Notes égales dans un même Tems, c'eſt la premiere qui porte Harmonie ; la ſeconde eſt de *Suppoſition*. Si le Tems eſt compoſé de quatre Notes égales, la premiere & la troiſieme portent Harmonie, la ſeconde & la quatrieme ſont les Notes de *Suppoſition*, &c.

Quelquefois on pervertit cet ordre; on paſſe la premiere Note par *Suppoſition*, & l'on fait porter la ſeconde ; mais alors la valeur de cette ſeconde Note eſt ordinairement augmentée par un point aux dépens de la premiere.

Tout ceci ſuppoſe toujours une marche diatonique par Dégrés conjoints : car quand les Dégrés ſont disjoints, il n'y a point de *Suppoſition*, & toutes les Notes doivent entrer dans l'Accord.

2°. On appelle Accords par *Suppoſition* ceux où la Baſſe-continue ajoute ou ſuppoſe un nouveau Son au-deſſous de la Baſſe-fondamentale; ce qui fait que de tels Accords excedent toujours l'étendue de l'Octave.

Les Diſſonnances des Accords par *Suppoſition* doivent toujours être préparées par des ſyncopes, & ſauvées en deſcendant diatoniquement ſur des Sons d'un Accord ſous lequel la même Baſſe *ſuppoſée* puiſſe tenir comme Baſſe-fondamentale, ou du moins comme Baſſe-continue. C'eſt ce qui fait que les Accords par *Suppoſition*, bien examinés, peuvent tous paſſer pour de pures ſuſpenſions. (Voyez SUSPENSION.)

Il y a trois ſortes d'Accords par *Suppoſition*; tous ſont des Accords de Septieme. La premiere, quand le Son ajouté eſt une Tierce au-deſſous du Son fondamental ; tel eſt l'Accord de Neuvieme; ſi l'Accord de Neuvieme eſt formé par la Médiante ajoutée au-deſſous de l'Accord ſenſible en Mode mineur, alors l'Accord prend le nom de Quinte ſuperflue. La ſeconde eſpece eſt quand le Son ſuppoſé eſt une Quinte au-deſſous du fondamental, comme dans l'Accord de Quarte ou Onzieme ; ſi l'Accord eſt ſenſible & qu'on ſuppoſe la Tonique, l'Accord prend le nom de Septieme ſuperflue. La troiſieme eſpece eſt celle où le Son ſuppoſé eſt au-deſſous d'un Accord de Septieme diminuée ; s'il eſt une Tierce au-deſſous, c'eſt-à-dire, que le Son ſuppoſé ſoit la Dominante, l'Accord s'appelle Accord de Seconde mineure & Tierce majeure; il eſt fort peu uſité : ſi le Son ajouté eſt une Quinte au-deſſous, ou que ce Son ſoit la Médiante, l'Accord s'appelle Accord de Quarte & Quinte ſuperflue, & s'il eſt une Septieme au-deſſous, c'eſt-à-dire la Tonique elle-même, l'Accord prend le nom de Sixte mineure & Septieme ſuperflue. A l'égard des renverſemens de ces divers Accords, ou le Son ſuppoſé ſe tranſporte dans les Parties ſupérieures; n'étant admis que par licence, ils ne doivent être pratiqués qu'a-

vec choix & circonſpection. L'on trouvera au mot *Accord* tous ceux qui peuvent ſe tolérer.

SURAIGUES. Tétracorde des *Suraiguës* ajouté par l'Arétin. (Voyez SYSTÊME.)

SURNUMÉRAIRE ou AJOUTÉE. *ſ. f.* C'étoit le nom de la plus baſſe Corde du Syſtême des Grecs ; ils l'appelloient en leur langue, Proſlambanoménos. Voyez ce mot.

SUSPENSION. *ſ. f.* Il y a *Suſpenſion* dans tout Accord ſur la Baſſe duquel on ſoutient un ou pluſieurs Sons de l'Accord précédent, avant que de paſſer à ceux qui lui appartiennent : comme ſi, la Baſſe paſſant de la Tonique à la Dominante, je prolonge encore quelques inſtans ſur cette Dominante l'Accord de la Tonique qui la précede avant de le réſoudre ſur le ſien, c'eſt une *Suſpenſion.*

Il y a des *Suſpenſions* qui ſe chiffrent & entrent dans l'Harmonie. Quand elles ſont Diſſonnantes, ce ſont toujours des Accords par Suppoſition. (Voyez SUPPOSITION.) D'autres *Suſpenſions* ne ſont que de goût ; mais de quelque nature qu'elles ſoient, on doit toujours les aſſujettir aux trois regles ſuivantes.

I. La *Suſpenſion* doit toujours ſe faire ſur le frappé de la Meſure, ou du moins ſur un Tems fort.

II. Elle doit toujours ſe réſoudre diatoniquement, ſoit en montant, ſoit en deſcendant ; c'eſt-à-dire, que chaque Partie qui a ſuſpendu,

ne doit enſuite monter ou deſcendre que d'un Dégré pour arriver à l'Accord naturel de la Note de Baſſe qui a porté la *Suſpenſion.*

III. Toute *Suſpenſion* chiffrée doit ſe ſauver en deſcendant, excepté la ſeule Note ſenſible qui ſe ſauve en montant.

Moyennant ces précautions il n'y a point de *Suſpenſion* qu'on ne puiſſe pratiquer avec ſuccès, parce qu'alors l'oreille, preſſentant ſur la Baſſe la marche des Parties, ſuppoſe d'avance l'Accord qui ſuit. Mais c'eſt au goût ſeul qu'il appartient de choiſir & diſtribuer à propos les *Suſpenſions* dans le Chant & dans l'Harmonie.

SYLLABE. *ſ. f.* Ce nom a été donné par quelques Anciens, & entr'autres par Nicomaque, à la conſonnance de la Quarte qu'ils appelloient communément Diateſſaron. Ce qui prouve encore par l'étymologie, qu'ils regardoient le Tétracorde, ainſi que nous regardons l'Octave, comme comprenant tous les Sons radicaux ou compoſans.

SYMPHONIASTE. *ſ. m.* Compoſiteur de Plain-Chant. Ce terme eſt devenu technique depuis qu'il a été employé par M. l'Abbé le Beuf.

SYMPHONIE. *ſ. f.* Ce mot, formé du Grec σὺν, *avec*, & φωνὴ, *Son*, ſignifie, dans la Muſique ancienne, cette union des Sons qui forme un Concert. C'eſt un ſentiment reçu, & je crois, démontré, que les Grecs ne connoiſſoient pas l'Harmonie dans le ſens que nous donnons au-

jourd'hui à ce mot. Ainſi, leur *Symphonie* ne formoit pas des Accords, mais elle réſultoit du concours de pluſieurs Voix ou de pluſieurs Inſtrumens, ou d'Inſtrumens mêlés aux Voix chantant ou jouant la même Partie. Cela ſe faiſoit de deux manieres : ou tout concertoit à l'uniſſon, & alors la Symphonie s'appelloit plus particuliérement *Homophonie* ; ou la moitié des Concertans étoit à l'Octave ou même à la double Octave de l'autre, & cela ſe nommoit *Antiphonie*. On trouve la preuve de ces diſtinctions dans les Problêmes d'Ariſtote, Section 19.

Aujourd'hui le mot de *Symphonie* s'applique à toute Muſique Inſtrumentale, tant des Pieces qui ne ſont deſtinées que pour les Inſtrumens, comme les Sonates & les Concerto, que de celles où les Inſtrumens ſe trouvent mêlés avec les Voix, comme dans nos Opéra & dans pluſieurs autres ſortes de Muſique. On diſtingue la Muſique vocale en Muſique ſans *Symphonie*, qui n'a d'autre accompagnement que la Baſſe-continue ; & Muſique avec *Symphonie*, qui a au moins un Deſſus d'Inſtrumens, Violons, Flûtes ou Hautbois. On dit d'une Piece qu'elle eſt en grande *Symphonie*, quand, outre la Baſſe & les Deſſus, elle a encore deux autres Parties Inſtrumentales ; ſçavoir, Taille & Quinte de Violon. La Muſique de la Chapelle du Roi, celle de pluſieurs Egliſes, & celle des Opéra ſont preſque toujours en grande *Symphonie*.

SYNAPHE. *ſ. f.* Conjonction de deux Tétracordes, ou, plus préciſément, réſonnance de Quarte ou Diateſſaron, qui ſe fait entre les Cordes homologues de deux Tétracordes conjoints. Ainſi, il y a trois *Synaphes* dans le Syſtême des Grecs : l'une entre le Tétracorde des Hypates & celui des Mèſes ; l'autre, entre le Tétracorde des Mèſes & celui des Conjointes ; & la troiſieme, entre le Tétracorde des Disjointes & celui des Hyperbolées. (Voyez SYSTÊME, TÉTRACORDE.)

SYNAULIE. *ſ. f.* Concert de pluſieurs Muſiciens, qui, dans la Muſique ancienne, jouoient & ſe répondoient alternativement ſur des Flûtes, ſans aucun mélange de Voix.

M. Malcolm, qui doute que les Anciens euſſent une Muſique compoſée uniquement pour les Inſtrumens, ne laiſſe pas de citer cette *Synaulie* après Athénée, & il a raiſon : car ces *Synaulies* n'étoient autre choſe qu'une Muſique vocale jouée par des Inſtrumens.

SYNCOPE. *ſ. f.* Prolongement ſur le Tems fort d'un Son commencé ſur le Tems foible ; ainſi, toute Note *ſyncopée* eſt à contre-tems, & toute ſuite de Notes ſyncopées eſt une marche à contre-tems.

Il faut remarquer que la *Syncope* n'exiſte pas moins dans l'Harmonie, quoique le Son qui la forme, au lieu d'être continu, ſoit reſrappé par deux ou pluſieurs Notes, pourvû que la diſpoſition de ces Notes qui répetent le même Son,

ſoit conforme à la définition.

La *Syncope* a ſes uſages dans la Mélodie pour l'expreſſion & le goût du Chant; mais ſa principale utilité eſt dans l'Harmonie pour la pratique des Diſſonnances. La premiere partie de la *Syncope* ſert à la préparation: la Diſſonnance ſe frappe ſur la Seconde; & dans une ſucceſſion de Diſſonnances, la premiere partie de la *Syncope* ſuivante ſert en même tems à ſauver la Diſſonnance qui précede, & à préparer celle qui ſuit.

Syncope, de *σύν*, *avec*, & de *κόπτω*, *je coupe*, je bats; parce que la *Syncope* retranche de chaque Tems, heurtant, pour ainſi dire, l'un avec l'autre. M. Rameau veut que ce mot vienne du choc des Sons qui s'entre-heurtent en quelque ſorte dans la Diſſonnance; mais les *Syncopes* ſont antérieures à notre Harmonie, & il y a ſouvent des *Syncopes* ſans Diſſonnances.

SYNNÉMÉNON. *gén. plur. fém.* Tétracorde *Synnéménon* ou des Conjointes. C'eſt le nom que donnoient les Grecs à leur troiſieme Tétracorde, quand il étoit conjoint avec le ſecond, & diviſé d'avec le quatrieme. Quand au contraire il étoit conjoint au quatrieme & diviſé du ſecond, ce même Tétracorde prenoit le nom de *Diézeugménon* ou des Diviſées. Voyez ce mot. (Voyez auſſi TÉTRACORDE, SYSTÊME.

SYNNÉMÉNON DIATONOS étoit, dans l'ancienne Muſique, la troiſieme Corde du Tétracorde

Synnéménon dans le genre Diatonique, & comme cette troiſieme Corde étoit la même que la ſeconde Corde du Tétracorde des Disjointes, elle portoit auſſi dans ce Tétracorde le nom de *Trite Diézeugménon*. (Voyez TRITE, SYSTÊME, TÉTRACORDE.)

Cette même Corde, dans les deux autres Genres, portoit le nom du Genre où elle étoit employée; mais alors elle ne ſe confondoit pas avec la Trite Diézeugménon. (Voyez GENRE.)

SYNTONIQUE ou DUR. *adj.* C'eſt l'épithete par laquelle Ariſtoxène diſtingue celle des deux eſpeces du Genre Diatonique ordinaire, dont le Tétracorde eſt diviſé en un ſemi-*Ton* & deux *Tons* égaux; au lieu que dans le Diatonique mol, après le ſemi-Ton, le premier Intervalle eſt de trois quarts de *Ton*, & le ſecond de cinq. (Voyez GENRES, TÉTRACORDES.)

Outre le Genre *Syntonique* d'Ariſtoxène, appellé auſſi *Diatono-Diatonique*, Ptolémée en établit un autre par lequel il diviſe le Tétracorde en trois Intervalles: le premier, d'un ſemi-Ton majeur; le ſecond, d'un *Ton* majeur; & le troiſieme, d'un *Ton* mineur. Ce Diatonique dur ou a*yntonique* de Ptolémée nous eſt reſté, & c'eſt auſſi le Diatonique unique de Dydime; à cette différence près, que, Dydime ayant mis ce *Ton* mineur au grave, & le *Ton* majeur à l'aigu, Ptolémée renverſa cet ordre.

On verra d'un coup d'œil la différence de ces

deux Genres *Syntoniques* par les rapports des Intervalles qui compoſent le Tétracorde dans l'un & dans l'autre.

Syntonique d'Ariſtoxène, $\frac{3}{20} + \frac{6}{20} + \frac{6}{20} = \frac{3}{4}$.

Syntonique de Ptolémée, $\frac{15}{16} + \frac{8}{9} + \frac{9}{10} = \frac{3}{4}$.

Il y avoit d'autres *Syntoniques* encore, & l'on en comptoit quatre eſpeces principales, ſavoir l'Ancien, le Réformé, le Tempéré, & l'Egal. Mais c'eſt perdre ſon tems, & abuſer de celui du Lecteur, que de le promener par toutes ces diviſions.

SYNTONO-LYDIEN. *adj.* Nom d'un des Modes de l'ancienne Muſique. Platon dit que les Modes Mixo-Lydien, & Syntono-Lydien ſont propres aux larmes.

On voit dans le premier livre d'Ariſtide Quintilien une liſte des divers Modes qu'il ne faut pas confondre avec les Tons qui portent le même nom, & dont j'ai parlé ſous le mot *Mode* pour me conformer à l'uſage Moderne introduit fort mal-à-propos par Glaréan. Les Modes étoient des manieres différentes de varier l'ordre des Intervalles. Les Tons différoient, comme aujourd'hui, par leurs Cordes fondamentales. C'eſt dans le premier ſens qu'il faut entendre le

Mode Syntono-Lydien dont parle Platon, & duquel nous n'avons, au reſte, aucune explication.

SYSTÊME. *ſ. m.* Ce mot ayant pluſieurs acceptions dont je ne puis parler que ſucceſſivement, me forcera d'en faire un très-long article.

Pour commencer par le ſens propre & technique, je dirai d'abord qu'on donne le nom de *Syſtême* à tout Invervalle compoſé ou conçu comme compoſé d'autres Intervalles plus petits, leſquels, conſidérés comme les élémens du *Syſtême*, s'appellent *Diaſtème*. (Voyez DIASTÈME.)

Il y a une infinité d'Intervalles différens, & par conſéquent auſſi une infinité de *Syſtêmes* poſſibles. Pour me borner ici à quelque choſe de réel, je parlerai ſeulement des *Syſtêmes* harmoniques, c'eſt-à-dire, de ceux dont les élémens ſont ou des conſonnances, ou des différences des Conſonnances, ou des différences de ces différences. (Voyez INTERVALLES.)

Les Anciens diviſoient les *Syſtêmes* en généraux & particuliers. Ils appelloient *Syſtême particulier* tout compoſé d'au moins deux Intervalles, tels que ſont ou peuvent-être conçues l'Octave, la Quinte, la Quarte, la Sixte, & même la Tierce. J'ai parlé des *Syſtêmes* particuliers au mot *Intervalle*.

Les *Syſtêmes* généraux, qu'ils appelloient plus communément *Diagrammes*, étoient formés par la ſomme de tous les *Syſtêmes* particuliers, & comprenoient, par conſéquent, tous les Sons employés dans la Muſique. Je me borne ici à

l'examen de leur *Syſtêmes* dans le Genre Diatonique ; les différences du Chromatique & de l'Enharmonique étant ſuffiſamment expliquées à leurs mots.

On doit juger de l'état & des progrès de l'ancien *Syſtême* par ceux des Inſtrumens deſtinés à l'exécution : car ces Inſtrumens accompagnant à l'uniſſon les Voix, & jouant tout ce qu'elles chantoient, devoient former autant de Sons différens qu'il en entroit dans le *Syſtême*. Or les Cordes de ces premiers Inſtrumens ſe touchoient toujours à vide ; il y falloit donc autant de Cordes que le *Syſtême* renfermoit de Sons ; & c'eſt ainſi que, dès l'origine de la Muſique, on peut, ſur le nombre des Cordes de l'Inſtrument, déterminer le nombre des Sons du *Syſtême*.

Tout le *Syſtême* des Grecs ne fut donc d'abord compoſé que de Quatre Sons tout au plus, qui formoient l'Accord de leur Lyre ou Cythare. Ces quatre Sons, ſelon quelques-uns, étoient par Dégrés conjoints ; ſelon d'autres ils n'étoient pas Diatoniques : mais les deux extrêmes ſonnoient l'Octave, & les deux moyens la partageoient en une Quarte de chaque côté & un *Ton* dans le milieu ; de la maniere ſuivante.

Ut —— Trite Diézeugménon.
Sol —— Lichanos Méſon.
Fa —— Parhypate Méſon.
Ut —— Parhypate-Hypaton.

C'eſt ce que Boëce appelle le Tétracorde de

Mercure, quoique Diodore avance que la Lyre de Mercure n'avoit que trois Cordes. Ce *Syſtême* ne demeura pas long-tems borné à ſi peu de Sons : Chorebe, fils d'Athis Roi de Lydie, y ajouta une cinquieme Corde ; Hyagnis, une ſixieme ; Terpandre, une ſeptieme pour égaler le nombre des planettes ; & enfin Lychaon de Samos, la huitieme.

Voilà ce que dit Boëce : mais Pline dit que Terpandre, ayant ajouté trois Cordes aux quatre anciennes, joua le premier de la Cythare à ſept Cordes ; que Simonide y en joignit une huitieme, & Timothée une neuvieme. Nicomaque le Geraſénien attribue cette huitieme Corde à Pythagore, la neuvieme à Théophraſte de Piérie, puis une dixieme à Hyſtiée de Colophon, & une onzieme à Timothée de Milet. Phérécrate dans Plutarque fait faire au *Syſtême* un progrès plus rapide ; il donne douze Cordes à la Cythare de Ménalippide, & autant à celle de Timothée. Et comme Phérécrate étoit contemporain de ces Muſiciens, en ſuppoſant qu'il a dit en effet ce que Plutarque lui fait dire, ſon témoignage eſt d'un grand poids ſur un fait qu'il avoit ſous les yeux.

Mais comment s'aſſurer de la vérité parmi tant de contradictions, ſoit dans la doctrine des Auteurs, ſoit dans l'ordre des faits qu'ils rapportent ? Par exemple le Tétracorde de Mercure donne évidemment l'Octave ou le Diapaſon.

Comment donc s'eſt-il pu faire qu'après l'addition de trois Cordes, tout le Diagramme ſe ſoit trouvé diminué d'un Dégré & réduit à un Intervalle de Septieme? C'eſt pourtant ce que font entendre la plupart des Auteurs, & entr'autres Nicomaque, qui dit que Pythagore trouvant tout le *Syſtême* compoſé ſeulement de deux Tétracordes conjoints, qui formoient entre leurs extrémités un Intervalle diſſonnant, il le rendit conſonnant en diviſant ces deux Tétracordes par l'Intervalle d'un *Ton*, ce qui produiſit l'Octave.

Quoi qu'il en ſoit, c'eſt du moins une choſe certaine que le *Syſtême* des Grecs s'étendit inſenſiblement tant en haut qu'en bas, & qu'il atteignit & paſſa même l'étendue du Dis-Diapaſon ou de la double Octave: étendue qu'ils appellerent *Syſtema perfectum*, *maximum*, *immutatum*; le grand *Syſtême*, le *Syſtême* parfait, immuable par excellence: à cauſe qu'entre ſes extrémités, qui formoient entr'elles une Conſonnance parfaite, étoient contenues toutes les Conſonnances ſimples, doubles, directes & renverſées, tous les *Syſtêmes* particuliers, & ſelon eux, les plus grands Intervalles qui puiſſent avoir lieu dans la Mélodie.

Ce *Syſtême* entier étoit compoſé de quatre Tétracordes; trois conjoints & un disjoint, & d'un *Ton* de plus, qui fut ajouté au-deſſous du tout pour achever la double Octave; d'où la Corde qui le formoit prit le nom de *Proſlambanomène* ou

d'*Ajoutée*. Cela n'auroit dû, ce ſemble, produire que quinze Sons dans le Genre Diatonique: il y en avoit pourtant ſeize. C'eſt que la disjonction ſe faiſant ſentir, tantôt entre le ſecond & le troiſieme Tétracorde, tantôt entre le troiſieme & le quatrieme, il arrivoit, dans le premier cas, qu'après le Son *la*, le plus aigu du ſecond Tétracorde, ſuivoit en montant le *ſi* naturel qui commençoit le troiſieme Tétracorde; ou bien, dans le ſecond cas, que ce même Son *la* commençant lui-même le troiſieme Tétracorde, étoit immédiatement ſuivi du *ſi* Bémol: car le premier Dégré de chaque Tétracorde dans le Genre Diatonique, étoit toujours d'un ſemi-Ton. Cette différence produiſoit donc un ſeizieme Son à cauſe du *ſi* qu'on avoit naturel d'un côté & Bémol de l'autre. Les ſeize Sons étoient répréſentés par dix-huit noms: c'eſt à-dire que l'*ut* & le *re* étant ou les Sons aigus ou les Sons moyens du troiſieme Tétracorde, ſelon ces deux cas de disjonction, l'on donnoit à chacun de ces deux Sons un nom qui déterminoit ſa poſition.

Mais comme le Son fondamental varioit ſelon le Mode, il s'en-ſuivoit pour le lieu qu'occupoit chaque Mode dans le *Syſtême* total une différence du grave à l'aigu qui multiplioit beaucoup les Sons; car ſi les divers Modes avoient pluſieurs Sons communs, ils en avoient auſſi de particuliers à chacun ou à quelques-uns ſeulement. Ainſi, dans le ſeul Genre Diatonique, l'étendue de

tous les Sons admis dans les quinze Modes dénombrés par Alipius eſt de trois Octaves; &, comme la différence du Son fondamental de chaque Mode à celui de ſon voiſin étoit ſeulement d'un ſemi-Ton, il eſt évident que tout cet eſpace gradué de ſemi-Tons produiſoit, dans le Diagramme général, la quantité de 34 Sons pratiqués dans la Muſique ancienne. Que ſi, déduiſant toutes les Répliques des mêmes Sons, on ſe renferme dans les bornes d'une Octave, on la trouvera diviſée chromatiquement en douze Sons différens, comme dans la Muſique moderne. Ce qui eſt manifeſte par l'inſpection des Tables miſes par Meibomius à la tête de l'ouvrage d'Alipius. Ces remarques ſont néceſſaires pour guérir l'erreur de ceux qui croient, ſur la foi de quelques Modernes, que la Muſique ancienne n'etoit compoſée en tout que de ſeize Sons.

On trouvera (*Pl.* H. *Fig* 2.) une Table du *Syſtême* général des Grecs pris dans un ſeul Mode & dans le Genre Diatonique. A l'égard des Genres Enharmonique & Chromatique, les Tétracordes s'y trouvoient bien diviſés ſelon d'autres proportions ; mais comme ils contenoient toujours également quatre Sons & trois Intervalles conſécutifs, de même que le Genre Diatonique, ces Sons portoient chacun dans leur Genre le même nom qui leur correſpondoit dans celui-ci : c'eſt pourquoi je ne donne point de Tables particulieres pour chacun de ces Genres.

Les

Les Curieux pourront conſulter celles que Meibomius a miſes à la tête de l'ouvrage d'Ariſtoxène. On y en trouvera ſix; une pour le Genre Enharmonique, trois pour le Chromatique, & deux pour le Diatonique, ſelon les diſpoſitions de chacun de ces Genres dans le *Syſtême* Ariſtoxénien.

Tel fut, dans ſa perfection, le *Syſtême* général des Grecs ; lequel demeura à-peu-près dans cet état juſqu'à l'onzieme ſiecle ; tems où Guy d'Arezzo y fit des changemens conſidérables. Il ajouta dans le bas une nouvelle Corde qu'il appella *Hypoproſlambanomène*, ou *ſous-Ajoutée*, & dans le haut un cinquieme Tétracorde, qu'il appella le Tétracorde des Suraiguës. Outre cela, il inventa, dit-on, le Bémol, néceſſaire pour diſtinguer la deuxieme Corde d'un Tétracorde conjoint d'avec la premiere Corde du même Tétracorde disjoint : c'eſt-à-dire qu'il fixa cette double ſignification de la lettre B, que Saint Grégoire, avant lui, avoit déja aſſignée à la Note *ſi*. Car puiſqu'il eſt certain que les Grecs avoient, depuis longtems, ces mêmes conjonctions & disjonctions de Tétracordes, &, par conſéquent, des ſignes pour en exprimer chaque Dégré dans ces deux différens cas, il s'en-ſuit que ce n'étoit pas un nouveau Son introduit dans le *Syſtême* par Guy, mais ſeulement un nouveau nom qu'il donnoit à ce Son, réduiſant ainſi à un même Dégré ce qui en faiſoit deux chez les

Grecs. Il faut dire auſſi de ſes Hexacordes ſubſtitués à leurs Tétracordes que ce fut moins un changement au *Syſtême* qu'à la méthode, & que tout celui qui en réſultoit, étoit une autre maniere de ſolfier les mêmes Sons. (Voyez GAMME, MUANCES, SOLFIER.)

On conçoit aiſément que l'invention du Contre-point, à quelque Auteur qu'elle ſoit due, dut bien-tôt reculer encore les bornes de ce *Syſtême*. Quatre Parties doivent avoir plus d'étendue qu'une ſeule. Le *Syſtême* fut fixé à quatre Octaves, & c'eſt l'étendue du Clavier de toutes les anciennes Orgues. Mais on s'eſt enfin trouvé gêné par des limites, quelque eſpace qu'elles puſſent contenir; on les a franchies, on s'eſt étendu en haut & en bas; on a fait des Claviers à ravalement; on a démanché ſans ceſſe; on a forcé les Voix, & enfin l'on s'eſt tant donné de carriere à cet égard, que le *Syſtême* moderne n'a plus d'autres bornes dans le haut que le chevalet du Violon. Comme on ne peut pas de même démancher pour deſcendre, la plus baſſe Corde des Baſſes ordinaires ne paſſe pas encore le C *ſol ut:* mais on trouvera également le moyen de gagner de ce côté-là en baiſſant le Ton du *Syſtême* général: c'eſt même ce qu'on a déja commencé de faire, & je tiens pour certain qu'en France le Ton de l'Opéra eſt plus bas aujourd'hui qu'il ne l'étoit du tems de Lully. Au contraire, celui de la Muſique inſtrumentale eſt monté comme en

Italie, & ces différences commencent même à devenir aſſez ſenſibles pour qu'on s'en apperçoive dans la pratique.

Voyez (*Planche* I. *Fig.* 1.) une Table générale du grand Clavier à ravalement, & de tous les Sons qui y ſont contenus dans l'étendue de cinq Octaves.

SYSTÊME eſt encore, ou une méthode de calcul pour déterminer les rapports des Sons admis dans la Muſique, ou un ordre de ſignes établis pour les exprimer. C'eſt dans le premier ſens que les Anciens diſtinguoient le *Syſtême* Pythagoricien & le *Syſtême* Ariſtoxénien. (Voyez ces mots.) C'eſt dans le ſecond que nous diſtinguons aujourd'hui le *Syſtême* de Guy, le *Syſtême* de Sauveur, de Démos, du P. Souhaitti, &c. deſquels il a été parlé au mot *Note*.

Il faut remarquer que quelques-uns de ces *Syſtêmes* portent ce nom dans l'une & dans l'autre acception: comme celui de M. Sauveur, qui donne à la fois des regles pour déterminer les rapports des Sons, & des Notes pour les exprimer; comme on peut le voir dans les Mémoires de cet Auteur, répandus dans ceux de l'Académie des Sciences. (Voyez auſſi les mots MÉRIDE, EPTAMÉRIDE, DÉCAMÉRIDE.)

Tel eſt encore un autre *Syſtême* plus nouveau, lequel étant demeuré manuſcrit & deſtiné peut-être à n'être jamais vû du Public en entier, vaut la peine que nous en donnions ici l'extrait qui

nous a été communiqué par l'Auteur M. Roualle de Boiſgelou, Conſeiller au Grand-Conſeil, déja cité dans quelques articles de ce Dictionnaire.

Il s'agit premiérement de déterminer le rapport exact des Sons dans le Genre Diatonique & dans le Chromatique; ce qui ſe faiſant d'une maniere uniforme pour tous les Tons, fait par conſéquent évanouir le Tempérament.

Tout le *Syſtême* de M. de Boiſgelou eſt ſommairement renfermé dans les quatre formules que je vais tranſcrire, après avoir rappellé au Lecteur les regles établies en divers endroits de ce Dictionnaire ſur la maniere de comparer & compoſer les Intervalles ou les rapports qui les expriment. On ſe ſouviendra donc:

1. Que pour ajouter un Intervalle à un autre, il faut en compoſer les rapports. Ainſi, par exemple, ajoutant la Quinte $\frac{2}{3}$, à la Quarte $\frac{3}{4}$, on a $\frac{6}{12}$, ou $\frac{1}{2}$; ſavoir l'Octave.

2. Que pour ajouter un Intervalle à lui-même, il ne faut qu'en doubler le rapport. Ainſi, pour ajouter une Quinte à une autre Quinte, il ne faut qu'élever le rapport de la Quinte à ſa ſeconde puiſſance $\frac{2^2}{3^2} = \frac{4}{9}$.

3. Que pour rapprocher ou ſimplifier un Intervalle redoublé tel que celui-ci $\frac{4}{9}$, il ſuffit d'ajouter le petit nombre à lui-même une ou pluſieurs fois; c'eſt-à-dire, d'abaiſſer les Octaves

juſqu'à ce que les deux termes, étant auſſi rapprochés qu'il eſt poſſible, donnent un Intervalle ſimple. Ainſi, de $\frac{4}{9}$ faiſant $\frac{8}{9}$, on a pour le produit de la Quinte redoublée le rapport du *Ton* majeur.

J'ajouterai que dans ce Dictionnaire j'ai toujours exprimé les rapports des Intervalles par ceux des vibrations, au lieu que M. de Boiſgelou les exprime par les longueurs des Cordes, ce qui rend ſes expreſſions inverſes des miennes. Ainſi, le rapport de la Quinte par les vibrations étant $\frac{2}{3}$, eſt $\frac{3}{2}$ par les longueurs des Cordes. Mais on va voir que ce rapport n'eſt qu'approché dans le *Syſtême* de M. de Boiſgelou.

Voici maintenant les quatre formules de cet Auteur avec leur explication.

FORMULES.

$$\begin{cases} \text{A.} \quad 12f - 7r \pm t = 0. \\ \text{B.} \quad 12x - 5t \pm r = 0. \end{cases}$$

$$\begin{cases} \text{C.} \quad 7f - 4r \pm x = 0. \\ \text{D.} \quad 7x - 4t \pm f = 0. \end{cases}$$

EXPLICATION.

Rapport de l'Octave . . . 2 : 1.

Rapport de la Quinte . . . n : 1.
Rapport de la Quarte . . . 2 : n.

Rapport de l'Intervalle qui vient de Quinte. n^r. 2^s.
Rapport de l'Intervalle qui vient de Quarte. 2^s. n^r.

❁

r. Nombre de Quintes ou de Quartes de l'Intervalle.
f. Nombre d'Octaves combinées de l'Intervalle.
t. Nombre de ſemi-Tons de l'Intervalle.
x. Gradation diatonique de l'Intervalle; c'eſt-à-dire, nombre des Secondes diatoniques majeures & mineures de l'Intervalle.
x. $\pm$ 1. Gradation des termes d'où l'Intervalle tire ſon nom.

❁

Le premier cas de chaque formule a lieu, lorſque l'Intervalle vient de Quintes.

Le ſecond cas de chaque formule a lieu, lorſque l'Intervalle vient de Quartes.

Pour rendre ceci plus clair par des exemples, commençons par donner des noms à chacune des douze touches du Clavier.

Ces noms, dans l'arrangement du Clavier propoſé par M. de Boiſgelou, (*Pl.* I. *Fig.* 3.) ſont les ſuivans.

Ut de re ma mi fa ſi ſol be la ſa ſi.

Tout Intervalle eſt formé par la progreſſion de Quintes ou par celle de Quartes, ramenées à l'Octave. Par exemple, l'Intervalle *ſi ut* eſt formé par cette progreſſion de 5 Quartes *ſi mi la re ſol ut*, ou par cette progreſſion de 7 Quintes *ſi ſi de be ma ſa fa ut*.

De même l'Intervalle *fa la* eſt formé par cette progreſſion de 4 Quintes *fa ut ſol re la*, ou par cette progreſſion de 8 Quartes *fa ſa ma be de ſi ſi mi la*.

De ce que le rapport de tout Intervalle qui vient de Quintes eſt n^r. 2^s., & que celui qui vient de Quartes eſt 2^s : n^r., il s'en-ſuit qu'on a pour le rapport de l'Intervalle *ſi ut*, quand il vient de Quartes, cette proportion 2^s : n^r :: 2^3 : n^5. Et ſi l'Intervalle *ſi ut* vient de Quintes, on a cette proportion n^r : 2^s :: n^7 : 2^4. Voici comment on prouve cette analogie.

Le nombre de Quartes, d'où vient l'Intervalle *ſi ut*, étant de 5, le rapport de cet Intervalle eſt de 2^5 : n^5., puiſque le rapport de la Quarte eſt 2 : n.

Mais ce rapport 2^5 : n^5. déſigneroit un Intervalle de 2^5 ſemi-Tons, puiſque chaque Quarte a 5 ſemi-Tons, & que cet Intervalle a 5 Quartes. Ainſi, l'Octave n'ayant que 12 ſemi-Tons, l'Intervalle *ſi ut* paſſeroit deux Octaves.

Donc pour que l'Intervalle *ſi ut* ſoit moindre que l'Octave, il faut diminuer ce rapport $2^5 : n^5$, de deux Octaves ; c'eſt-à-dire, du rapport de $2^2 : 1$. Ce qui ſe fait par un rapport compoſé du rapport direct $2^5 : n^5$, & du rapport $1 : 2^2$ inverſe de celui $2^2 : 1$, en cette ſorte : $2^5 \times 1 : n^5 \times 2^2 :: 2^5 : 2^2\, n^5 :: 2^3 : n^5$.

Or, l'Intervalle *ſi ut* venant de Quartes, ſon rapport, comme il a été dit ci-devant, eſt $2^s : n^r$. Donc $2^s : n^r :: 2^3 : n^5$. Donc $s = 3$, & $r = 5$.

Ainſi, réduiſant les lettres du ſecond cas de chaque formule aux nombres correſpondans, on a pour C, $7s - 4r - x = 21 - 20 - 1 = 0$, & pour D, $7x - 4t - s = 7 - 4 - 3 = 0$.

Lorſque le même Intervalle *ſi ut* vient de Quintes, il donne cette proportion $n_r : 2^s :: n^7 : 2^4$. Ainſi, l'on a $r = 7$, $s = 4$, & par conſéquent, pour A de la premiere formule, $12^s - 7r \pm t = 48 - 49 + 1 = 0$; & pour B, $12x - 5t \pm r = 12 - 5 - 7 = 0$.

De même l'Intervalle *fa la* venant de Quintes donne cette proportion $n^r : 2^s :: n^4 : 2^2$, & par conſéquent on a $r = 4$ & $s = 2$. Le même Intervalle venant de Quartes donne cette proportion $2^s : n^r :: 2^5 : n^8$, &c. Il ſeroit trop long d'expliquer ici comment on peut trouver les rapports & tout ce qui regarde les Intervalles par le moyen des formules. Ce ſera mettre un Lecteur attentif ſur la route que de lui donner les valeurs de n & de ſes puiſſances.

Valeurs des Puiſſances de n.

$n^4 = 5$, c'eſt un fait d'expérience.

Donc $n^8 = 25$. $n^{12} = 125$. *&c.*

Valeurs préciſes des trois premieres Puiſſances de n.

$$n = \sqrt[4]{5},\quad n = \sqrt{5},\quad n = \sqrt[4]{125}.$$

Valeurs approchées des trois premieres Puiſſances de n.

$$m = \frac{3}{2},\quad m^2 = \frac{3^2}{2^2},\quad m^3 = \frac{3^3}{2^3}.$$

Donc le rapport $\frac{3}{2}$, qu'on a cru juſqu'ici être celui de la Quinte juſte, n'eſt qu'un rapport d'approximation, & donne une Quinte trop forte, & de-là le véritable principe du Tempérament qu'on ne peut appeller ainſi que par abus, puiſque la Quinte doit être foible pour être juſte.

REMARQUES SUR LES INTERVALLES.

Un Intervalle d'un nombre donné de ſemi-Tons, a toujours deux rapports différens ; l'un comme venant de Quintes, & l'autre comme venant de Quartes. La ſomme des deux valeurs

de r dans ces deux rapports égale 12, & la ſomme des deux valeurs de s égale 7. Celui des deux rapports de Quintes ou de Quartes dans lequel r eſt le plus petit, eſt l'Intervalle diatonique, l'autre eſt l'Intervalle chromatique. Ainſi, l'Intervalle *ſi ut*, qui a ces deux rapports, $2^3 : n^5$ & $n^7 : 2^4$, eſt un Intervalle diatonique comme venant de Quartes, & ſon rapport eſt $2^3 : n^5$; mais ce même Intervalle *ſi ut* eſt chromatique comme venant de Quintes, & ſon rapport eſt $n^7 : 2^4$. parce que dans le premier cas $r = 5$ eſt moindre que $r = 7$ du ſecond cas.

Au contraire l'Intervalle *fa la* qui a ces deux rapports $n^4 : 2^2$ & $2^5 : n^8$, eſt diatonique dans le premier cas où il vient de Quintes, & chromatique dans le ſecond où il vient de Quartes.

L'Intervalle *ſi ut*, diatonique, eſt une ſeconde mineure: l'Intervalle *ſi ut*, chromatique, ou plutôt l'Intervalle *ſi ſi* Dièſe (car alors *ut* eſt pris pour *ſi* Dièſe) eſt un Uniſſon ſuperflu.

L'Intervalle *fa la*, diatonique, eſt une Tierce majeure; l'Intervalle *fa la*, chromatique, ou plutôt l'Intervalle *mi* Dièſe *la*, (car alors *fa* eſt pris comme *mi* Dièſe) eſt une Quarte diminuée. Ainſi des autres.

Il eſt évident, 1°. Qu'à chaque Intervalle diatonique correſpond un Intervalle chromatique d'un même nombre de ſemi-Tons & *vice verſâ*. Ces deux Intervalles de même nombre de ſemi-Tons, l'un diatonique & l'autre chromatique, ſont appellés Intervalles correſpondans.

2°. Que quand la valeur de r eſt égal à un de ces nombres 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, l'Intervalle eſt diatonique; ſoit que cet Intervalle vienne de Quintes ou de Quartes; mais que ſi r eſt égal à un de ces nombres, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, l'Intervalle eſt chromatique.

3o. Que lorſqu'$r = 6$, l'Intervalle eſt en même tems diatonique & chromatique, ſoit qu'il vienne de Quintes ou de Quartes: tels ſont les deux Intervalles *fa ſi*, appellé Triton, & *ſi fa*, appellé Fauſſe-Quinte; le Triton *fa ſi* eſt dans le rapport $n^6 : 2^3$. & vient de ſix Quintes; la Fauſſe-Quinte *ſi fa* eſt dans le rapport $2^4 : n^6$ & vient de ſix Quartes: où l'on voit que dans les deux cas on a $r = 6$. Ainſi le Triton, comme Intervalle diatonique, eſt une Quarte-majeure; &, comme Intervalle chromatique, une Quarte ſuperflue: la Fauſſe-Quinte *ſi fa*, comme Intervalle diatonique, eſt une Quinte mineure; comme Intervalle chromatique, une Quinte diminuée. Il n'y a que ces deux Intervalles & leurs Répliques qui ſoient dans le cas d'être en même tems diatoniques & chromatiques.

Les Intervalles diatoniques de même nom, & conſéquemment de même gradation, ſe diviſent en majeurs & mineurs. Les Intervalles chromatiques ſe diviſent en diminués & ſuperflus. A chaque Intervalle diatonique mineur correſpond un Intervalle chromatique ſuperflu, & à chaque

Intervalle diatonique majeur correſpond un Intervalle chromatique diminué.

Tout Intervalle en montant, qui vient de Quintes, eſt majeur ou diminué, ſelon que cet Intervalle eſt diatonique ou chromatique; & réciproquement tout Intervalle majeur ou diminué vient de Quintes.

Tout Intervalle en montant, qui vient de Quartes, eſt mineur ou ſuperflu, ſelon que cet Intervalle eſt diatonique ou chromatique; & *vice verſâ* tout Intervalle mineur ou ſuperflu vient de Quartes.

Ce ſeroit le contraire ſi l'Intervalle étoit pris en deſcendant.

De deux Intervalles correſpondans, c'eſt-à-dire, l'un diatonique & l'autre chromatique, & qui, par conſéquent, viennent l'un de Quintes & l'autre de Quartes, le plus grand eſt celui qui vient de Quartes, & il ſurpaſſe celui qui vient de Quintes, quant à la gradation, d'une unité; &, quant à l'intonation, d'un Intervalle, dont le rapport eſt $2^7 : n^{12}$; c'eſt-à-dire, 128, 125. Cet Intervalle eſt la Seconde diminuée, appellée communément grand Comma ou Quart-de-Ton; & voilà la porte ouverte au Genre Enharmonique.

Pour achever de mettre les Lecteurs ſur la voie des formules propres à perfectionner la théorie de la Muſique, je tranſcrirai, (*Pl.* I. *Fig.* 4.) les deux Tables de progreſſions dreſſées

par M. de Boiſgelou, par leſquelles on voit d'un coup d'œil les rapports de chaque Intervalle & les puiſſances des termes de ces rapports ſelon le nombre de Quartes ou de Quintes qui les compoſent.

On voit, dans ces formules, que les ſemi-Tons ſont réellement les Intervalles primitifs & élémentaires qui compoſent tous les autres; ce qui a engagé l'Auteur à faire, pour ce même *Syſtême*, un changement conſidérable dans les caracteres, en diviſant chromatiquement la Portée par Intervalles ou Dégrés égaux & tous d'un ſemi-Ton, au lieu que dans la Muſique ordinaire chacun de ces Dégrés eſt tantôt un Comma, tantôt un ſemi-Ton, tantôt un Ton, & tantôt un Ton & demi; ce qui laiſſe à l'œil l'équivoque & à l'eſprit le doute de l'Intervalle, puiſque les Dégrés étant les mêmes, les Intervalles ſont tantôt les mêmes & tantôt différens.

Pour cette réforme il ſuffit de faire la Portée de dix Lignes au lieu de cinq & d'aſſigner à chaque Poſition une des douze Notes du Clavier chromatique, ci-devant indiqué, ſelon l'ordre de ces Notes, leſquelles reſtant ainſi toujours les mêmes, déterminent leurs Intervalles avec la derniere préciſion & rendent abſolument inutiles tous les Dièſes, Bémols ou Béquarres, dans quelque Ton qu'on puiſſe être, & tant à la Clef qu'accidentellement. Voyez la *Planche* I, où vous trouverez, *Figure* 6, l'Echelle chroma-

tique ſans Dièſe ni Bémol; &, *Figure* 7, l'Echelle diatonique. Pour peu qu'on s'exerce ſur cette nouvelle maniere de noter & de lire la Muſique, on ſera ſurpris de la netteté, de la ſimplicité qu'elle donne à la Note, & de la facilité qu'elle apporte dans l'exécution, ſans qu'il ſoit poſſible d'y voir aucun autre inconvénient que de remplir un peu plus d'eſpace ſur le papier, & peut-être de papilloter un peu aux yeux dans les vîteſſes par la multitude des Lignes, ſur-tout dans la Symphonie.

Mais comme ce Syſtême de Notes eſt abſolument chromatique, il me paroît que c'eſt un inconvénient d'y laiſſer ſubſiſter les dénominations des Dégrés diatoniques; & que, ſelon M. de Boiſgelou, *ut re* ne devroit pas être une Seconde; mais une Tierce; ni *ut mi* une Tierce, mais une Quinte; ni *ut ut* une Octave, mais une Douzieme : puiſque chaque ſemi-Ton formant réellement un Dégré ſur la Note, devroit en prendre auſſi la dénomination; alors $x + 1$ étant toujours égal à t dans les formules de cet Auteur, ces formules ſe trouveroient extrêmement ſimplifiées. Du reſte, ce Syſtême me paroît également profond & avantageux: il ſeroit à deſirer qu'il fût développé & publié par l'Auteur, ou par quelque habile Théoricien.

SYSTÊME, enfin, eſt l'aſſemblage des regles de l'Harmonie, tirées de quelques principes communs qui les raſſemblent, qui forment leur

liaiſon, deſquels elles découlent, & par leſquels on en rend raiſon.

Juſqu'à notre ſiécle l'Harmonie, née ſucceſſivement & comme par haſard, n'a eu que des regles éparſes, établies par l'oreille, confirmées par l'uſage, & qui paroiſſoient abſolument arbitraires. M. Rameau eſt le premier qui, par le *Syſtême* de la Baſſe-fondamentale, a donné des principes à ces régles. Son *Syſtême*, ſur lequel ce Dictionnaire a été compoſé, s'y trouvant ſuffiſamment développé dans les principaux Articles, ne ſera point expoſé dans celui-ci, qui n'eſt déja que trop long, & que ces répétitions ſuperflues allongeroient encore à l'excès. D'ailleurs, l'objet de cet ouvrage ne m'oblige pas d'expoſer tous les *Syſtêmes*, mais ſeulement de bien expliquer ce que c'eſt qu'un *Syſtême*, & d'éclaircir au beſoin cette explication par des exemples. Ceux qui voudront voir le *Syſtême* de M. Rameau, ſi obſcur, ſi diffus dans ſes écrits, expoſé avec une clarté dont on ne l'auroit pas cru ſuſceptible, pourront recourir aux élémens de Muſique de M. d'Alembert.

M. Serre de Genève, ayant trouvé les principes de M. Rameau inſuffiſans à bien des égards, imagina un autre *Syſtême* ſur le ſien, dans lequel il prétend montrer que toute l'Harmonie porte ſur une double Baſſe-fondamentale; &, comme cet Auteur, ayant voyagé en Italie, n'ignoroit pas les expériences de M. Tartini, il en

compoſa, en les joignant avec celles de M. Rameau, un *Syſtême* mixte, qu'il fit imprimer à Paris en 1753, ſous ce titre: *Eſſais ſur les Principes de l'Harmonie*, &c. La facilité que chacun a de conſulter cet ouvrage, & l'avantage qu'on trouve à le lire en entier, me diſpenſent auſſi d'en rendre compte au public.

Il n'en eſt pas de même de celui de l'illuſtre M. Tartini dont il me reſte à parler; lequel étant écrit en langue étrangere, ſouvent profond & toujours diffus, n'eſt à portée d'être conſulté que de peu de gens, dont même la plupart ſont rebutés par l'obſcurité du Livre, avant d'en pouvoir ſentir les beautés. Je ferai, le plus brièvement qu'il me ſera poſſible, l'extrait de ce nouveau *Syſtême*, qui, s'il n'eſt pas celui de la Nature, eſt au moins, de tous ceux qu'on a publiés juſqu'ici, celui dont le principe eſt le plus ſimple, & duquel toutes les loix de l'Harmonie paroiſſent naître le moins arbitrairement.

SYSTEME DE M. TARTINI.

Il y a trois manieres de calculer les rapports des Sons.

I. En coupant ſur le Monocorde la Corde entiere en ſes parties par des chevalets mobiles, les vibrations ou les Sons ſeront en raiſon inverſe des longueurs de la Corde & de ſes parties.

II. En tendant, par des poids inégaux, des Cordes égales, les Sons ſeront comme les racines quarrées des poids.

III. En tendant, par des poids égaux, des Cordes égales en groſſeur & inégales en longueur, ou égales en longueur & inégales en groſſeur, les Sons ſeront en raiſon inverſe des racines quarrées de la dimenſion où ſe trouve la différence.

En général les Sons ſont toujours entr'eux en raiſon inverſe des racines cubiques des corps ſonores. Or, les Sons des Cordes s'alterent de trois manieres: ſavoir, en altérant, ou la groſſeur, c'eſt-à-dire le diamétre de la groſſeur; ou la longueur; ou la tenſion. Si tout cela eſt égal, les Cordes ſont à l'Uniſſon. Si l'une de ces choſes ſeulement eſt altérée, les Sons ſuivent, en raiſon inverſe, les rapports des altérations. Si deux ou toutes les trois ſont altérées, les Sons ſont, en raiſon inverſe, comme les racines des rapports compoſés des altérations. Tels ſont les principes de tous les phénomenes qu'on obſerve en comparant les rapports des Sons & ceux des dimenſions des corps ſonores.

Ceci compris; ayant mis les regîtres convenables, touchez ſur l'Orgue la pédale qui rend la plus baſſe Note marquée dans la *Planche* I. *Figure* 7, toutes les autres Notes marquées au-deſſus réſonneront en même tems, & cependant vous n'entendrez que le Son le plus grave.

Les Sons de cette Série confondus dans le Son

grave, formeront dans leurs rapports la ſuite naturelle des fractions $\frac{1}{1}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{5}$ $\frac{1}{6}$, &c, laquelle ſuite eſt en progreſſion harmonique.

Cette même Série ſera celle de Cordes égales tendues par des poids qui ſeroient comme les quarrés $\frac{1}{1}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{9}$ $\frac{1}{16}$ $\frac{1}{25}$ $\frac{1}{36}$, &c. des mêmes fractions ſuſdites.

Et les Sons que rendroient ces Cordes ſont les mêmes exprimés en Notes dans l'exemple.

Ainſi donc, tous les Sons qui ſont en progreſſion harmonique depuis l'unité, ſe réuniſſent pour n'en former qu'un ſenſible à l'oreille, & tout le *Syſtême* harmonique ſe trouve dans l'unité.

Il n'y a, dans un Son quelconque, que ſes aliquotes qu'il faſſe réſonner, parce que dans toute autre fraction, comme ſeroit celle-ci $\frac{3}{5}$, il ſe trouve, après la diviſion de la Corde en parties égales, un reſte dont les vibrations heurtent, arrêtent les vibrations des parties égales, & en ſont réciproquement heurtées; de ſorte que des deux Sons qui en réſulteroient, le plus foible eſt détruit par le choc de tous les autres.

Or, les aliquotes étant toutes compriſes dans la Série des fractions $\frac{1}{1}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{4}$, &c. ci-devant donnée, chacune de ces aliquotes eſt ce que M. Tartini appelle Unité ou Monade harmonique, du concours deſquelles réſulte un Son. Ainſi, toute l'Harmonie étant néceſſairement compriſe entre la Monade ou l'unité compoſante & le Son plein ou l'unité compoſée, il s'en-ſuit que l'Harmonie a, des deux côtés, l'unité pour terme, & conſiſte eſſentiellement dans l'unité.

L'expérience ſuivante, qui ſert de principe à toute l'Harmonie artificielle, met encore cette vérité dans un plus grand jour.

Toutes les fois que deux Sons forts, juſtes & ſoutenus, ſe font entendre au même inſtant, il réſulte de leur choc un troiſieme Son, plus ou moins ſenſible, à proportion de la ſimplicité du rapport des deux premiers & de la fineſſe d'oreille des écoutans.

Pour rendre cette expérience auſſi ſenſible qu'il eſt poſſible, il faut placer deux Hautbois bien d'accord à quelques pas d'Intervalle, & ſe mettre entre deux, à égale diſtance de l'un & de l'autre. A défaut de Hautbois, on peut prendre deux Violons, qui, bien que le Son en ſoit moins fort, peuvent, en touchant avec force & juſteſſe, ſuffire pour faire diſtinguer le Troiſieme Son.

La production de ce troiſieme Son, par chacune de nos Conſonnances, eſt telle que la montre la Table, (*Pl.* I. *Fig.* 8.) & l'on peut la pourſuivre au-delà des Conſonnances, par tous les Intervalles repréſentés par les aliquotes de l'unité.

L'Octave n'en donne aucun, & c'eſt le ſeul Intervalle excepté.

La Quinte donne l'Uniſſon du Son grave, Uniſſon qu'avec de l'attention l'on ne laiſſe pas de diſtinguer.

Les troiſiemes Sons produits par les autres Intervalles, ſont tous au grave.

La Quarte donne l'Octave du Son aigu.

La Tierce majeure donne l'Octave du Son grave, & la Sixte mineure, qui en eſt renverſée, donne la double Octave du Son aigu.

La tierce mineure donne la Dixieme majeure du Son grave; mais la Sixte majeure, qui en eſt renverſée, ne donne que la Dixieme majeure du Son aigu.

Le *Ton* majeur donne la Quinzieme ou double-Octave du Son grave.

Le *Ton* mineur donne la Dix-ſeptieme, ou la double-Octave de la Tierce majeure du Son aigu.

Le ſemi-Ton majeur donne la Vingt-deuxieme ou triple-Octave du Son aigu.

Enfin, le ſemi-Ton mineur donne la Vingt-ſixieme du Son grave.

On voit, par la comparaiſon des quatre derniers Intervalles, qu'un changement peu ſenſible dans l'Intervalle change très-ſenſiblement le Son produit ou fondamental. Ainſi, dans le *Ton* majeur, rapprochez l'Intervalle en abaiſſant le Son ſupérieur ou élevant l'inférieur ſeulement d'un $\frac{80}{81}$: auſſi-tôt le Son produit montera d'un *Ton*. Faites la même opération ſur le ſemi-Ton majeur, & le Son produit deſcendra d'une Quinte.

Quoique la production du troiſieme Son ne ſe borne pas à ces Intervalles, nos Notes n'en

pouvant exprimer de plus compoſé, il eſt, pour le préſent, inutile d'aller au-delà de ceux-ci.

On voit dans la ſuite réguliere des Conſonnances qui compoſent cette Table, qu'elles ſe rapportent toutes à une baſe commune & produiſent toutes exactement le même troiſieme Son.

Voilà donc, par ce nouveau phénomene, une démonſtration phyſique de l'Unité du principe de l'Harmonie.

Dans les ſciences Phyſico-Mathématiques, telles que la Muſique, les démonſtrations doivent bien être géométriques; mais déduites phyſiquement de la choſe démontrée. C'eſt alors ſeulement que l'union du calcul à la Phyſique fournit, dans les vérités établies ſur l'expérience & démontrées géométriquement, les vrais principes de l'Art. Autrement la Géométrie ſeule donnera des Théorêmes certains, mais ſans uſage dans la pratique; la Phyſique donnera des faits particuliers, mais iſolés, ſans liaiſon entr'eux & ſans aucune loi générale.

Le principe phyſique de l'Harmonie eſt un, comme nous venons de le voir, & ſe réſout dans la proportion harmonique. Or, ces deux propriétés conviennent au cercle; car nous verrons bien-tôt qu'on y retrouve les deux unités extrêmes de la Monade & du Son; &, quant à la proportion harmonique, elle s'y trouve auſ-

ſi; puiſque dans quelque point C, (*Pl.* I. *Fig.* 9.) que l'on coupe inégalement le Diametre AB, le quarré de l'Ordonnée C D ſera moyen proportionnel harmonique entre les deux rectangles des parties AC & CB du Diametre par le rayon: propriété qui ſuffit pour établir la nature harmonique du Cercle. Car, bien que les Ordonnées ſoient moyennes géométriques entre les parties du Diametre, les quarrés de ces Ordonnées étant moyens harmoniques entre les rectangles, leurs rapports repréſentent d'autant plus exactement ceux des Cordes ſonores, que les rapports de ces Cordes ou des poids tendans ſont auſſi comme les quarrés, tandis que les Sons ſont comme les racines.

Maintenant, du Diametre AB, (*Pl.* I. *Fig.* 10.) diviſé ſelon la Série des fractions $\frac{1}{2}\ \frac{1}{3}\ \frac{1}{4}\ \frac{1}{5}\ \frac{1}{6}$, leſquelles ſont en progreſſion harmonique, ſoient tirées les Ordonnées C, CC; G, GG; c, cc; e, ee; & g, gg.

Le Diametre repréſente une Corde ſonore, qui, diviſée en mêmes raiſons, donne les Sons indiqués dans l'exemple O de la même *Planche*, *Figure* 11.

Pour éviter les fractions, donnons 60 parties au Diametre, les Sections contiendront ces nombres entiers BC $=\frac{1}{2}=$ 30; BG $=\frac{1}{3}=$ 20; Bc $=\frac{1}{4}=$ 15; Be $=\frac{1}{5}=$ 12; Bg $=\frac{1}{6}=$ 10.

Des points où les Ordonnées coupent le Cercle, tirons de part & d'autre des Cordes aux deux extrémités du Diametre. La ſomme du quarré de chaque Corde & du quarré de la Corde correſpondante, que j'appelle ſon complément, ſera toujours égale au quarré du Diametre. Les quarrés des Cordes ſeront entr'eux comme les Abſciſſes correſpondantes, par conſéquent auſſi en progreſſion harmonique, & repréſenteront de même l'exemple O, à l'exception du premier Son.

Les quarrés des Complémens de ces mêmes Cordes ſeront entr'eux comme les Complémens des Abſciſſes au Diametre, par conſéquent dans les raiſons ſuivantes:

$\overline{AC}^2 = \frac{1}{2} = 30.$

$\overline{AG}^2 = \frac{2}{3} = 40.$

$\overline{Ac}^2 = \frac{3}{4} = 45.$

$\overline{Ae}^2 = \frac{4}{5} = 48.$

$\overline{Ag}^2 = \frac{5}{6} = 50.$

& repréſenteront les Sons de l'exemple P; ſur lequel on doit remarquer en paſſant, que cet exemple, comparé au ſuivant Q & au précédent O, donne le fondement naturel de la regle des mouvemens contraires.

Les quarrés des Ordonnées ſeront au quarré 3600 du Diametre dans les raiſons ſuivantes :

$\overline{A\ \ B}^2 = 1 = 3600.$

$\overline{C, CC}^2 = \frac{1}{4} = 900.$

$\overline{G, GG}^2 = \frac{2}{9} = 800.$

$\overline{c, cc}^2 = \frac{3}{16} = 675.$

$\overline{e, ee}^2 = \frac{4}{25} = 576.$

$\overline{g, gg}^2 = \frac{5}{36} = 500.$

& repréſenteront les Sons de l'exemple Q.

Or, cette derniere Série, qui n'a point d'homologue dans les diviſions du Diametre, & ſans laquelle on ne ſauroit pourtant completter le *Syſtême* harmonique, montre la néceſſité de chercher dans les propriétés du Cercle les vrais fondemens du *Syſtême*, qu'on ne peut trouver, ni dans la ligne droite, ni dans les ſeuls nombres abſtraits.

Je paſſe à deſſein toutes les autres propoſitions de M. Tartini ſur la nature arithmétique, harmonique & géométrique du Cercle, de même que ſur les bornes de la Série harmonique donnée

née par la raiſon ſextuple ; parce que ſes preuves, énoncées ſeulement en chiffres, n'établiſſent aucune démonſtration générale ; que, de plus, comparant ſouvent des grandeurs hétérogenes, il trouve des proportions où l'on ne ſauroit même voir de rapport. Ainſi, quand il croit prouver que le quarré d'une ligne eſt moyen proportionnel d'une telle raiſon, il ne prouve autre choſe, ſinon que tel nombre eſt moyen proportionnel entre deux tels autres nombres : car les ſurfaces & les nombres abſtraits n'étant point de même nature, ne peuvent ſe comparer. M. Tartini ſent cette difficulté, & s'efforce de la prévenir ; on peut voir ſes raiſonnemens dans ſon Livre.

Cette théorie établie, il s'agit maintenant d'en déduire les faits donnés, & les regles de l'Art Harmonique.

L'Octave, qui n'engendre aucun Son fondamental, n'étant point eſſentielle à l'Harmonie, peut être retranchée des parties conſtitutives de l'Accord. Ainſi, l'Accord, réduit à ſa plus grande ſimplicité, doit être conſidéré ſans elle. Alors il eſt compoſé ſeulement de ces trois termes $1\ \frac{1}{3}\ \frac{1}{5}$, leſquels ſont en proportion harmonique, & où les deux Monades $\frac{1}{3}\ \frac{1}{5}$ ſont les ſeuls vrais élémens de l'Unité ſonore, qui porte le nom d'Accord parfait : car, la fraction $\frac{1}{4}$ eſt élément de l'Octave $\frac{1}{2}$, & la fraction $\frac{1}{6}$ eſt Octave de la Monade $\frac{1}{3}$.

Cet Accord parfait, $1\ \frac{1}{3}\ \frac{1}{5}$, produit par une ſeule Corde & dont les termes ſont en proportion harmonique, eſt la loi générale de la Nature, qui ſert de baſe à toute la ſcience des Sons, loi que la Phyſique peut tenter d'expliquer, mais dont l'explication eſt inutile aux regles de l'Harmonie.

Les calculs des Cordes & des poids tendans ſervent à donner en nombre les rapports des Sons qu'on ne peut conſidérer comme des quantités qu'à la faveur de ces calculs.

Le troiſieme Son, engendré par le concours de deux autres, eſt comme le produit de leurs quantités; & quand, dans une cathégorie commune, ce troiſieme Son ſe trouve toujours le même, quoiqu'engendré par des Intervalles différens, c'eſt que les produits des générateurs ſont égaux entr'eux.

Ceci ſe déduit manifeſtement des propoſitions précédentes.

Quel eſt, par exemple, le troiſieme Son qui réſulte de CB & de GB? (*Pl.* I. *Fig.* 10.) C'eſt l'Uniſſon de CB. Pourquoi? Parce que, dans les deux proportions harmoniques dont les quarrés des deux Ordonnées C, CC, & G, GG, ſont moyens proportionnels, les ſommes des extrêmes ſont égales entr'elles, & par conſéquent produiſent le même Son commun CB, ou C, CC.

En effet, la ſomme des deux rectangles de

BC par C, CC, & de AC par C, CC, eſt égale à la ſomme des deux rectangles de BG par C, CC, & de GA par C, CC: car chacune de ces deux ſommes eſt égale à deux fois le quarré du rayon. D'où il ſuit que le Son C, CC ou CB, doit être commun aux deux Cordes: or, ce Son eſt préciſément la Note Q de l'exemple O.

Quelques Ordonnées que vous puiſſiez prendre dans le Cercle pour les comparer deux à deux, ou même trois à trois, elles engendreront toujours le même troiſieme Son repréſenté par la Note Q; parce que les rectangles des deux parties du Diamètre par le rayon donneront toujours des ſommes égales.

Mais l'Octave XQ n'engendre que des Harmoniques à l'aigu, & point de Son fondamental, parce qu'on ne peut élever d'Ordonnée ſur l'extrémité du Diamètre, & que par conſéquent le Diamètre & le rayon ne ſauroient, dans leurs proportions harmoniques, avoir aucun produit commun.

Au lieu de diviſer harmoniquement le Diamètre par les fractions $\frac{1}{2}\ \frac{1}{3}\ \frac{1}{4}\ \frac{1}{5}\ \frac{1}{6}$, qui donnent le *Syſtême* naturel de l'Accord majeur, ſi on le diviſe arithmétiquement en ſix parties égales, on aura le *Syſtême* de l'Accord majeur renverſé, & ce renverſement donne exactement l'Accord mineur: car (*Pl.* I. *Fig.* 12.) une de ces parties donnera la Dix-neuvieme, c'eſt-à-dire,

la double Octave de la Quinte; deux donneront la Douzieme, ou l'Octave de la Quinte; trois donneront l'Octave, quatre la Quinte, & cinq la Tierce mineure.

Mais, ſi-tôt qu'uniſſant deux de ces Sons, on cherchera le troiſieme Son qu'ils engendrent, ces deux Sons ſimultanés, au lieu du Son C, (Figure 13,) ne produiront jamais pour Fondamentale, que le Son Eb; ce qui prouve que, ni l'Accord mineur, ni ſon Mode, ne ſont donnés par la Nature. Que ſi l'on fait conſonner deux ou pluſieurs Intervalles de l'Accord mineur, les Sons fondamentaux ſe multiplieront; &, relativement à ces Sons, on entendra pluſieurs Accords majeurs à la fois, ſans aucun Accord mineur.

Ainſi, par expérience faite en préſence de huit célebres Profeſſeurs de Muſique, deux Hautbois & un Violon, ſonnant enſemble les Notes blanches marquées dans la Portée A, (*Pl. G. Fig.* 5.) on entendoit diſtinctement les Sons marqués en noir dans la même Figure; ſavoir, ceux qui ſont marqués à part dans la Portée B pour les Intervalles qui ſont au-deſſus, & ceux marqués dans la Portée C, auſſi pour les Intervalles qui ſont au-deſſus.

En jugeant de l'horrible cacophonie qui devoit réſulter de cet enſemble, on doit conclure que toute Muſique en Mode mineur ſeroit inſupportable à l'oreille, ſi les Intervalles étoient aſ-

ſez juſtes & les Inſtrumens aſſez forts pour rendre les Sons engendrés auſſi ſenſibles que les générateurs.

On me permettra de remarquer en paſſant, que l'inverſe de deux Modes, marquée dans la Figure 13, ne ſe borne pas à l'Accord fondamental qui les conſtitue, mais qu'on peut l'étendre à toute la ſuite d'un Chant & d'une Harmonie qui, notée en ſens direct dans le Mode majeur, lorſqu'on renverſe le papier & qu'on met des Clefs à la fin des Lignes devenues le commencement, préſente à rebours une autre ſuite de Chant & d'Harmonie en Mode mineur, exactement inverſe de la premiere où les Baſſes deviennent les Deſſus, *& vice verſâ.* C'eſt ici la Clef de la maniere de compoſer ces doubles Canons dont j'ai parlé au mot *Canon.* M. Serre, ci-devant cité, lequel a très-bien expoſé dans ſon Livre cette curioſité harmonique, annonce une Symphonie de cette eſpece, compoſée par M. de Morambert, qui avoit dû la faire graver: c'étoit mieux fait aſſûrément que de la faire exécuter. Une compoſition de cette nature doit être meilleure à préſenter aux yeux qu'aux oreilles.

Nous venons de voir que de la diviſion harmonique du Diamètre réſulte le Mode majeur, & de la diviſion arithmétique le Mode mineur. C'eſt d'ailleurs un fait connu de tous les Théoriciens, que les rapports de l'Accord mineur ſe

trouvent dans la diviſion arithmétique de la Quinte. Pour trouver le premier fondement du Mode mineur dans le *Syſtême* harmonique, il ſuffit donc de montrer dans ce *Syſtême* la diviſion arithmétique de la Quinte.

Tout le *Syſtême* harmonique eſt fondé ſur la raiſon double, rapport de la Corde entiere à ſon Octave, ou du Diamètre au rayon; & ſur la raiſon ſeſquialtere qui donne le premier Son harmonique ou fondamental auquel ſe rapportent tous les autres.

Or, ſi, (*Pl.* I. *Fig.* 11.) dans la raiſon double on compare ſucceſſivement la deuxieme Note G, & la troiſieme F de la Série P au Son fondamental Q, & à ſon Octave grave qui eſt la Corde entiere, on trouvera que la premiere eſt moyenne harmonique, & la ſeconde moyenne arithmétique entre ces deux termes.

De même, ſi dans la raiſon ſeſquialtere on compare ſucceſſivement la quatrieme Note *e*, & la cinquieme *e b* de la même Série à la Corde entiere & à ſa Quinte *G*, on trouvera que la quatrieme *e* eſt moyenne harmonique, & la cinquieme *e b* moyenne arithmétique entre les deux termes de cette Quinte. Donc le Mode mineur étant fondé ſur la diviſion arithmétique de la Quinte, & la Note *e b* priſe dans la Série des Complémens du *Syſtême* harmonique donnant cette diviſion, le Mode mineur eſt fondé ſur cette Note dans le *Syſtême* harmonique.

Après avoir trouvé toutes les Conſonnances dans la diviſion harmonique du Diamètre donnée par l'exemple O, le Mode majeur dans l'ordre direct de ces Conſonnances, le Mode mineur dans leur ordre rétrograde, & dans leurs Complémens repréſentés par l'exemple P, il nous reſte à examiner le troiſieme exemple Q, qui exprime en Notes les rapports des quarrés des Ordonnées, & qui donne le *Syſtême* des Diſſonnances.

Si l'on joint, par Accords ſimultanés, c'eſt-à-dire par Conſonnances, les Intervalles ſucceſſifs de l'exemple O, comme on a fait dans la *Figure* 8. même *Planche*, l'on trouvera que quarrer les Ordonnées, c'eſt doubler l'Intervalle qu'elles repréſentent. Ainſi, ajoutant un troiſieme Son qui repréſente le quarré, ce Son ajouté doublera toujours l'Intervalle de la Conſonnance, comme on le voit *Figure* 4. de la *Planche* G.

Ainſi, (*Pl.* I. *Fig.* 11.) la premiere Note K de l'exemple Q double l'Octave, premier Intervalle de l'exemple O; la deuxieme Note L double la Quinte, ſecond Intervalle; la troiſieme Note M double la Quarte, troiſieme Intervalle, &c. & c'eſt ce doublement d'Intervalles qu'exprime la *Figure* 4. de la *Planche* G.

Laiſſant à part l'Octave du premier Intervalle, qui, n'engendrant aucun Son fondamental, ne doit point paſſer pour harmonique, la Note

ajoutée L forme, avec les deux qui ſont au-deſſous d'elle, une proportion continue géométrique en raiſon ſeſquialtere; &, les ſuivantes, doublant toujours les Intervalles, forment auſſi toujours des proportions géométriques.

Mais les proportions & progreſſions harmonique & arithmétique qui conſtituent le *Syſtême* conſonnant majeur & mineur ſont oppoſées, par leur nature, à la progreſſion géométrique; puiſque celle-ci réſulte eſſentiellement des mêmes rapports, & les autres de rapports toujours différens. Donc, ſi les deux proportions harmonique & arithmétique ſont conſonnantes, la proportion géométrique ſera diſſonnante néceſſairement, &, par conſéquent, le *Syſtême* qui réſulte de l'exemple Q, ſera le *Syſtême* des Diſſonnances. Mais ce *Syſtême* tiré des quarrés des Ordonnées eſt lié aux deux précédens tirés des quarrés des Cordes. Donc le *Syſtême* diſſonnant eſt lié de même au *Syſtême* univerſel harmonique.

Il ſuit de-là: 1°. Que tout Accord ſera diſſonnant lorſqu'il contiendra deux Intervalles ſemblables, autres que l'Octave; ſoit que ces deux Intervalles ſe trouvent conjoints ou ſéparés dans l'Accord. 2°. Que de ces deux Intervalles, celui qui appartiendra au *Syſtême* harmonique ou arithmétique ſera conſonnant & l'autre diſſonnant. Ainſi, dans les deux exemples S. T. d'Accords diſſonnans, (*Pl. G. Fig.* 6.) les Intervalles GC & *ce* ſont conſonnans, & les Intervalles CF & *eg* diſſonnans. En

En rapportant maintenant chaque terme de la Série diſſonnante au Son fondamental ou engendré C de la Série harmonique, on trouvera que les Diſſonnances qui réſulteront de ce rapport ſeront les ſuivantes, & les ſeules directes qu'on puiſſe établir ſur le *Syſtême* harmonique.

I. La premiere eſt la Neuvieme ou double Quinte L. (*Fig.* 4.)

II. La ſeconde eſt l'Onzieme qu'il ne faut pas confondre avec la ſimple Quarte, attendu que la premiere Quarte ou Quarte ſimple GC étant dans le *Syſtême* harmonique particulier eſt conſonnante, ce que n'eſt pas la deuxieme Quarte ou Onzieme CM, étrangere à ce même *Syſtême*.

III. La troiſieme eſt la Douzieme ou Quinte ſuperflue que M. Tartini appelle *Accord de nouvelle invention*, ou parce qu'il en a le premier trouvé le principe, ou parce que l'Accord ſenſible ſur la Médiante en Mode mineur, que nous appellons Quinte ſuperflue, n'a jamais été admis en Italie à cauſe de ſon horrible dureté. Voyez (*Pl.* K. *Fig.* 3.) la pratique de cet Accord à la Françoiſe, & (*Figure* 5.) la pratique du même Accord à l'Italienne.

Avant que d'achever l'énumération commencée, je dois remarquer que la même diſtinction des deux Quartes, conſonnante & diſſonnante, que j'ai faite ci-devant, ſe doit entendre de même des deux Tierces majeures de cet Accord

& des deux Tierces mineures de l'Accord ſuivant.

IV. La quatrieme & derniere Diſſonnance donnée par la Série eſt la Quatorzieme H, (*Pl. G. Fig.* 4.) c'eſt-à-dire, l'Octave de la Septieme; Quatorzieme qu'on ne réduit au ſimple que par licence & ſelon le droit qu'on s'eſt attribué dans l'uſage de confondre indifféremment les Octaves.

Si le *Syſtême* diſſonnant ſe déduit du *Syſtême* harmonique, les regles de préparer & ſauver les Diſſonnances ne s'en déduiſent pas moins, & l'on voit, dans la Série harmonique & conſonnante, la préparation de tous les Sons de la Série arithmétique. En effet, comparant les trois Séries O. P. Q. on trouve toujours dans la progreſſion ſucceſſive des Sons de la Série O, non-ſeulement, comme on vient de voir, les raiſons ſimples qui, doublées, donnent les Sons de la Série Q, mais encore les mêmes Intervalles que forment entr'eux les Sons des deux P. & Q. De ſorte que la Série O prépare toujours antérieurement ce que donnent enſuite les deux Séries P & Q.

Ainſi, le premier Intervalle de la Série O, eſt celui de la Corde à vide à ſon Octave, & l'Octave eſt auſſi l'Intervalle ou Accord que donne le premier Son de la Série Q comparé au premier Son de la Série P.

De même, le ſecond Intervalle de la Série

O, (comptant toujours de la Corde entiere) eſt une Douzieme; l'Intervalle ou Accord du ſecond Son de la Série Q, comparé au ſecond Son de la Série P, eſt auſſi une Douzieme. Le troiſieme, de part & d'autre, eſt une double Octave, & ainſi de ſuite.

De plus, ſi l'on compare la Série P à la Corde entiere, (*Pl.* K *Fig.* 6,) on trouvera exactement les mêmes Intervalles que donne antérieurement la Série O, ſavoir Octave, Quinte, Quarte, Tierce majeure, & Tierce mineure.

D'où il ſuit que la Série harmonique particuliere donne avec préciſion, non-ſeulement l'exemplaire & le modele des deux Séries, arithmétique & géométrique, qu'elle engendre, & qui complettent avec elle le Syſtême harmonique univerſel; mais auſſi preſcrit à l'une l'ordre de ſes Sons, & prépare à l'autre l'emploi de ſes Diſſonnances.

Cette préparation, donnée par la Série harmonique, eſt exactement la même qui eſt établie dans la pratique: car la Neuvieme, doublée de la Quinte, ſe prépare auſſi par un mouvement de Quinte; l'Onzieme, doublée de la Quarte, ſe prépare par un mouvement de Quarte; la Douzieme ou Quinte-ſurperflue, doublée de la Tierce majeure, ſe prépare par un mouvement de Tierce majeure; enfin la Quatorzieme ou la Fauſſe-Quinte, doublée de la Tierce

mineure, ſe prépare auſſi par un mouvement de Tierce mineure.

Il eſt vrai qu'il ne faut pas chercher ces préparations dans des marches appellées fondamentales dans le Syſtême de M. Rameau, mais qui ne ſont pas telles dans celui de M. Tartini; & il eſt vrai encore qu'on prépare les mêmes Diſſonnances de beaucoup d'autres manieres, ſoit par des renverſemens d'Harmonie, ſoit par des Baſſes ſubſtituées; mais tout découle toujours du même principe, & ce n'eſt pas ici le lieu d'entrer dans le détail des regles.

Celle de réſoudre & ſauver les Diſſonnances naît du même principe que leur préparation: car comme chaque Diſſonnance eſt préparée par le rapport antécédent du *Syſtême* harmonique, de même elle eſt ſauvée par le rapport conſéquent du même *Syſtême*.

Ainſi, dans la Série harmonique le rapport $\frac{2}{3}$ ou le progrès de Quinte étant celui dont la Neuvieme eſt préparée & doublée, le rapport ſuivant $\frac{3}{4}$ ou progrès de Quarte, eſt celui dont cette même Neuvieme doit être ſauvée: la Neuvieme doit donc deſcendre d'un Dégré pour venir chercher dans la Série harmonique l'Uniſſon de ce deuxieme progrès, & par conſéquent l'Octave du Son fondamental, *Pl. G. Fig.* 7.

En ſuivant la même méthode, on trouvera que l'Onzieme F doit deſcendre de même d'un

Dégré ſur l'Uniſſon E de la Série harmonique ſelon le rapport correſpondant $\frac{4}{5}$, que la Douzieme ou Quinte ſuperflue G Dièſe doit redeſcendre ſur le même G naturel ſelon le rapport $\frac{5}{6}$; où l'on voit la raiſon juſqu'ici tout-à-fait ignorée, pourquoi la Baſſe doit monter pour préparer les Diſſonnances, & pourquoi le Deſſus doit deſcendre pour les ſauver. On peut remarquer auſſi que la Septieme qui, dans le Syſtême de M Rameau, eſt la premiere & preſque l'unique Diſſonnance, eſt la derniere en rang dans celui de M Tartini; tant il faut que ces deux Auteurs ſoient oppoſés en toute choſe!

Si l'on a bien compris les générations & analogies des trois Ordres ou Syſtêmes, tous fondés ſur le premier, donné par la Nature, & tous repréſentés par les parties du cercle ou par leurs puiſſances, on trouvera 1°. Que le *Syſtême* harmonique particulier, qui donne le Mode majeur, eſt produit par la diviſion ſextuple en progreſſion harmonique du Diamètre ou de la Corde entiere, conſidérée comme l'unité. 2°. Que le *Syſtême* arithmétique, d'où réſulte le Mode mineur, eſt produit par la Série arithmétique des Complémens, prenant le moindre terme pour l'unité, & l'élevant de terme en terme juſqu'à la raiſon ſextuple, qui donne enfin le Diamètre ou la Corde entiere. 3°. Que le *Syſtême* géométrique ou diſſonnant eſt auſſi tiré du *Syſtême* harmonique particulier, en doublant

la raiſon de chaque Intervalle; d'où il ſuit que le *Syſtême* harmonique du Mode majeur, le ſeul immédiatement donné par la Nature, ſert de principe & de fondement aux deux autres.

Par ce qui a été dit juſqu'ici, on voit que le *Syſtême* harmonique n'eſt point compoſé de parties qui ſe réuniſſent pour former un tout; mais qu'au contraire, c'eſt de la diviſion du tout ou de l'unité intégrale que ſe tirent les parties; que l'Accord ne ſe forme point des Sons, mais qu'il les donne; & qu'enfin par-tout où le Syſtême harmonique a lieu, l'Harmonie ne dérive point de la Mélodie, mais la Mélodie de l'Harmonie.

Les élémens de la Mélodie diatonique ſont contenus dans les Dégrés ſucceſſifs de l'Echelle ou Octave commune du Mode majeur commençant par C, de laquelle ſe tire auſſi l'Echelle du Mode mineur commençant par A.

Cette Echelle n'étant pas exactement dans l'ordre des aliquotes, n'eſt pas non plus celle que donnent les diviſions naturelles des Cors, Trompettes marines & autres Inſtrumens ſemblables; comme on peut le voir dans la *Figure* 1. de la *Planche* K. par la comparaiſon de ces deux Echelles, comparaiſon qui montre en même tems la cauſe des Tons faux donnés par ces Inſtrumens. Cependant l'Echelle commune, pour n'être pas d'accord avec la Série des aliquotes, n'en a pas moins une origine phyſique & naturelle qu'il faut développer.

La portion de la premiere Série O, (*Pl.* I. *Fig.* 10.) qui détermine le *Syſtême* harmonique eſt la ſeſquialtere ou Quinte CG; c'eſt-à-dire l'Octave harmoniquement diviſée. Or, les deux termes qui correſpondent à ceux-là dans la Série P des Complémens, (*Fig.* 11.) ſont les Notes GF. Ces deux Cordes ſont moyennes, l'une harmonique, & l'autre arithmétique entre la Corde entiere & ſa moitié, ou entre le Diamètre & le rayon, & ces deux moyennes G & F ſe rapportant toutes deux à la même Fondamentale, déterminent le Ton & même le Mode, puiſque la proportion harmonique y domine & qu'elles paroiſſent avant la génération du Mode mineur: n'ayant donc d'autre loi que celle qui eſt déterminée par la Série harmonique dont elles dérivent, elles doivent en porter l'une & l'autre le caractere; ſavoir, l'Accord parfait majeur compoſé de Tierce majeure & de Quinte.

Si donc on rapporte & range ſucceſſivement, ſelon l'ordre le plus rapproché, les Notes qui conſtituent ces trois Accords, on aura très-exactement, tant en Notes muſicales qu'en rapports numériques, l'Octave ou Echelle diatonique ordinaire rigoureuſement établie.

En Notes, la choſe eſt évidente par la ſeule opération.

En rapports numériques, cela ſe prouve preſque auſſi facilement: car ſuppoſant 360 pour la longueur de la Corde entiere, ces trois Notes

C, G, F, ſeront comme 180, 240, 270; leurs Accords ſeront comme dans la *Figure* 8. *Planche* G, & l'Echelle entiere qui s'en déduit, ſera dans les rapports marqués *Planche* K. *Figure* 2; où l'on voit que tous les Intervalles ſont juſtes, excepté l'Accord parfait D F A, dans lequel la Quinte D A eſt foible d'un Comma de même que la Tierce mineure D F, à cauſe du *Ton* mineur D E; mais dans tout *Syſtême* ce défaut ou l'équivalent eſt inévitable.

Quant aux autres altérations que la néceſſité d'employer les mêmes touches en divers Tons introduit dans notre Echelle, voyez TEMPÉRAMENT.

L'Echelle une fois établie, le principal uſage des trois Notes C, G, F, dont elle eſt tirée, eſt la formation des Cadences qui, donnant un progrès de Notes fondamentales de l'une à l'autre, ſont la baſſe de toute la Modulation. G, étant moyen harmonique, & F moyen arithmétique entre les deux termes de l'Octave, le paſſage du moyen à l'extrême forme une Cadence qui tire ſon nom du moyen qui la produit. G C eſt donc une Cadence harmonique, F C une Cadence arithmétique, & l'on appelle Cadence mixte celle qui, du moyen arithmétique paſſant au moyen harmonique, ſe compoſe des deux avant de ſe réſoudre ſur l'extrême. (*Pl.* K. *Fig.* 4.)

De ces trois Cadences, l'harmonique eſt la principale & la premiere en ordre: ſon effet

eſt d'une Harmonie mâle, forte & terminant un ſens abſolu. L'arithmétique eſt foible, douce, & laiſſe encore quelque choſe à deſirer. La Cadence mixte ſuſpend le ſens & produit à-peu-près l'effet du point interrogatif & admiratif.

De la ſucceſſion naturelle de ces trois Cadences telle qu'on la voit même *Planche*, *Figure* 7, réſulte exactement la Baſſe-fondamentale de l'Echelle; & de leurs divers entrelacemens ſe tire la maniere de traiter un Ton quelconque, & d'y moduler une ſuite de Chants; car chaque Note de la Cadence eſt ſuppoſée porter l'Accord parfait, comme il a été dit ci-devant.

A l'égard de ce qu'on appelle *la Régle de l'Octave*, (voyez ce mot) il eſt évident que, quand même on admettroit l'Harmonie qu'elle indique pour pure & réguliere, comme on ne la trouve qu'à force d'art & de déductions, elle ne peut jamais être propoſée en qualité de principe & de loi générale.

Les Compoſiteurs du quinzieme ſiecle, excellens Harmoniſtes pour la plupart, employoient toute l'Echelle comme Baſſe-fondamentale d'autant d'Accords parfaits qu'elle avoit de Notes, excepté la Septieme, à cauſe de la Quinte fauſſe; & cette Harmonie bien conduite eût fait un fort grand effet, ſi l'Accord parfait ſur la Médiante n'eût été rendu trop dur par ſes deux fauſſes Relations avec l'Accord qui le précede & avec celui qui le ſuit. Pour rendre cette ſuite

d'Accords parfaits auſſi pure & douce qu'il eſt poſſible, il faut la réduire à cette autre Baſſe-fondamentale, (*Fig* 8.) qui fournit, avec la précédente, une nouvelle ſource de variétés.

Comme on trouve dans cette formule deux Accords parfaits en Tierce mineure, ſavoir, D & A, il eſt bon de chercher l'analogie que doivent avoir entr-eux les Tons majeurs & mineurs dans une Modulation réguliere.

Conſidérons *Pl.* I. *Fig.* 11. la Note *e b* de l'exemple P unie aux deux Notes correſpondantes des exemples O & Q: priſe pour fondamentale, elle ſe trouve ainſi baſe ou fondement d'un Accord en Tierce majeure; mais priſe pour moyen arithmétique entre la Corde entiere & ſa Quinte, comme dans l'exemple X, (*Fig.* 13.) elle ſe trouve alors Médiante ou ſeconde baſe du Mode mineur; ainſi cette même Note conſidérée ſous deux rapports différens, & tous deux déduits du *Syſtême*, donne deux Harmonies: d'où il ſuit que l'Echelle du Mode majeur eſt d'une Tierce mineure au-deſſus de l'Echelle analogue du Mode mineur. Ainſi le Mode mineur analogue à l'Echelle d'*ut* eſt celui de *la*, & le Mode mineur analogue à celui de *fa* eſt celui de *re*. Or, *la* & *re* donnent exactement, dans la Baſſe-fondamentale de l'Echelle diatonique, les deux Accords mineurs analogues aux deux Tons d'*ut* & de *fa* déterminés par les deux Cadences harmoniques d'*ut* à *fa* & de *ſol* à *ut*. La

Baſſe-fondamentale où l'on fait entrer ces deux Accords eſt donc auſſi réguliere & plus variée que la précédente, qui ne renferme que l'Harmonie du Mode majeur.

A l'égard des deux dernieres Diſſonnances N & R de l'exemple Q, comme elles ſortent du Genre Diatonique, nous n'en parlerons que ci-après.

L'origine de la Meſure, des Périodes, des Phraſes & de tout Rhythme muſical, ſe trouve auſſi dans la génération des Cadences, dans leur ſuite naturelle, & dans leurs diverſes combinaiſons. Premiérement, le moyen étant homogene à ſon extrême, les deux membres d'une Cadence doivent, dans leur premiere ſimplicité, être de même nature & de valeurs égales: par conſéquent les huit Notes qui forment les quatre Cadences, Baſſe-fondamentale de l'Echelle, ſont égales entr'elles; & formant auſſi quatre Meſures égales, une pour chaque Cadence, le tout donne un ſens complet & une période harmonique. De plus, comme tout le *Syſtême* harmonique eſt fondé ſur la raiſon double & ſur la ſeſquialtere, qui, à cauſe de l'Octave, ſe confond avec la raiſon triple; de même toute Meſure bonne & ſenſible ſe réſout en celle à deux Tems ou en celle à trois: tout ce qui eſt au-delà, ſouvent tenté & toujours ſans ſuccès, ne pouvant produire aucun bon effet.

Des divers fondemens d'Harmonie donnés par les trois ſortes de Cadences, & des diverſes ma-

nieres de les entrelacer, naît la variété des ſens, des phraſes & de toute la Mélodie dont l'habile Muſicien exprime toute celle des phraſes du diſcours, & ponctue les Sons auſſi correctement que le Grammairien les paroles. De la Meſure donnée par les Cadences réſulte auſſi l'exacte expreſſion de la proſodie & du Rhythme : car comme la ſyllabe brève s'appuie ſur la longue, de même la Note qui prépare la cadence en levant s'appuie & pauſe ſur la Note qui la réſout en frappant; ce qui diviſe les Tems en forts & en foibles, comme les ſyllabes en longues & en brèves : cela montre comment on peut, même en obſervant les quantités, renverſer la proſodie & tout meſurer à contretems, lorſqu'on frappe les ſyllabes brèves & qu'on leve les longues, quoiqu'on croye obſerver leurs durées relatives & leurs valeurs muſicales.

L'uſage des Notes diſſonnantes par Dégrés conjoints dans les Tems foibles de la Meſure, ſe déduit auſſi des principes établis ci-deſſus : car ſuppoſons l'Echelle diatonique & meſurée, marquée *Fig.* 9 *Pl.* K. il eſt évident que la Note ſoutenue ou rebattue dans la Baſſe X. au lieu des Notes de la Baſſe Z n'eſt ainſi tolérée que parce que, revenant toujours dans les Tems forts, elle échappe aiſément à notre attention dans les Tems foibles, & que les Cadences dont elle tient lieu n'en ſont pas moins ſuppoſées; ce qui ne pourroit être ſi les Notes diſ-

ſonnantes changeoient de lieu & ſe frappoient ſur les Tems forts.

Voyons maintenant quels Sons peuvent être ajoutés ou ſubſtitués à ceux de l'Echelle diatonique, pour la formation des Genres Chromatique & Enharmonique.

En inſérant dans leur ordre naturel les Sons donnés par la Série des Diſſonnances, on aura premiérement la Note *ſol* Dièſe N. (*Pl.* I. *Fig.* 11.) qui donne le Genre Chromatique & le paſſage régulier du Ton majeur d'*ut* à ſon mineur correſpondant *la*. (Voyez *Pl.* K. *Fig.* 10.)

Puis on a la Note R ou *ſi* Bémol, laquelle, avec celle dont je viens de parler, donne le Genre Enharmonique. (*Fig.* 11.)

Quoique, eu égard au Diatonique, tout le *Syſtême* harmonique ſoit, comme on a vu, renfermé dans la raiſon ſextuple; cependant les diviſions ne ſont pas tellement bornées à cette étendue qu'entre la Dix-neuvieme ou triple Quinte $\frac{1}{6}$, & la Vingt-deuxieme, ou quadruple Octave $\frac{1}{8}$, on ne puiſſe encore inſérer une moyenne harmonique $\frac{1}{7}$ priſe dans l'ordre des aliquotes, donnée d'ailleurs par la Nature dans les Cors de chaſſe & Trompettes marines, & d'une intonation très-facile ſur le Violon.

Ce terme $\frac{1}{7}$, qui diviſé harmoniquement l'Intervalle de la Quarte *ſol ut* ou $\frac{6}{8}$, ne forme pas avec le *ſol* une Tierce mineure juſte, dont le rapport ſeroit $\frac{5}{6}$, mais un Intervalle un peu

moindre, dont le rapport eſt $\frac{6}{7}$; de ſorte qu'on ne ſauroit exactement l'exprimer en Note; car le *la* Dièſe eſt déja trop fort: nous le repréſenterons par la Note *ſi* précédée du ſigne $\flat\!\!\circ$, un peu différent du Bémol ordinaire.

L'Echelle augmentée, ou, comme diſoient les Grecs, le Genre épaiſſi de ces trois nouveaux Sons placés dans leur rang, ſera donc comme l'exemple 12, *Planche* K. Le tout pour le même Ton, ou du moins pour les Tons naturellement analogues.

De ces trois Sons ajoutés, dont, comme le fait voir M. Tartini, le premier conſtitue le Genre Chromatique, & le troiſieme l'Enharmonique, le *ſol* Dièſe & le *ſi* Bémol ſont dans l'ordre des Diſſonnances: mais le *ſi* $\flat\!\!\circ$ ne laiſſe pas d'être Conſonnant, quoiqu'il n'appartienne pas au Genre Diatonique, étant hors de la progreſſion ſextuple qui renferme & détermine ce Genre: car puiſqu'il eſt immédiatement donné par la Série harmonique des aliquotes, puiſqu'il eſt moyen harmonique entre la Quinte & l'Octave du Son fondamental, il s'enſuit qu'il eſt Conſonnant comme eux, & n'a beſoin d'être ni préparé ni ſauvé; c'eſt auſſi ce que l'oreille confirme parfaitement dans l'emploi régulier de cette eſpece de Septieme.

A l'aide de ce nouveau Son, la Baſſe de l'Echelle diatonique retourne exactement ſur elle-

même, en deſcendant, ſelon la nature du cercle qui la repréſente; & la Quatorzieme ou Septieme redoublée ſe trouve alors ſauvée régulièrement par cette Note ſur la Baſſe-tonique ou fondamentale, comme toutes les autres Diſſonnances.

Voulez-vous, des principes ci-devant poſés, déduire les régles de la Modulation, prenez les trois Tons majeurs relatifs, *ut*, *ſol*, *fa*, & leurs trois Tons mineurs analogues, *la*, *mi*, *re*; vous aurez ſix Toniques, & ce ſont les ſeules ſur leſquelles on puiſſe moduler en ſortant du Ton principal; Modulations qu'on entrelace à ſon choix, ſelon le caractere du Chant & l'expreſſion des paroles: non, cependant, qu'entre ces Modulations il n'y en ait de préférables à d'autres; même ces préférences, trouvées d'abord par le ſentiment, ont auſſi leurs raiſons dans les principes, & leurs exceptions, ſoit dans les impreſſions diverſes que veut faire le Compoſiteur, ſoit dans la liaiſon plus ou moins grande qu'il veut donner à ſes phraſes. Par exemple, la plus naturelle & la plus agréable de toutes les Modulations en Mode majeur, eſt celle qui paſſe de la Tonique *ut* au Ton de ſa Dominante *ſol*; parce que le Mode majeur étant fondé ſur des diviſions harmoniques, & la Dominante diviſant l'Octave harmoniquement, le paſſage du premier terme au moyen eſt le plus naturel. Au contraire, dans le Mode mineur *la*, fondé ſur

la proportion arithmétique, le paſſage au Ton de la quatrieme Note *re*, qui diviſe l'Octave arithmétiquement, eſt beaucoup plus naturel que le paſſage au Ton *mi* de la Dominante, qui diviſe harmoniquement la même Octave; & ſi l'on y regarde attentivement, on trouvera que les Modulations plus ou moins agrébales dépendent toutes des plus grands ou moindres rapports établis dans ce *Syſtême*.

Examinons maintenant les Accords ou Intervalles particuliers au Mode mineur, qui ſe déduiſent des Sons ajoutés à l'Echelle. (*Pl.* I. *Fig.* 12)

L'analogie entre les deux Modes donne les trois Accords marqués *Fig* 14. de la Planche K. dont tous les Sons ont été trouvés Conſonnans dans l'établiſſement du Mode majeur. Il n'y a que le Son ajouté *g*♯ dont la Conſonnance puiſſe être diſputée.

Il faut remarquer d'abord que cet Accord ne ſe réſout point en l'Accord diſſonnant de Septieme diminuée qui auroit *ſol* Dièſe pour Baſſe, parce qu'outre la Septieme diminuée *ſol* Dièſe & *fa* naturel, il s'y trouve encore une Tierce diminuée *ſol* Dièſe & *ſi* Bémol, qui rompt toute proportion; ce que l'expérience confirme par l'inſurmontable rudeſſe de cet Accord. Au contraire, outre que cet arrangement de Sixte ſuperflue plaît à l'oreille & ſe réſout très-harmonieuſement, M. Tartini prétend que l'Intervalle

le eſt réellement bon, régulier & même conſonnant. 1°. parce que cette Sixte eſt à très-peu-près Quatrieme harmonique aux trois Notes B *b*, *d*, *f*, repréſentées par les fractions $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{5}$ $\frac{1}{6}$, dont $\frac{1}{7}$ eſt la Quatrieme proportionnelle harmonique exacte. 2°. parce que cette même Sixte eſt à très-peu-près moyenne harmonique de la Quarte *fa*, *ſi* Bémol, formée par la Quinte du Son fondamental & par ſon Octave. Que ſi l'on emploie en cette occaſion la Note marquée *ſol* Dièſe plutôt que la Note marquée *la* Bémol, qui ſemble être le vrai moyen harmonique; c'eſt non-ſeulement que cette diviſion nous rejetteroit fort loin du Mode, mais encore que cette même Note *la* Bémol n'eſt moyenne harmonique qu'en apparence; attendu que la Quarte *fa*, *ſi* Bémol, eſt altérée & trop foible d'un Comma; de ſorte que *ſol* Dièſe, qui a un moindre rapport à *fa*, approche plus du vrai moyen harmonique que *la* Bémol, qui a un plus grand rapport au même *fa*.

Au reſte, on doit obſerver que tous les Sons de cet Accord qui ſe réuniſſent ainſi en une Harmonie réguliere & ſimultanée, ſont exactement les quatre même Sons fournis ci-devant dans la Série diſſonnante Q par les complémens des diviſions de la Sextuple harmonique : ce qui ferme, en quelque maniere, le cercle harmonieux, & confirme la liaiſon de toutes les parties du *Syſtême*.

A l'aide de cette Sixte & de tous les autres

Sons que la proportion harmonique & l'analogie fourniſſent dans le Mode mineur, on a un moyen facile de prolonger & varier aſſez longtems l'Harmonie ſans ſortir du Mode, ni même employer aucune véritable Diſſonnance; comme on peut le voir dans l'exemple de Contrepoint donné par M. Tartini & dans lequel il prétend n'avoir employé aucune Diſſonnance, ſi ce n'eſt la Quarte-&-Quinte finale.

Cette même Sixte ſuperflue a encore des uſages plus importans & plus fins dans les Modulations détournées par des paſſages enharmoniques, en ce qu'elle peut ſe prendre indifféremment dans la pratique pour la Septieme bémoliſée par le ſigne $\frac{\flat 7}{5}$, de laquelle cette Sixte dièſée differe très-peu dans le calcul & point du tout ſur le Clavier. Alors cette Septieme ou cette Sixte, toujours conſonnante, mais marquée tantôt par Dièſe & tantôt par Bémol, ſelon le Ton d'où l'on ſort, & celui où l'on entre, produit dans l'Harmonie d'apparentes & ſubites métamorphoſes, dont, quoique régulieres dans ce *Syſtême*, le Compoſiteur auroit bien de la peine à rendre raiſon dans tout autre; comme on peut le voir dans les exemples I, II, III, de la *Planche* M, ſurtout dans celui marqué +, où le *ſa* pris pour naturel, & formant une Septieme apparente qu'on ne ſauve point, n'eſt au fond qu'une Sixte ſuperflue formée par un *mi* Dièſe ſur le *ſol* de la Baſſe; ce qui rentre dans la rigueur des regles.

Mais il eſt ſuperflu de s'étendre ſur ces fineſſes de l'Art, qui n'échappent pas aux grands Harmoniſtes, & dont les autres ne feroient qu'abuſer en les employant mal-à-propos. Il ſuffit d'avoir montré que tout ſe tient par quelque côté, & que le vrai *Syſtême* de la Nature mene aux plus cachés détours de l'Art.

T.

T. Cette lettre s'écrit quelquefois dans les Partitions pour déſigner la Partie de la Taille, lorſque cette Taille prend la place de la Baſſe & qu'elle eſt écrite ſur la même Portée, la Baſſe gardant le Tacet.

Quelquefois dans les Parties de Symphonie le T ſignifie *Tous* ou *Tutti*, & eſt oppoſée à la lettre S, ou au mot *Seul* ou *Solo*, qui alors doit néceſſairement avoir été écrit auparavant dans la même Partie.

TA. L'une des quatre ſyllabes avec leſquelles les Grecs ſolfioient la Muſique. (Voyez SOLFIER.

TABLATURE. Ce mot ſignifioit autrefois la totalité des ſignes de la Muſique; de ſorte que, qui connoiſſoit bien la Note & pouvoit chanter à livre ouvert, étoit dit ſavoir la *Tablature*.

Aujourd'hui le mot *Tablature* ſe reſtreint à une certaine maniere de noter par lettres, qu'on

emploie pour les Inſtrumens à Cordes, qui ſe touchent avec les doigts, tels que le Luth, la Guitarre, le Ciſtre, & autrefois le Théorbe & la Viole.

Pour noter en *Tablature*, on tire autant de lignes paralleles que l'Inſtrument a de Cordes. On écrit enſuite ſur ces lignes des lettres de l'alphabet, qui indiquent les diverſes poſitions des doigts ſur la Corde de ſemi-Ton en ſemi-Ton. La lettre *a* indique la Corde à vide, *b* indique la premiere Poſition, *c* la ſeconde, *d* la troiſieme, &c.

A l'égard des valeurs des Notes, on les marque par des Notes ordinaires de valeurs ſemblables, toutes placées ſur une même ligne, parce que ces Notes ne ſervent qu'à marquer la valeur & non le Dégré. Quand les valeurs ſont toujours ſemblables, c'eſt-à-dire, que la maniere de ſcander les Notes eſt la même dans toutes les Meſures, on ſe contente de la marquer dans la premiere, & l'on ſuit.

Voilà tout le myſtere de la *Tablature*, lequel achevera de s'éclaircir par l'inſpection de la Figure 4. *Planche* M. où j'ai noté le premier couplet des *folies d'Eſpagne* en *Tablature* pour la Guitarre.

Comme les Inſtrumens pour leſquels on employoit la *Tablature* ſont la plupart hors d'uſage, & que, pour ceux dont on joue encore, on a trouvé la Note ordinaire plus commode, la *Tablature* eſt preſque entiérement abandonnée, ou ne ſert qu'aux premieres leçons des écoliers.

TABLEAU. Ce mot s'emploie ſouvent en Muſique pour déſigner la réunion de pluſieurs objets formant un tout peint par la Muſique imitative. *Le* Tableau *de cet Air eſt bien deſſiné*; *ce Chœur fait* Tableau; *cet Opéra eſt plein de* Tableaux *admirables.*

TACET. Mot latin qu'on emploie dans la Muſique pour indiquer le ſilence d'une Partie. Quand, dans le cours d'un morceau de Muſique, on veut marquer un ſilence d'un certain tems, on l'écrit avec des *Bâtons* ou des *Pauſes*: (Voyez ces mots.) Mais quand quelque Partie doit garder le ſilence durant un morceau entier, on exprime cela par le mot *Tacet* écrit dans cette Partie au-deſſus du nom de l'Air ou des premieres Notes du Chant.

TAILLE, anciennement TENOR. La ſeconde des quatre Parties de la Muſique, en comptant du grave à l'aigu. C'eſt la Partie qui convient le mieux à la voix d'homme la plus commune; ce qui fait qu'on l'appelle auſſi *Voix humaine* par excellence.

La *Taille* ſe diviſe quelquefois en deux autres Parties, l'une plus élevée, qu'on appelle *Premiere* ou *haute-Taille*, l'autre plus baſſe, qu'on appelle *Seconde* ou *baſſe-Taille*. Cette derniere eſt en quelque maniere une Partie mitoyenne ou commune entre la *Taille* & la Baſſe & s'ap-

pelle auſſi, à cauſe de cela, *Concordant.* (Voyez PARTIES.)

On n'emploie preſqu'aucun rolle de *Taille* dans les Opéra François: au contraire les Italiens préferent dans les leurs le *Tenor* à la Baſſe, comme une Voix plus flexible, auſſi ſonore, & beaucoup moins dure.

TAMBOURIN. Sorte de Danſe fort à la Mode aujourd'hui ſur les Théâtres François. L'Air en eſt très-gai & ſe bat à deux Tems vifs. Il doit être ſautillant & bien cadencé, à l'imitation du Flutet des Provençaux; & la Baſſe doit refrapper la même Note, à l'imitation du *Tambourin* ou *Galoubé*, dont celui qui joue du Flutet s'accompagne ordinairement.

TASTO SOLO. Ces deux mots Italiens écrits dans une Baſſe-continue, & d'ordinaire ſous quelque Point-d'Orgue, marquent que l'Accompagnateur ne doit faire aucun Accord de la main droite, mais ſeulement frapper de la gauche la Note marquée, & tout au plus ſon Octave, ſans y rien ajouter, attendu qu'il lui ſeroit preſque impoſſible de deviner & ſuivre la tournure d'Harmonie ou les Notes de goût que le Compoſiteur fait paſſer ſur la Baſſe pendant ce tems-là.

TÉ L'une des quatre ſyllabes par leſquelles les Grecs ſolfioient la Muſique. (Voyez SOLFIER.)

TEMPÉRAMENT. Opération par laquelle, au moyen d'une légere altération dans les Intervalles, faiſant évanouir la différence de deux Sons

voiſins, on les confond en un, qui, ſans choquer l'oreille, forme les Intervalles reſpectifs de l'un & de l'autre. Par cette opération l'on ſimplifie l'Echelle en diminuant le nombre des Sons néceſſaires. Sans le *Tempérament*, au lieu de douze Sons ſeulement que contient l'Octave, il en faudroit plus de ſoixante pour moduler dans tous les Tons.

Sur l'Orgue, ſur le Clavecin, ſur tout autre Inſtrument à Clavier, il n'y a, & il ne peut guere y avoir d'Intervalle parfaitement d'Accord que la ſeule Octave. La raiſon en eſt que trois Tierces majeures ou quatre Tierces mineures devant faire une Octave juſte, celles-ci la paſſent & les autres n'y arrivent pas. Car $\frac{5}{4} \times \frac{5}{4} \times \frac{5}{4} = \frac{125}{64} < \frac{128}{64} = \frac{2}{1}$; & $\frac{6}{5} \times \frac{6}{5} \times \frac{6}{5} \times \frac{6}{5} = \frac{1296}{624} > \frac{1296}{648} = \frac{2}{1}$. Ainſi l'on eſt contraint de renforcer les Tierces majeures & d'affoiblir les mineures pour que les Octaves & tous les autres Intervalles ſe correſpondent exactement, & que les mêmes touches puiſſent être employées ſous leurs divers rapports. Dans un moment je dirai comment cela ſe fait.

Cette néceſſité ne ſe fit pas ſentir tout-d'un-coup, on ne la reconnut qu'en perfectionnant le ſyſtême muſical. Pythagore, qui trouva le premier les rapports des Intervalles harmoniques, prétendoit que ces rapports fuſſent obſervés dans toute la rigueur mathématique, ſans rien accor-

der à la tolérance de l'oreille. Cette ſévérité pouvoit être bonne pour ſon tems où toute l'étendue du ſyſtême ſe bornoit encore à un ſi petit nombre de Cordes. Mais comme la plupart des Inſtrumens des Anciens étoient compoſés de Cordes qui ſe touchoient à vide, & qu'il leur falloit, par conſéquent, une Corde pour chaque Son, à meſure que le ſyſtême s'étendit, ils s'apperçurent que la régle de Pythagore, en trop multipliant les Cordes, empêchoit d'en tirer les uſages convenables.

Ariſtoxène, diſciple d'Ariſtote, voyant combien l'exactitude des calculs nuiſoit aux progrès de la Muſique & à la facilité de l'exécution, prit tout-d'un-coup l'autre extrémité; abandonnant preſque entiérement le calcul, il s'en remit au ſeul jugement de l'oreille, & rejetta comme inutile tout ce que Pythagore avoit établi.

Cela forma dans la Muſique deux ſectes qui ont longtems diviſé les Grecs, l'une des Ariſtoxéniens, qui étoient les Muſiciens de pratique; l'autre des Pythagoriciens, qui étoient les Philoſophes. (Voyez ARISTOXÉNIENS & PYTHAGORICIENS.)

Dans la ſuite, Ptolémée & Didyme, trouvant, avec raiſon, que Pythagore & Ariſtoxène avoient donné dans deux excès également vicieux, & conſultant à la fois les ſens & la raiſon, travaillerent chacun de leur côté à la réforme de l'ancien ſyſtême diatonique. Mais comme ils ne s'éloignerent pas des principes établis pour la diviſion du Tétracorde, & que reconnoiſſant enfin la différence du *Ton* majeur au *Ton* mineur, ils n'oſerent toucher à celui-ci pour le partager comme l'autre par une Corde chromatique en deux Parties réputées égales; le ſyſtême demeura encore longtems dans un état d'imperfection qui ne permettoit pas d'appercevoir le vrai principe du *Tempérament*.

Enfin vint Guy d'Arezzo qui refondit en quelque maniere la Muſique & inventa, dit-on, le Clavecin. Or, il eſt certain que cet Inſtrument n'a pu exiſter, non plus que l'Orgue, que l'on n'ait en même tems trouvé le *Tempérament*, ſans lequel il eſt impoſſible de les accorder, & il eſt impoſſible au moins que la premiere invention ait de beaucoup précédé la ſeconde; c'eſt à-peu-près tout ce que nous en ſavons.

Mais quoique la néceſſité du *Tempérament* ſoit connue depuis longtems, il n'en eſt pas de même de la meilleure régle à ſuivre pour le déterminer. Le ſiecle dernier, qui fut le ſiecle des découvertes en tout genre, eſt le premier qui nous ait donné des lumieres bien nettes ſur ce chapitre. Le P. Merſenne & M. Loulié ont fait des calculs; M. Sauveur a trouvé des diviſions qui fourniſſent tous les *Tempéramens* poſſibles; enfin, M. Rameau, après tous les autres, a cru développer le premier la véritable théorie du *Tempérament*, & a même prétendu, ſur cette

théorie, établir comme neuve une pratique très-ancienne dont je parlerai dans un moment.

J'ai dit qu'il s'agiſſoit, pour tempérer les Sons du Clavier, de renforcer les Tierces majeures, d'affoiblir les mineures, & de diſtribuer ces altérations de maniere à les rendre le moins ſenſibles qu'il étoit poſſible. Il faut pour cela répartir ſur l'Accord de l'Inſtrument, & cet Accord ſe fait ordinairement par Quintes; c'eſt donc par ſon effet ſur les Quintes que nous avons à conſidérer le *Tempérament*.

Si l'on accorde bien juſte quatre Quintes de ſuite, comme *ut ſol re la mi*, on trouvera que cette quatrieme Quinte *mi* fera, avec l'*ut* d'où l'on eſt parti, une Tierce majeure diſcordante, & de beaucoup trop forte; & en effet ce *mi*, produit comme Quinte de *la*, n'eſt pas le même Son qui doit faire la Tierce majeure d'*ut*. En voici la preuve.

Le rapport de la Quinte eſt $\frac{2}{3}$ ou $\frac{1}{3}$, à cauſe des Octaves 1 & 2 priſes l'une pour l'autre indifféremment. Ainſi la ſucceſſion des Quintes formant une progreſſion triple, donnera *ut* 1, *ſol* 3, *re* 9, *la* 27, & *mi* 81.

Conſidérons à préſent ce *mi* comme Tierce majeure d'*ut*; ſon rapport eſt $\frac{4}{5}$ ou $\frac{1}{5}$, 4 n'étant que la double Octave d'1. Si d'Octave en Octave nous rapprochons ce *mi* du précédent, nous trouverons *mi* 5, *mi* 10, *mi* 20, *mi* 40, & *mi* 80. Ainſi la Quinte de *la* étant *mi* 81, & la

Tierce majeure d'*ut* étant *mi* 80; ces deux *mi* ne ſont pas le même, & leur rapport eſt $\frac{80}{81}$, qui fait préciſément le Comma majeur.

Que ſi nous pourſuivons la progreſſion des Quintes juſqu'à la douzieme puiſſance qui arrive au *ſi* Dièſe, nous trouverons que ce *ſi* excede l'*ut* dont il devroit faire l'uniſſon, & qu'il eſt avec lui dans le rapport de 531441 à 524288, rapport qui donne le Comma de Pythagore. De ſorte que par le calcul précédent le *ſi* Dièſe devroit excéder l'*ut* de trois Comma majeurs; & par celui-ci il l'excede ſeulement du Comma de Pythagore.

Mais il faut que le même Son *mi*, qui fait la Quinte de *la*, ſerve encore à faire la Tierce majeure d'*ut*; il faut que le même *ſi* Dièſe, qui forme la douzieme Quinte de ce même *ut*, en faſſe auſſi l'Octave, & il faut enfin que ces différens Accords concourent à conſtituer le ſyſtême général ſans multiplier les Cordes. Voilà ce qui s'exécute au moyen du *Tempérament*.

Pour cela 1°. on commence par l'*ut* du milieu du Clavier, & l'on affoiblit les quatre premieres Quintes en montant, juſqu'à ce que la quatrieme *mi* faſſe la Tierce majeure bien juſte avec le premier Son *ut*; ce qu'on appelle la premiere preuve. 2°. En continuant d'accorder par Quintes, dès qu'on eſt arrivé ſur les Dièſes, on renforce un peu les Quintes, quoique les Tierces en ſouffrent, & quand on eſt arrivé au *ſol*

Dièſe, on s'arrête. Ce *ſol* Dièſe doit faire, avec le *mi*, une Tierce majeure juſte ou du moins ſouffrable; c'eſt la ſeconde preuve. 3. On reprend l'*ut* & l'on accorde les Quintes au grave; ſavoir, *fa*, *ſi* Bémol, &c. foibles d'abord; puis les renforçant par Dégrés, c'eſt-à-dire, affoibliſſant les Sons juſqu'à ce qu'on ſoit parvenu au *re* Bémol, lequel, pris comme *ut* Dièſe, doit ſe trouver d'accord & faire Quinte avec le *ſol* Dièſe, auquel on s'étoit ci-devant arrêté; c'eſt la troiſieme preuve. Les dernieres Quintes ſe trouveront un peu fortes, de même que les Tierces majeures; c'eſt ce qui rend les Tons majeurs de *ſi* Bémol & de *mi* Bémol ſombres & même un peu durs. Mais cette dureté ſera ſupportable ſi la Partition eſt bien faite, & d'ailleurs ces Tierces, par leur ſituation, ſont moins employées que les premieres, & ne doivent l'être que par choix.

Les Organiſtes & les Facteurs regardent ce *Tempérament* comme le plus parfait que l'on puiſſe employer. En effet, les Tons naturels jouiſſent par cette méthode de toute la pureté de l'Harmonie, & les Tons tranſpoſés, qui forment des modulations moins fréquentes, offrent de grandes reſſources au Muſicien quand il a beſoin d'expreſſions plus marquées: car il eſt bon d'obſerver, dit M. Rameau, que nous recevons des impreſſions différentes des Intervalles à proportion de leurs différentes altérations. Par exemple, la Tierce majeure, qui nous excite naturellement à la joie, nous imprime juſqu'à des idées de fureur quand elle eſt trop forte; & la Tierce mineure, qui nous porte à la tendreſſe & à la douceur, nous attriſte lorſqu'elle eſt trop foible.

Les habiles Muſiciens, continue le même Auteur, ſavent profiter à propos de ces différens effets des Intervalles, & font valoir, par l'expreſſion qu'ils en tirent, l'altération qu'on y pourroit condamner.

Mais, dans ſa *Génération harmonique*, le même M. Rameau tient un tout autre langage Il ſe reproche ſa condeſcendance pour l'uſage actuel, & détruiſant tout ce qu'il avoit établi auparavant, il donne une formule d'onze moyennes proportionnelles entre les deux termes de l'Octave, ſur laquelle formule, il veut qu'on regle toute la ſucceſſion du ſyſtême chromatique; de ſorte que ce ſyſtême réſultant de douze ſemi-Tons parfaitement égaux, c'eſt une néceſſité que tous les Intervalles ſemblables qui en ſeront formés ſoient auſſi parfaitement égaux entr'eux.

Pour la pratique prenez, dit-il, telle touche du Clavecin qu'il vous plaira; accordez-en d'abord la Quinte juſte, puis diminuez-la ſi peu que rien: procédez ainſi d'une Quinte à l'autre, toujours en montant, c'eſt-à-dire, du grave à l'aigu, juſqu'à la derniere dont le Son aigu aura été le grave de la premiere; vous pouvez être

certain que le Clavecin ſera bien d'accord.

Cette méthode que nous propoſe aujourd'hui M. Rameau, avoit déja été propoſée & abandonnée par le fameux Couperin. On la trouve auſſi tout au long dans le P. Merſenne, qui en fait Auteur un nommé Gallé, & qui a même pris la peine de calculer les onze moyennes proportionnelles dont M. Rameau nous donne la formule algébrique.

Malgré l'air ſcientifique de cette formule, il ne paroît pas que la pratique qui en réſulte ait été juſqu'ici goûtée des Muſiciens ni des Facteurs. Les premiers ne peuvent ſe réſoudre à ſe priver de l'énergique variété qu'ils trouvent dans les diverſes affections des Tons qu'occaſionne le *Tempérament* établi. M. Rameau leur dit en vain qu'ils ſe trompent, que la variété ſe trouve dans l'entrelacement des Modes ou dans les divers Dégrés des Toniques, & nullement dans l'altération des Intervalles; le Muſicien répond que l'un n'exclud pas l'autre, qu'il ne ſe tient pas convaincu par une aſſertion, & que les diverſes affections des Tons ne ſont nullement proportionnelles aux différens Dégrés de leurs finales. Car, diſent-ils, quoiqu'il n'y ait qu'un ſemi-Ton de diſtance entre la finale de *re* & celle de *mi* Bémol, comme entre la finale de *la* & celle de *ſi* Bémol; cependant la même Muſique nous affectera très-différemment en A *la mi re* qu'en B *fa*, & en D *ſol re* qu'en E *la fa*; & l'oreille attentive du Muſicien ne s'y trompera jamais, quand même le Ton général ſeroit hauſſé ou baiſſé d'un ſemi-Ton & plus; preuve évidente que la variété vient d'ailleurs que de la ſimple différente élévation de la Tonique.

A l'égard des Facteurs, ils trouvent qu'un Clavecin accordé de cette maniere n'eſt point auſſi bien d'accord que l'aſſure M. Rameau. Les Tierces majeures leur paroiſſent dures & choquantes, & quand on leur dit qu'ils n'ont qu'à ſe faire à l'altération des Tierces comme ils s'étoient faits ci-devant à celle des Quintes, ils répliquent qu'ils ne conçoivent pas comment l'Orgue pourra ſe faire à ſupprimer les battemens qu'on y entend par cette maniere de l'accorder, ou comment l'oreille ceſſera d'en être offenſée. Puiſque par la nature des Conſonnances la Quinte peut être plus altérée que la Tierce ſans choquer l'oreille & ſans faire des battemens, n'eſt-il pas convenable de jetter l'altération du côté où elle eſt le moins choquante, & de laiſſer plus juſtes, par préférence, les Intervalles qu'on ne peut altérer ſans les rendre diſcordans ?

Le P. Merſenne aſſuroit qu'on diſoit de ſon tems que les premiers qui pratiquerent ſur le Clavier les ſemi-Tons, qu'il appelle *feintes*, accorderent d'abord toutes les Quintes à-peu-près ſelon l'Accord égal propoſé par M. Rameau; mais que leur oreille ne pouvant ſouffrir la diſ-

cordance des Tierces majeures néceſſairement trop fortes, ils tempérerent l'Accord en affoibliſſant les premieres Quintes pour baiſſer les Tierces majeures. Il paroît donc que s'accoutumer à cette maniere d'Accord n'eſt pas, pour une oreille exercée & ſenſible, une habitude aiſée à prendre.

Au reſte, je ne puis m'empêcher de rappeller ici ce que j'ai dit au mot CONSONNANCE, ſur la raiſon du plaiſir que les Conſonnances font à l'oreille, tirée de la ſimplicité des rapports. Le rapport d'une Quinte tempérée ſelon la méthode de M. Rameau eſt celui-ci $\frac{\sqrt[4]{80} \times \sqrt[4]{81}}{120}$. Ce rapport cependant plaît à l'oreille; je demande ſi c'eſt par ſa ſimplicité?

TEMS. Meſure du Son, quant à la durée.

Une ſucceſſion de Sons, quelque bien dirigée qu'elle puiſſe être dans ſa marche, dans ſes Dégrés du grave à l'aigu ou de l'aigu au grave, ne produit, pour ainſi dire, que des effets indéterminés. Ce ſont les durées relatives & proportionnelles de ces mêmes Sons qui fixent le vrai caractere d'une Muſique, & lui donnent ſa plus grande énergie. Le *Tems* eſt l'ame du Chant; les Airs dont la meſure eſt lente, nous attriſtent naturellement; mais un Air gai, vif & bien cadencé nous excite à la joie & à peine les pieds peuvent-ils ſe retenir de danſer. Otez la Meſure, détruiſez la proportion des *Tems*,

les mêmes Airs que cette proportion vous rendoit agréables, reſtés ſans charme & ſans force, deviendront incapables de plaire & d'intéreſſer. Le *Tems*, au contraire, a ſa force en lui-même; elle dépend de lui ſeul, & peut ſubſiſter ſans la diverſité des Sons. Le Tambour nous en offre un exemple, groſſier toutefois & très-imparfait, parce que le Son ne s'y peut ſoutenir.

On conſidere le *Tems* en Muſique, ou par rapport au mouvement général d'un Air, &, dans ce ſens, on dit qu'il eſt lent ou vîte; (voyez MESURE, MOUVEMENT,) ou, ſelon les parties aliquotes de chaque Meſure, parties qui ſe marquent par des mouvemens de la main ou du pied & qu'on appelle particuliérement des *Tems*; ou enfin ſelon la valeur propre de chaque Note. (Voyez VALEUR DES NOTES.)

J'ai ſuffiſamment parlé, au mot *Rhythme*, des *Tems* de la Muſique Grecque; il me reſte à parler ici des *Tems* de la Muſique moderne.

Nos anciens Muſiciens ne reconnoiſſoient que deux eſpeces de Meſures ou de *Tems*; l'une à trois *Tems*, qu'ils appelloient Meſure parfaite; l'autre à deux, qu'ils traitoient de Meſure imparfaite, & ils appelloient *Tems*, *Modes* ou *Prolations*, les ſignes qu'ils ajoutoient à la Clef pour déterminer l'une ou l'autre de ces Meſures. Ces ſignes ne ſervoient pas à cet unique uſage comme ils font aujourd'hui; mais ils fixoient auſſi la valeur relative des Notes, comme on a

déja pu voir aux mots *Mode* & *Prolation*, par rapport à la Maxime, à la Longue & à la ſemi-Breve. A l'égard de la Breve, la maniere de la diviſer étoit ce qu'ils appelloient plus préciſément *Tems*, & ce *Tems* étoit parfait ou imparfait.

Quand le *Tems* étoit parfait, la Breve ou Quarrée valoit trois Rondes ou ſemi-Breves; & ils indiquoient cela par un cercle entier, barré ou non barré, & quelquefois encore par ce chiffre compoſé $\frac{3}{1}$.

Quand le *Tems* étoit imparfait, la Breve ne valoit que deux Rondes; & cela ſe marquoit par un demi-cercle ou C. Quelquefois ils tournoient le C à rebours; & cela marquoit une diminution de moitié ſur la valeur de chaque Note. Nous indiquons aujourd'hui la même choſe en barrant le C. Quelques-uns ont auſſi appellé *Tems mineur* cette Meſure du C barré où les Notes ne durent que la moitié de leur valeur ordinaire, & *Tems majeur* celle du C plein ou de la Meſure ordinaire à quatre *Tems*.

Nous avons bien retenu la Meſure triple des anciens de même que la double; mais par la plus étrange bizarrerie de leurs deux manieres de diviſer les Notes, nous n'avons retenu que la ſous-double, quoique nous n'ayons pas moins beſoin de l'autre; de ſorte que, pour diviſer une Meſure ou un *Tems* en trois parties égales, les ſignes nous manquent, & à peine ſait-on

comment s'y prendre. Il faut recourir au chiffre 3 & à d'autres expédiens qui montrent l'inſuffiſance des ſignes. (Voyez TRIPLE.)

Nous avons ajouté aux anciennes Muſiques une combinaiſon de *Tems*, qui eſt la Meſure à quatre; mais comme elle ſe peut toujours réſoudre en deux Meſures à deux, on peut dire que nous n'avons abſolument que deux *Tems* & trois *Tems* pour parties aliquotes de toutes nos différentes Meſures.

Il y a autant de différentes valeurs de *Tems* qu'il y a de ſortes de Meſures & de modifications de Mouvement. Mais quand une fois la Meſure & le Mouvement ſont déterminés, toutes les Meſures doivent être parfaitement égales, & tous les *Tems* de chaque Meſure parfaitement égaux entr'eux. Or, pour rendre ſenſible cette égalité, on frappe chaque Meſure & l'on marque chaque *Tems* par un mouvement de la main ou du pied, & ſur ces mouvemens on régle exactement les différentes valeurs des Notes, ſelon le caractere de la Meſure. C'eſt une choſe étonnante de voir avec quelle préciſion l'on vient à bout, à l'aide d'un peu d'habitude, de marquer & de ſuivre tous les *Tems* avec une ſi parfaite égalité, qu'il n'y a point de pendule qui ſurpaſſe en juſteſſe la main ou le pied d'un bon Muſicien, & qu'enfin le ſentiment ſeul de cette égalité ſuffit pour le guider & ſupplée à tout mouvement ſenſible; en ſorte que dans un

Concert chacun ſuit la même Meſure avec la derniere préciſion, ſans qu'un autre la marque & ſans la marquer ſoi-même.

Des divers *Tems* d'une Meſure, il y en a de plus ſenſibles, de plus marqués que d'autres, quoique de valeurs égales. Le *Tems* qui marque davantage s'appelle *Tems fort*; celui qui marque moins s'appelle *Tems foible* : c'eſt ce que M. Rameau, dans ſon *Traité d'Harmonie*, appelle *Tems bon* & *Tems mauvais*. Les *Tems* forts ſont, le premier dans la Meſure à deux *Tems*; le premier & le troiſieme, dans les Meſures à trois & quatre. A l'égard du ſecond *Tems*, il eſt toujours foible dans toutes les Meſures, & il en eſt de même du quatrieme dans la Meſure à quatre *Tems*.

Si l'on ſubdiviſe chaque *Tems* en deux autres parties égales, qu'on peut encore appeller *Tems* ou *demi-Tems*, on aura derechef *Tems fort* pour la premiere moitié, *Tems foible* pour la ſeconde, & il n'y a point de partie d'un *Tems* qu'on ne puiſſe ſubdiviſer de la même maniere. Toute Note qui commence ſur le *Tems foible* & finit ſur le *Tems fort* eſt une Note à *contre-Tems*; & parce qu'elle heurte & choque en quelque façon la Meſure, on l'appelle *Syncope*. (Voyez SYNCOPE.)

Ces obſervations ſont néceſſaires pour apprendre à bien traiter les Diſſonnances. Car toute Diſſonnance bien préparée doit l'être ſur le *Tems* foible, & frappée ſur le *Tems* fort; excepté cependant dans des ſuites de Cadences évitées où cette regle, quoiqu'applicable à la premiere Diſſonnance, ne l'eſt pas également aux autres. (Voyez DISSONNANCE, PRÉPARER.)

TENDREMENT. Cet adverbe écrit à la tête d'un Air indique un Mouvement lent & doux, des Sons filés gracieuſement & animés d'une expreſſion tendre & touchante. Les Italiens ſe ſervent du mot *Amoroſo* pour exprimer à-peu-près la même choſe : mais le caractere de l'*Amoroſo* a plus d'accent, & reſpire je ne ſais quoi de moins fade & de plus paſſionné.

TENEDIUS. Sorte de Nome pour les Flûtes dans l'ancienne Muſique des Grecs.

TENEUR. *ſ. f.* Terme de Plain-Chant qui marque dans la Pſalmodie la partie qui régne depuis la fin de l'Intonation juſqu'à la Médiation, & depuis la Médiation juſqu'à la Terminaiſon. Cette *Teneur*, qu'on peut appeller la Dominante de la Pſalmodie, eſt preſque toujours ſur le même Ton.

TENOR. (Voyez TAILLE.) Dans les commencemens du Contre-point, on donnoit le nom de *Tenor* à la Partie la plus baſſe.

TENUE. *ſ. f.* Son ſoutenu par une Partie durant deux ou pluſieurs Meſures, tandis que d'autres Parties travaillent. Voyez (MESURE, TRAVAILLER.) Il arrive quelquefois, mais rarement, que toutes les Parties font des *Tenues* à la fois;

& alors il ne faut pas que la *Tenue* ſoit ſi longue que le ſentiment de la Meſure s'y laiſſe oublier.

TÊTE. La *Tête* ou le corps d'une Note eſt cette partie qui en détermine la poſition, & à laquelle tient la Queue quand elle en a une. (Voyez QUEUE.)

Avant l'invention de l'imprimerie les Notes n'avoient que des *Têtes* noires: car la plûpart des Notes étant quarrées, il eût été trop long de les faire blanches en écrivant. Dans l'impreſſion l'on forma des *Têtes* de Notes blanches, c'eſt-à-dire, vides dans le milieu. Aujourd'hui les unes & les autres ſont en uſage, &, tout le reſte égal, une *Tête* blanche marque toujours une valeur double de celle d'une *Tête* noire. (Voyez NOTES, VALEUR DES NOTES.)

TÉTRACORDE. *ſ. m.* C'étoit, dans la Muſique ancienne, un ordre ou ſyſtême particulier de Sons dont les Cordes extrêmes ſonnoient la Quarte. Ce ſyſtême s'appelloit *Tétracorde*, parce que les Sons qui le compoſoient, étoient ordinairement au nombre de quatre; ce qui pourtant n'étoit pas toujours vrai.

Nicomaque, au rapport de Boèce, dit que la Muſique dans ſa premiere ſimplicité n'avoit que quatre Sons ou Cordes dont les deux extrêmes ſonnoient le Diapaſon entr'elles, tandis que les deux moyennes diſtantes d'un *Ton* l'une de l'autre, ſonnoient chacune la Quarte avec l'extrême dont elle étoit la plus proche, & la Quinte avec celle dont elle étoit la plus éloignée. Il appelle cela le *Tétracorde* de Mercure, du nom de celui qu'on en diſoit l'inventeur.

Boèce dit encore qu'après l'addition de trois Cordes faites par différens Auteurs, Lychaon Samien en ajouta une huitieme qu'il plaça entre la Trite & la Paramèſe, qui étoient auparavant la même Corde; ce qui rendit l'Octacorde complet & compoſé de deux *Tétracordes* disjoints, de conjoints qu'ils étoient auparavant dans l'Eptacorde.

J'ai conſulté l'ouvrage de Nicomaque, & il me ſemble qu'il ne dit point cela. Il dit au contraire que Pythagore ayant remarqué que bien que le Son moyen des deux *Tétracordes* conjoints ſonnât la Conſonnance de la Quarte avec chacun des extrêmes, ces extrêmes comparés entr'eux étoient toutefois diſſonnans: il inféra entre les deux *Tétracordes* une huitieme Corde, qui, les diviſant par un *Ton* d'Intervalle, ſubſtitua le Diapaſon ou l'Octave à la Septieme entre leurs extrêmes, & produiſit encore une nouvelle Conſonnance entre chacune des deux Cordes moyennes & l'extrême qui lui étoit oppoſée.

Sur la maniere dont ſe fit cette addition, Nicomaque & Boèce ſont tous deux également embrouillés, & non contens de ſe contredire entr'eux, chacun d'eux ſe contredit encore lui-

même. (Voyez Systême, Trite, Paramese.)

Si l'on avoit égard à ce que disent Boèce & d'autres plus anciens écrivains, on ne pourroit donner de bornes fixes à l'étendue du *Tétracorde*: mais soit que l'on compte ou que l'on pèse les voix, on trouvera que la définition la plus exacte est celle du vieux Bacchius, & c'est aussi celle que j'ai préférée.

En effet, cet Intervalle de Quarte est essentiel au *Tétracorde*; c'est pourquoi les Sons extrêmes qui forment cet Intervalle sont appellés *immuables* ou *fixes* par les Anciens, au lieu qu'ils appellent *mobiles* ou *changeans* les Sons moyens, parce qu'ils peuvent s'accorder de plusieurs manieres.

Au contraire le nombre de quatre Cordes d'où le *Tétracorde* a pris son nom, lui est si peu essentiel, qu'on voit, dans l'ancienne Musique, des *Tétracordes* qui n'en avoient que trois. Tels furent, durant un tems, les *Tétracordes* enharmoniques. Tel étoit, selon Meibomius, le second *Tétracorde* du systême ancien, avant qu'on y eût inséré une nouvelle Corde.

Quant au premier *Tétracorde*, il étoit certainement complet avant Pythagore, ainsi qu'on le voit dans le Pythagoricien Nicomaque; ce qui n'empêche pas M. Rameau d'affirmer que, selon le rapport unanime, Pythagore trouva le *Ton*, le Diton, le semi-Ton, & que du tout il forma le *Tétracorde* diatonique; (notez que cela feroit

feroit un Pentacorde:) au lieu de dire que Pythagore trouva seulement les raisons de ces Intervalles, lesquels, selon un rapport plus unanime, étoient connus longtems avant lui.

Les *Tétracordes* ne resterent pas longtems bornés au nombre de deux; il s'en forma bien-tôt un troisieme, puis un quatrieme; nombre auquel le systême des Grecs demeura fixé.

Tous ces *Tétracordes* étoient conjoints; c'est-à-dire, que la derniere Corde du premier servoit toujours de premiere Corde au second, & ainsi de suite, excepté un seul lieu à l'aigu ou au grave du troisieme *Tétracorde*, où il y avoit *Disjonction*, laquelle (voyez ce mot) mettoit un Ton d'Intervalle entre la plus haute Corde du *Tétracorde* inférieur & la plus basse du *Tétracorde* supérieur. (Voyez Synaphe, Diazeuxis.) Or, comme cette Disjonction du troisieme *Tétracorde* se faisoit tantôt avec le second, tantôt avec le quatrieme, cela fit approprier à ce troisieme *Tétracorde* un nom particulier pour chacun de ces deux cas. De sorte que, quoiqu'il n'y eût proprement que quatre *Tétracordes*, il y avoit pourtant cinq dénominations. (Voyez *Pl. H. Fig.* 2.)

Voici les noms de ces *Tétracordes*. Le plus grave des quatre, & qui se trouvoit placé un *Ton* au-dessus de la Corde Proslambanomène, s'appelloit le *Tétracorde-Hypaton*, ou des princi-

pales; le ſecond en montant, lequel étoit toujours conjoint au premier, s'appelloit le *Tétracorde-Méſon*, ou des moyennes; le troiſieme, quand il étoit conjoint au ſecond & ſéparé du quatrieme, s'appelloit le *Tétracorde-Synnéménon*, ou des Conjointes; mais quand il étoit ſéparé du ſecond & conjoint au quatrieme, alors ce troiſieme *Tétracorde* prenoit le nom de *Diézeugménon*, ou des Diviſées. Enfin, le quatrieme s'appelloit le *Tétracorde-Hyperboléon*, ou des excellentes. L'Arétin ajouta à ce ſyſtême un cinquieme *Tétracorde* que Meibomius prétend qu'il ne fit que rétablir. Quoi qu'il en ſoit, les ſyſtêmes particuliers des *Tétracordes* firent enfin place à celui de l'Octave qui les fournit tous.

Les deux Cordes extrêmes de chacun de ces *Tétracordes* étoient appellées *immuables*, parce que leur Accord ne changeoit jamais; mais ils contenoient auſſi chacun deux Cordes moyennes, qui, bien qu'accordées ſemblablement dans tous les *Tétracordes*, étoient pourtant ſujettes, comme je l'ai dit, à être hauſſées ou baiſſées ſelon le Genre & même ſelon l'eſpece du Genre; ce qui ſe faiſoit dans tous les *Tétracordes* également: c'eſt pour cela que ces Cordes étoient appellées *mobiles*.

Il y avoit ſix eſpeces principales d'Accord, ſelon les Ariſtoxéniens; ſavoir, deux pour le Genre Diatonique, trois pour le Chromatique,

& une ſeulement pour l'Enharmonique. (Voyez ces mots.) Ptolémée réduit ces ſix eſpeces à cinq. (Voyez *Pl.* M. *Fig.* 5)

Ces diverſes eſpeces ramenées à la pratique la plus commune, n'en formoient que trois, une par Genre.

I. L'Accord diatonique ordinaire du *Tétracorde* formoit trois Intervalles, dont le premier étoit toujours d'un ſemi-Ton, & les deux autres d'un *Ton* chacun, de cette maniere: *mi*, *fa*, *ſol*, *la*.

Pour le Genre Chromatique, il falloit baiſſer d'un ſemi-Ton la troiſieme Corde, & l'on avoit deux ſemi-Tons conſécutifs, puis une Tierce mineure: *mi*, *fa*, *fa* Dièſe, *la*.

Enfin, pour le Genre Enharmonique, il falloit baiſſer les deux Cordes du milieu juſqu'à ce qu'on eût deux quarts de *Ton* conſécutifs, puis une Tierce majeure: *Mi*, *mi* demi-Dièſe, *fa*, *la*; ce qui donnoit entre le *mi* Dièſe & le *fa* un véritable Intervalle enharmonique.

Les Cordes ſemblables, quoiqu'elles ſe ſolfiaſſent par les mêmes ſyllabes, ne portoient pas les mêmes noms dans tous les *Tétracordes*, mais elles avoient dans les *Tétracordes* graves des dénominations différentes de celles qu'elles avoient dans les *Tétracordes* aigus. On trouvera toutes ces différentes dénominations dans la *Figure* 2 de la *Planche* H.

Les Cordes homologues, conſidérées comme

telles, portoient des noms génériques qui exprimoient le rapport de leur position dans leurs *Tétracordes* respectifs: ainsi l'on donnoit le nom de *Barypycni* aux premiers Sons de l'Intervalle serré; c'est-à-dire, au Son le plus grave de chaque *Tétracorde*, de *Mésopycni* aux seconds ou moyens, d'*Oxypycni* aux troisiemes ou aigus, & d'*Apycni* à ceux qui ne touchoient d'aucun côté aux Intervalles serrés. (Voyez Système.)

Cette division du système des Grecs par *Tétracordes* semblables, comme nous divisons le nôtre par Octaves semblablement divisées, prouve, ce me semble, que ce système n'avoit été produit par aucun sentiment d'Harmonie, mais qu'ils avoient tâché d'y rendre par des Intervalles plus serrés les inflexions de voix que leur langue sonore & harmonieuse donnoit à leur récitation soutenue, & sur-tout à celle de leur Poësie, qui d'abord fut un véritable Chant; de sorte que la Musique n'étoit alors que l'Accent de la parole & ne devint un Art séparé qu'après un long trait de tems. Quoi qu'il en soit, il est certain qu'ils bornoient leurs divisions primitives à quatre Cordes, dont toutes les autres n'étoient que les Répliques, & qu'ils ne regardoient tous les autres *Tétracordes* que comme autant de répétitions du premier. D'où je conclus qu'il n'y a pas plus d'analogie entre leur système & le nôtre qu'entre un *Tétracorde* & une Octave, & que la marche fondamentale à notre mode, que

nous donnons pour base à leur système, ne s'y rapporte en aucune façon.

1. Parce qu'un *Tétracorde* formoit pour eux un tout aussi complet que le forme pour nous une Octave.

2. Parce qu'ils n'avoient que quatre syllabes pour solfier, au lieu que nous en avons sept.

3. Parce que leurs *Tétracordes* étoient conjoints ou disjoints à volonté; ce qui marquoit leur entiere indépendance respective.

4. Enfin, parce que les divisions y étoient exactement semblables dans chaque Genre, & se pratiquoient dans le même Mode; ce qui ne pouvoit se faire dans nos idées par aucune Modulation véritablement harmonique.

Tétradiapason. C'est le nom Grec de la quadruple Octave, qu'on appelle aussi Vingt-neuvieme. Les Grecs ne connoissoient que le nom de cet Intervalle; car leur système de Musique n'y arrivoit pas. (Voyez Système.)

Tétratonon. C'est le nom Grec d'un Intervalle de quatre *Tons*, qu'on appelle aujourd'hui *Quinte superflue*. (Voyez Quinte.)

Texte. C'est le Poëme, ou ce sont les paroles qu'on met en Musique. Mais ce mot est vieilli dans ce sens, & l'on ne dit plus le *Texte* chez les Musiciens; on dit les paroles. (Voyez Paroles.)

Thè. L'une des quatre syllabes dont les Grecs se servoient pour solfier. (Voyez Solfier.)

THÉSIS. *ſ. f.* Abbaiſſement ou poſition. C'eſt ainſi qu'on appelloit autrefois le Tems fort ou le frappé de la Meſure.

THÒ. L'une des quatre ſyllabes dont les Grecs ſe ſervoient pour ſolfier. (Voyez SOLFIER.)

TIERCE. La derniere des Conſonnances ſimples & directes dans l'ordre de leur génération, & la premiere des deux Conſonnances imparfaites. (Voyez CONSONNANCE.) Comme les Grecs ne l'admettoient pas pour Conſonnante, elle n'avoit point, parmi eux, de nom générique; mais elle prenoit ſeulement le nom de l'Intervalle plus ou moins grand, dont elle étoit formée. Nous l'appellons *Tierce*, parce que ſon Intervalle eſt toujours compoſé de deux Dégrés ou de trois Sons diatoniques. A ne conſidérer les *Tierces* que dans ce dernier ſens, c'eſt-à-dire, par leurs Dégrés, on en trouve de quatre ſortes; deux Conſonnantes & deux Diſſonnantes.

Les Conſonnantes ſont: 1°. La *Tierce majeure* que les Grecs appelloient *Diton*, compoſée de deux *Tons*, comme d'*ut* à *mi*. Son rapport eſt de 4 à 5. 2°. La *Tierce mineure* appellée par les Grecs *Hémiditon*, & compoſée d'un *Ton* & demi, comme *mi ſol*. Son rapport eſt de 5 à 6.

Les *Tierces* diſſonnantes ſont: 1°. La *Tierce* diminuée, compoſée de deux ſemi-Tons majeurs, comme *ſi re* Bémol, dont le rapport eſt de 125 à 144. 2°. La *Tierce* ſuperflue, compoſée de deux *Tons* & demi, comme *fa la* Dièſe: ſon rapport eſt de 96 à 125.

Ce dernier Intervalle ne pouvant avoir lieu dans un même Mode ne s'emploie jamais, ni dans l'Harmonie, ni dans la Mélodie. Les Italiens pratiquent quelquefois, dans le Chant, la *Tierce* diminuée, mais elle n'a lieu dans aucune Harmonie; & voilà pourquoi l'Accord de Sixte ſuperflue ne ſe renverſe pas.

Les *Tierces* conſonnantes ſont l'ame de l'Harmonie, ſur-tout la *Tierce* majeure, qui eſt ſonore & brillante: la *Tierce* mineure eſt plus tendre & plus triſte; elle a beaucoup de douceur quand l'Intervalle en eſt redoublé; c'eſt-à-dire, qu'elle fait la Dixieme. En général les *Tierces* veulent être portées dans le haut; dans le bas elles ſont ſourdes & peu harmonieuſes: c'eſt pourquoi jamais *Duo* de Baſſes n'a fait un bon effet.

Nos anciens Muſiciens avoient, ſur les *Tierces*, des loix preſqu'auſſi ſéveres que ſur les Quintes. Il étoit défendu d'en faire deux de ſuite, même d'eſpeces différentes, ſur-tout par mouvemens ſemblables. Aujourd'hui qu'on a généraliſé par les bonnes loix du Mode les regles particulieres des Accords, on fait ſans faute, par mouvemens ſemblables ou contraires par Dégrés conjoints ou disjoints, autant de *Tierces* majeures ou mineures conſécutives que la Mo-

dulation en peut comporter, & l'on a des *Duo* fort agréables qui, du commencement à la fin, ne procedent que par *Tierces*.

Quoique la *Tierce* entre dans la plupart des Accords, elle ne donne ſon nom à aucun, ſi ce n'eſt à celui que quelques-uns appellent Accord de *Tierce-Quarte*, & que nous connoiſſons plus communément ſous le nom de Petite-Sixte. (Voyez ACCORD, SIXTE)

TIERCE *de Picardie*. Les Muſiciens appellent ainſi, par plaiſanterie, la *Tierce* majeure donnée, au lieu de la mineure, à la finale d'un morceau compoſé en Mode mineur. Comme l'Accord parfait majeur eſt plus harmonieux que le mineur, on ſe faiſoit autrefois une loi de finir toujours ſur ce premier; mais cette finale, bien qu'harmonieuſe, avoit quelque choſe de niais & de mal-chantant qui l'a fait abandonner. On finit toujours aujourd'hui par l'Accord qui convient au Mode de la piece, ſi ce n'eſt lorſqu'on veut paſſer du mineur au majeur: car alors la finale du premier Mode porte élégamment la *Tierce* majeure pour annoncer le ſecond.

Tierce de Picardie; parce que l'uſage de cette finale eſt reſté plus longtems dans la Muſique d'Egliſe, &, par conſéquent en Picardie, où il y a Muſique dans un grand nombre de Cathédrales, & d'autres Egliſes.

TIRADE. *ſ. f.* Lorſque deux Notes ſont ſéparées par un Intervalle disjoint, & qu'on remplit cet

cet Intervalle de toutes ſes Notes diatoniques, cela s'appelle une *Tirade*. La *Tirade* differe de la Fuſée, en ce que les Sons intermédiaires qui lient les deux extrémités de la Fuſée ſont très-rapides, & ne ſont pas ſenſibles dans la Meſure; au lieu que ceux de la *Tirade*, ayant une valeur ſenſible, peuvent être lents & même inégaux.

Les Anciens nommoient en Grec ἀγωγὶς, & en Latin *ductus*, ce que nous appellons aujourd'hui *Tirade*; & ils en diſtinguoient de trois ſortes. 1°. Si les Sons ſe ſuivoient en montant, ils appelloient cela εὐθεῖα, *ductus rectus*. 2°. S'ils ſe ſuivoient en deſcendant, c'étoit ἀνακάμπτοντα, *ductus revertens*. 3°. Que ſi, après avoir monté par Bémol, ils redeſcendoient par Béquarre, ou réciproquement; cela s'appelloit περιφερὴς, *ductus circumcurrens*. (Voyez EUTHIA, ANACAMPTOS, PÉRIPHERES.)

On auroit beaucoup à faire aujourd'hui que la Muſique eſt ſi travaillée, ſi l'on vouloit donner des noms à tous ſes différens paſſages.

TON. Ce mot a pluſieurs ſens en Muſique.

1°. Il ſe prend d'abord pour un Intervalle qui caractériſe le ſyſtême & le Genre Diatonique. Dans cette acception il y a deux ſortes de *Tons*; ſavoir, le *Ton majeur*, dont le rapport eſt de 8 à 9, & qui réſulte de la différence de la Quarte à la Quinte; & le *Ton mineur*, dont le rapport eſt de 9 à 10, & qui réſulte de la différence de la Tierce mineure à la Quarte.

La génération du *Ton* majeur & celle du *Ton* mineur ſe trouvent également à la deuxieme Quinte *re* commençant par *ut*: car la quantité dont ce *re* ſurpaſſe l'Octave du premier *ut* eſt juſtement dans le rapport de 8 à 9, & celle dont ce même *re* eſt ſurpaſſé par *mi*, Tierce majeure de cette Octave, eſt dans le rapport de 9 à 10.

2°. On appelle *Ton* le dégré d'élévation que prennent les Voix ou ſur lequel ſont montés les Inſtrumens, pour exécuter la Muſique. C'eſt en ce ſens qu'on dit, dans un Concert, que le *Ton* eſt trop haut ou trop bas. Dans les Egliſes il y a le *Ton* du Chœur pour le Plain-Chant. Il y a, pour la Muſique, *Ton* de Chapelle & *Ton* d'Opéra. Ce dernier n'a rien de fixe; mais en France il eſt ordinairement plus bas que l'autre.

3°. On donne encore le même nom à un Inſtrument qui ſert à donner le *Ton* de l'Accord à tout un Orcheſtre. Cet Inſtrument, que quelques-uns appellent auſſi Choriſte, eſt un ſifflet, qui, au moyen d'une eſpece de piſton gradué, par lequel on allonge ou raccourcit le tuyau à volonté, donne toujours à-peu-près le même Son ſous la même diviſion. Mais cet à-peu-près, qui dépend des variations de l'air, empêche qu'on ne puiſſe s'aſſurer d'un Son fixe qui ſoit toujours exactement le même. Peut-être, depuis qu'il exiſte de la Muſique, n'a-t-on jamais concerté deux fois ſur le même *Ton*. M. Diderot a donné, dans ſes principes d'Acouſtique, les moyens de fixer le *Ton* avec beaucoup plus de préciſion, en remédiant aux effets des variations de l'air.

4°. Enfin, *Ton* ſe prend pour une regle de Modulation relative à une Note ou Corde principale qu'on appelle *Tonique*. (Voyez TONIQUE.)

Sur les *Tons* des anciens voyez MODE.

Comme notre Syſtême moderne eſt compoſé de douze Cordes ou Sons différens, chacun de ces Sons peut ſervir de fondement à un *Ton*, c'eſt-à-dire en être la Tonique. Ce ſont déja douze *Tons*; & comme le Mode majeur & le Mode mineur ſont applicables à chaque *Ton*, ce ſont vingt-quatre Modulations dont notre Muſique eſt ſuſceptible ſur ces douze *Tons*. (Voyez MODULATION.)

Ces *Tons* different entr'eux par les divers dégrés d'élévation entre le grave & l'aigu qu'occupent les Toniques. Ils different encore par les diverſes altérations des Sons & des Intervalles produites en chaque *Ton* par le Tempérament; de ſorte que, ſur un Clavecin bien d'accord, une oreille exercée reconnoît ſans peine un *Ton* quelconque dont on lui fait entendre la Modulation; & ces *Tons* ſe reconnoiſſent également ſur des Clavecins accordés plus haut ou plus bas les uns que les autres: ce qui montre que cette connoiſſance vient du moins autant des diverſes modifications que chaque *Ton* reçoit de l'Accord

total, que du dégré d'élévation que la Tonique occupe dans le Clavier.

De-là naît une ſource de variétés & de beautés dans la Modulation. De-là naît une diverſité & une énergie admirable dans l'expreſſion. De-là naît enfin la faculté d'exciter des ſentimens différens avec des Accords ſemblables frappés en différens *Tons*. Faut-il du majeſtueux, du grave? L'F *ut fa*, & les *Tons* majeurs par Bémol l'exprimeront noblement. Faut-il du gai, du brillant? Prenez A *mi la*, D *la re*, les *Tons* majeurs par Dièſes. Faut-il du touchant, du tendre? Prenez les *Tons* mineurs par Bémol. C *ſol ut* mineur porte la tendreſſe dans l'ame; F *ut fa* mineur va juſqu'au lugubre & à la douleur. En un mot, chaque *Ton*, chaque Mode a ſon expreſſion propre qu'il faut ſavoir connoître, & c'eſt-là un des moyens qui rendent un habile Compoſiteur maître, en quelque maniere, des affections de ceux qui l'écoutent: c'eſt une eſpece d'équivalent aux Modes anciens, quoique fort éloigné de leur variété & de leur énergie.

C'eſt pourtant de cette agréable & riche diverſité que M. Rameau voudroit priver la Muſique, en ramenant une égalité & une monotonie entiere dans l'Harmonie de chaque Mode, par ſa régle du Tempérament; régle déja ſi ſouvent propoſée & abandonnée avant lui. Selon cet Auteur, toute l'Harmonie en ſeroit plus parfaite. Il eſt certain, cependant, qu'on ne peut rien

gagner en ceci d'un côté, qu'on ne perde autant de l'autre; & quand on ſuppoſeroit, (ce qui n'eſt pas) que l'Harmonie en général en ſeroit plus pure, cela dédommageroit-il de ce qu'on y perdroit du côté de l'expreſſion? (Voyez TEMPÉRAMENT.)

TON DU QUART. C'eſt ainſi que les Organiſtes & Muſiciens d'Egliſe ont appellé le Plagal du Mode mineur qui s'arrête & finit ſur la Dominante au lieu de tomber ſur la Tonique. Ce nom de *Ton du Quart* lui vient de ce que telle eſt ſpécialement la Modulation du quatrieme *Ton* dans le Plain-Chant.

TONS DE L'ÉGLISE. Ce ſont des manieres de Moduler le Plain-Chant ſur telle ou telle finale priſe dans le nombre preſcrit, en ſuivant certaines régles admiſes dans toutes les Egliſes où l'on pratique le Chant Grégorien.

On compte huit *Tons* réguliers, dont quatre authentiques ou principaux, & quatre Plagaux ou Collatéraux. On appelle *Tons* authentiques ceux où la Tonique occupe à-peu-près le plus bas Dégré du Chant; mais ſi le Chant deſcend juſqu'à trois Dégrés plus bas que la Tonique, alors le *Ton* eſt Plagal.

Les quatre *Tons* authentiques ont leurs finales à un Dégré l'une de l'autre ſelon l'ordre de ces quatre Notes, *re mi fa ſol*. Ainſi le premier de ces *Tons* répondant au Mode Dorien des Grecs, le ſecond répond au Phrygien, le troi-

ſieme à l'Eolien, (& non pas au Lydien, comme diſent les Symphoniaſtes) & le dernier au Mixolydien. C'eſt Saint Miroclet, Evêque de Milan, ou, ſelon d'autres, Saint Ambroiſe, qui, vers l'an 370, choiſit ces quatre *Tons* pour en compoſer le Chant de l'Egliſe de Milan; & c'eſt, à ce qu'on dit, le choix & l'approbation de ces deux Evêques, qui ont fait donner à ces quatre *Tons* le nom d'Authentiques.

Comme les Sons, employés dans ces quatre *Tons*, n'occupoient pas tout le Diſdiapaſon ou les quinze Cordes de l'ancien Syſtême, Saint Grégoire forma le projet de les employer tous par l'addition de quatre nouveaux *Tons* qu'on appelle Plagaux, leſquels ayant les mêmes Diapaſons que les précédens, mais leur finale plus élevée d'une Quarte, reviennent proprement à l'Hyper-Dorien, à l'Hyper-Phrygien, à l'Hyper-Eolien, & à l'Hyper-Mixolydien. D'autres attribuent à Gui d'Arezzo l'invention de ce dernier.

C'eſt de-là que les quatre *Tons* Authentiques ont chacun un Plagal pour collatéral ou ſupplément; de ſorte qu'après le premier *Ton*, qui eſt Authentique, vient le ſecond *Ton*, qui eſt ſon Plagal; le troiſieme Authentique, le quatrieme Plagal, & ainſi de ſuite. Ce qui fait que les Modes ou *Tons* Authentiques s'appellent auſſi impairs, & les Plagaux pairs, eu égard à leur place dans l'ordre des *Tons*.

Le diſcernement des *Tons* Authentiques ou

Plagaux eſt indiſpenſable à celui qui donne le *Ton* du Chœur; car ſi le Chant eſt dans un *Ton* Plagal, il doit prendre la finale à-peu-près dans le *Medium* de la Voix; & ſi le *Ton* eſt Authentique, il doit la prendre dans le bas. Faute de cette obſervation, l'on expoſe les Voix à ſe forcer ou à n'être pas entendues.

Il y a encore des *Tons* qu'on appelle *Mixtes*, c'eſt-à-dire, mêlés de l'Authente & du Plagal, ou qui ſont en partie principaux & en partie collatéraux; on les appelle auſſi *Tons* ou Modes communs. En ces cas, le nom numéral ou la dénomination du *Ton* ſe prend de celui des deux qui domine, ou qui ſe fait ſentir le plus, ſurtout à la fin de la Piece.

Quelquefois on fait dans un *Ton* des tranſpoſitions à la Quinte: ainſi, au lieu de *re* dans le premier *Ton*, l'on aura *la* pour finale, *ſi* pour *mi*, *ut* pour *fa*, & ainſi de ſuite. Mais ſi l'ordre & la Modulation ne change pas, le *Ton* ne change pas non plus, quoique pour la commodité des Voix la finale ſoit tranſpoſée. Ce ſont des obſervations à faire pour le Chantre ou l'Organiſte qui donne l'Intonation.

Pour approprier, autant qu'il eſt poſſible, l'étendue de tous ces *Tons* à celle d'une ſeule Voix, les Organiſtes ont cherché les *Tons* de la Muſique les plus correſpondans à ceux-là. Voici ceux qu'ils ont établis.

Premier Ton. . . .	*Re* mineur.
Second Ton. . . .	*Sol* mineur.
Troiſieme Ton. . .	*La* mineur ou *Sol*.
Quatrieme Ton. .	*La* mineur, finiſſant ſur la Dominante.
Cinquieme Ton. . .	*Ut* majeur ou *Re*.
Sixieme Ton. . . .	*Fa* majeur.
Septieme Ton. . .	*Re* majeur.
Huitieme Ton. .	*Sol* majeur, en faiſant ſentir le Ton d'*Ut*.

On auroit pû réduire ces huit *Tons* encore à une moindre étendue, en mettant à l'Uniſſon la plus haute Note de chaque *Ton*, ou, ſi l'on veut, celle qu'on rebat le plus, & qui s'appelle, en terme de Plain-Chant, *Dominante*: mais comme on n'a pas trouvé que l'étendue de tous ces *Tons* ainſi régles excédât celle de la voix humaine, on n'a pas jugé à propos de diminuer encore cette étendue par des Tranſpoſitions plus difficiles & moins harmonieuſes que celles qui ſont en uſage.

Au reſte, les *Tons de l'Egliſe* ne ſont point aſſervis aux loix des *Tons* de la Muſique; il n'y eſt point queſtion de Médiante ni de Note ſenſible, le Mode y eſt peu déterminé, & on y laiſſe les ſemi-Tons où ils ſe trouvent dans l'ordre naturel de l'Echelle; pourvû ſeulement qu'ils

ne produiſent ni Triton ni Fauſſe-Quinte ſur la Tonique.

TONIQUE *ſ. f.* Nom de la Corde principale ſur laquelle le Ton eſt établi. Tous les Airs finiſſent communément par cette Note, ſurtout à la Baſſe. C'eſt l'eſpece de Tierce que porte la *Tonique*, qui détermine le Mode. Ainſi l'on peut compoſer dans les deux Modes ſur la même *Tonique*. Enfin, les Muſiciens reconnoiſſent cette propriété dans la *Tonique*, que l'Accord parfait n'appartient rigoureuſement qu'à elle ſeule. Lorſqu'on frappe cet Accord ſur une autre Note, ou quelque Diſſonnance eſt ſous-entendue, ou cette Note devient *Tonique* pour le moment.

Par la méthode des Tranſpoſitions, la *Tonique* porte le nom d'*ut* en Mode majeur, & de *la* en Mode mineur. (Voyez TON, MODE, GAMME, SOLFIER, TRANSPOSITION, CLEFS TRANSPOSÉES.)

Tonique eſt auſſi le nom donné par Ariſtoxène à l'une des trois eſpeces de Genre Chromatique dont il explique les diviſions, & qui eſt le Chromatique ordinaire des Grecs, procédant par deux ſemi-Tons conſécutifs, puis une Tierce mineure. (Voyez GENRES.)

Tonique eſt quelquefois adjectif. On dit Corde *tonique*, Note *tonique*, Accord *tonique*, Echo *tonique*, &c.

TOUS, & en Italien TUTTI. Ce mot s'écrit ſouvent dans les Parties de Symphonie d'un

Concerto, après cet autre mot *Seul*, ou *Solo*, qui marque un Récit. Le mot *Tous* indique le lieu où finit ce Récit, & où réprend tout l'Orcheſtre.

TRAIT. Terme de Plain-Chant, marquant la Pſalmodie d'un Pſeaume ou de quelques verſets de Pſeaume, traînée ou allongée ſur un Air lugubre qu'on ſubſtitue en quelques occaſions aux Chants joyeux de l'*Alleluya* & des Proſes. Le Chant des *Traits* doit être compoſé dans le ſecond ou dans le huitieme Ton; les autres n'y ſont pas propres.

TRAIT, *tractus*, eſt auſſi le nom d'une ancienne figure de Note appellée autrement *Plique*. (Voyez PLIQUE.)

TRANSITION. *ſ. f.* C'eſt, dans le Chant, une maniere d'adoucir le ſaut d'un Intervalle disjoint en inſérant des Sons diatoniques entre ceux qui forment cet Intervalle. La *Tranſition* eſt proprement une Tirade non notée: quelquefois auſſi elle n'eſt qu'un Port-de-Voix, quand il s'agit ſeulement de rendre plus doux le paſſage d'un Dégré diatonique. Ainſi, pour paſſer de l'*ut* au *re* avec plus de douceur, la *Tranſition* ſe prend ſur l'*ut*.

Tranſition, dans l'Harmonie, eſt une marche fondamentale propre à changer de Genre ou de Ton d'une maniere ſenſible, réguliere, & quelquefois par des intermédiaires. Ainſi, dans le Genre Diatonique, quand la Baſſe marche de

maniere à exiger, dans les Parties, le paſſage d'un ſemi-Ton mineur, c'eſt une *Tranſition* chromatique. (Voyez CHROMATIQUE.) Que ſi l'on paſſe d'un Ton dans un autre à la faveur d'un Accord de Septieme diminuée, c'eſt une *Tranſition* enharmonique. (Voyez ENHARMONIQUE.)

TRANSLATION. C'eſt, dans nos vieilles Muſiques, le tranſport de la ſignification d'un Point à une Note ſéparée par d'autres Notes de ce même Point. (Voyez POINT.)

TRANSPOSER. *v. a. & n.* Ce mot a pluſieurs ſens en Muſique.

On *Tranſpoſe* en exécutant, lorſqu'on tranſpoſe une Piece de Muſique dans un autre Ton que celui où elle eſt écrite. (Voyez TRANSPOSITION.)

On *Tranſpoſe* en écrivant, lorſqu'on Note une Piece de Muſique dans un autre Ton que celui où elle a été compoſée. Ce qui oblige non-ſeulement à changer la Poſition de toutes les Notes dans le même rapport, mais encore à armer la Clef différemment ſelon les régles preſcrites à l'article *Clef tranſpoſée*.

Enfin l'on *tranſpoſe* en ſolfiant lorſque, ſans avoir égard au nom naturel des Notes, on leur en donne de relatifs au Ton, au Mode dans lequel on chante. (Voyez SOLFIER.)

TRANSPOSITION. Changement par lequel on tranſporte un Air ou une Piece de Muſique d'un Ton à un autre.

Comme il n'y a que deux Modes dans notre Muſique, Compoſer en tel ou tel Ton, n'eſt autre choſe que fixer ſur telle ou telle Tonique, celui de ces deux Modes qu'on a choiſi. Mais comme l'ordre des Sons ne ſe trouve pas naturellement diſpoſé ſur toutes les Toniques, comme il devroit l'être pour y pouvoir établir un même Mode, on corrige ces différences par le moyen des Dièſes ou des Bémols dont on arme la Clef, & qui tranſporte les deux ſemi-Tons de la place où ils étoient, à celle où ils doivent être pour le Mode & le Ton dont il s'agit. (Voyez CLEF TRANSPOSÉE.)

Quand on veut donc tranſpoſer dans un Ton un Air compoſé dans un autre, il s'agit premiérement d'en élever ou abaiſſer la Tonique & toutes les Notes d'un ou de pluſieurs Dégrés, ſelon le Ton que l'on a choiſi, puis d'armer la Clef comme l'exige l'analogie de ce nouveau Ton. Tout cela eſt égal pour les Voix: car en appellant toujours *ut* la Tonique du Mode majeur & *la* celle du Mode mineur, elles ſuivent toutes les affections du Mode, ſans même y ſonger. (Voyez SOLFIER.) Mais ce n'eſt pas pour un Symphoniſte une attention légere de jouer dans un Ton ce qui eſt noté dans un autre; car, quoiqu'il ſe guide par les Notes qu'il a ſous les yeux, il faut que ſes doigts en ſonnent de toutes différentes, & qu'il les altere tout différemment ſelon la différente maniere

dont la Clef doit être armée pour le Ton noté, & pour le Ton tranſpoſé; de ſorte que ſouvent il doit faire des Dièſes où il voit des Bémols, & *vice verſâ*, &c.

C'eſt, ce me ſemble, un grand avantage du Syſtême de l'Auteur de ce Dictionnaire de rendre la Muſique notée également propre à tous les Tons en changeant une ſeule lettre. Cela fait qu'en quelque Ton qu'on tranſpoſe, les Inſtrumens qui exécutent, n'ont d'autre difficulté que celle de jouer la Note, ſans avoir jamais l'embarras de la *Tranſpoſition*. (Voyez NOTES.)

TRAVAILLER. *v. n.* On dit qu'une Partie *travaille* quand elle fait beaucoup de Notes & de Diminutions, tandis que d'autres Parties font des Tenues & marchent plus poſément.

TREIZIEME. Intervalle qui forme l'Octave de la Sixte ou la Sixte de l'Octave. Cet Intervalle s'appelle *Treizieme*, parce qu'il eſt formé de douze Dégrés diatoniques, c'eſt-à-dire de treize Sons.

TREMBLEMENT. *ſ. m.* Agrément du Chant que les Italiens appellent *Trillo*, & qu'on déſigne plus ſouvent en François par le mot *Cadence*. (Voyez CADENCE.)

On employoit auſſi jadis le terme de *Tremblement*, en Italien *Tremolo*, pour avertir ceux qui jouoient des Inſtrumens à Archet, de battre pluſieurs fois la Note du même coup d'Archet, comme pour imiter le *Tremblant* de l'Orgue. Le

nom ni la choſe ne ſont plus en uſage aujourd'hui.

TRIADE HARMONIQUE. *ſ. f.* Ce terme en Muſique a deux ſens différens. Dans le calcul, c'eſt la proportion harmonique; dans la pratique, c'eſt l'Accord parfait majeur qui réſulte de cette même proportion, & qui eſt compoſé d'un Son fondamental, de ſa Tierce majeure, & de ſa Quinte.

Triade, parce qu'elle eſt compoſée de trois termes.

Harmonique, parce qu'elle eſt dans la proportion harmonique, & qu'elle eſt la ſource de toute Harmonie.

TRIHEMITON. C'eſt le nom que donnoient les Grecs à l'Intervalle que nous appellons Tierce mineure; ils l'appelloient auſſi quelquefois *Hémiditon.* (Voyez HEMI ou SEMI.)

TRILL ou Tremblement. (Voyez CADENCE.)

TRIMELES. Sorte de Nome pour les Flûtes dans l'ancienne Muſique des Grecs.

TRIMERES. Nome qui s'exécutoit en trois Modes conſécutifs, ſavoir; le Phrygien, le Dorien, & le Lydien. Les uns attribuent l'invention de ce Nome compoſé à Sacadas Argien, & d'autres à Clonas Thégéate.

TRIO. En Italien *Terzetto.* Muſique à trois Parties principales ou récitantes. Cette eſpece de Compoſition paſſe pour la plus excellente, & doit être auſſi la plus réguliere de toutes.

Outre les régles générales du Contre-Point, il y en a pour le *Trio* de plus rigoureuſes dont la parfaite obſervation tend à produire la plus agréable de toutes les Harmonies. Ces régles découlent toutes de ce principe, que l'Accord parfait étant compoſé de trois Sons différens, il faut dans chaque Accord, pour remplir l'Harmonie, diſtribuer ces trois Sons, autant qu'il ſe peut, aux trois Parties du *Trio.* A l'égard des Diſſonnances, comme on ne les doit jamais doubler, & que leur Accord eſt compoſé de plus de trois Sons; c'eſt encore une plus grande néceſſité de les diverſifier, & de bien choiſir, outre la Diſſonnance, les Sons qui doivent, par préférence, l'accompagner.

De-là, ces diverſes régles, de ne paſſer aucun Accord ſans y faire entendre la Tierce ou la Sixte, par conſéquent d'éviter de frapper à la fois la Quinte & l'Octave, ou la Quarte & la Quinte; de ne pratiquer l'Octave qu'avec beaucoup de précaution, & de n'en jamais ſonner deux de ſuite, même entre différentes Parties; d'éviter la Quarte autant qu'il ſe peut: car toutes les Parties d'un *Trio*, priſes deux à deux, doivent former des Duo parfaits. De-là, en un mot, toutes ces petites régles de détail qu'on pratique même ſans les avoir appriſes, quand on en ſait bien le Principe.

Comme toutes ces régles ſont incompatibles avec l'unité de Mélodie, & qu'on n'entendit

jamais *Trio* régulier & harmonieux avoir un Chant déterminé & ſenſible dans l'exécution, il s'enſuit que le *Trio* rigoureux eſt un mauvais genre de Muſique. Auſſi ces régles ſi ſéveres ſont-elles depuis long-tems abolies en Italie, où l'on ne reconnoît jamais pour bonne une Muſique qui ne chante point, quelque harmonieuſe d'ailleurs qu'elle puiſſe être, & quelque peine qu'elle ait coûtée à compoſer.

On doit ſe rappeller ici ce que j'ai dit au mot *Duo*. Ces termes *Duo* & *Trio* s'entendent ſeulement des Parties principales & obligées, & l'on n'y comprend ni les Accompagnemens ni les rempliſſages. De ſorte qu'une Muſique à quatre ou cinq Parties, peut n'être pourtant qu'un *Trio*.

Les François, qui aiment beaucoup la multiplication des Parties, attendu qu'ils trouvent plus aiſément des Accords que des Chants, non contens des difficultés du *Trio* ordinaire, ont encore imaginé ce qu'ils appellent *Double-Trio*, dont les Parties ſont doublées & toutes obligées; ils ont un *Double-Trio* du ſieur Duché, qui paſſe pour un Chef-d'œuvre d'Harmonie.

TRIPLE. *adj.* Genre de Meſure dans laquelle les Meſures, les Tems, ou les aliquotes des Tems ſe diviſent en trois parties égales.

On peut réduire à deux claſſes générales ce nombre infini de Meſures *Triples* dont Bononcini, Lorenzo Penna, & Broſſard après eux, ont ſurchargé, l'un ſon *Muſico pratico*, l'autre ſes *Alberi Muſicali*, & le troiſieme ſon Dictionnaire. Ces deux Claſſes ſont la Meſure ternaire ou à trois Tems, & la Meſure binaire dont les Tems ſont diviſés en raiſon ſous-triple.

Nos anciens Muſiciens regardoient la Meſure à trois Tems comme beaucoup plus excellente que la binaire, & lui donnoient, à cauſe de cela, le nom de *Mode parfait*. Nous avons expliqué aux mots *Mode*, *Tems*, *Prolation*, les différens ſignes dont ils ſe ſervoient pour indiquer ces Meſures, ſelon les diverſes valeurs des Notes qui les rempliſſoient; mais quelles que fuſſent ces Notes, dès que la Meſure étoit *Triple* ou parfaite, il y avoit toujours une eſpece de Note qui, même ſans Point, rempliſſoit exactement une Meſure, & ſe ſubdiviſoit en trois autres Notes égales, une pour chaque Tems. Ainſi dans la *Triple parfaite*, la Breve ou Quarrée valoit, non deux, mais trois ſemi-Breves ou Rondes; & ainſi des autres eſpeces de Meſures *Triples*. Il y avoit pourtant un cas d'exception; c'étoit lorſque cette Breve étoit immédiatement précédée ou ſuivie d'une ſemi-Breve; car alors les deux enſemble ne faiſant qu'une Meſure juſte, dont la ſemi-Breve valoit un Tems, c'étoit une néceſſité que la Breve n'en valût que deux; & ainſi des autres Meſures.

C'eſt ainſi que ſe formoient les Tems de la Meſure *Triple*: mais quant aux ſubdiviſions de ces mêmes Tems, elles ſe faiſoient toujours ſe-

lon la raiſon ſous-double, & je ne connois point d'ancienne Muſique où les Tems ſoient diviſés en raiſon *ſous-triple.*

Les Modernes ont auſſi pluſieurs Meſures à trois Tems, de différentes valeurs, dont la plus ſimple ſe marque par un trois, & ſe remplit d'une Blanche pointée, faiſant une Noire pour chaque Tems. Toutes les autres ſont des Meſures appellées doubles, à cauſe que leur ſigne eſt compoſé de deux Chiffres. (Voyez MESURE.)

La ſeconde eſpece de *Triple* eſt celle qui ſe rapporte, non au nombre des Tems de la Meſure, mais à la diviſion de chaque Tems en raiſon ſous-triple. Cette Meſure eſt, comme je viens de le dire, de moderne invention & ſe ſubdiviſe en deux eſpeces, Meſure à deux Tems & Meſure à trois Tems, dont celles-ci peuvent être conſidérées comme des Meſures doublement *Triples*; ſavoir 1°. par les trois Tems de la Meſure, & 2°. par les trois parties égales de chaque Tems. Les *Triples* de cette derniere eſpece s'expriment toutes en Meſures doubles.

Voici une récapitulation de toutes les Meſures *Triples* en uſage aujourd'hui. Celles que j'ai marquées d'une étoile ne ſont plus guere uſitées.

I. *Triples* de la premiere eſpece; c'eſt-à-dire, dont la Meſure eſt à trois Tems, & chaque Tems diviſé en raiſon ſous-double.

* 3.	* 3	3	3	3	* 3	
	1	2	4	8	16	

II. *Triples* de la deuxieme eſpece; c'eſt-à-dire, dont la Meſure eſt à deux Tems, & chaque Tems diviſé en raiſon ſous-*triple.*

* 6	6	6	12	* 12	
2	4	8	8	16	

Ces deux dernieres Meſures ſe battent à quatre Tems.

III. *Triples* compoſées; c'eſt-à-dire, dont la Meſure eſt à trois Tems, & chaque Tems encore diviſé en trois parties égales.

* 9	9	* 9	
4	8	16	

Toutes ces Meſures *Triples* ſe réduiſent encore plus ſimplement à trois eſpeces, en ne comptant pour telles que celles qui ſe battent à trois Tems; ſavoir, la *Triple* de Blanches, qui contient une Blanche par Tems & ſe marque ainſi $\frac{3}{2}$.

La *Triple* de Noires, qui contient une Noire par Tems, & ſe marque ainſi $\frac{3}{4}$.

Et la *Triple* de Croches, qui contient une Croche par Tems ou une Noire pointée par Meſure, & ſe marque ainſi $\frac{3}{8}$.

Voyez au commencement de la *Planche* B des exemples de ces diverſes Meſures *Triples.*

TRIPLÉ. *adj.* Un Intervalle *Triplé* eſt celui qui eſt porté à la triple-Octave. (Voyez INTERVALLE.)

TRIPLUM. C'eſt le nom qu'on donnoit à la Partie la plus aigue dans les commencemens du Contre-Point.

TRITE. *ſ. f.* C'étoit, en comptant de l'aigu au grave, comme faiſoient les Anciens, la troiſieme Corde du Tétracorde, c'eſt-à-dire, la ſeconde, en comptant du grave à l'aigu. Comme il y avoit cinq différens Tétracordes, il auroit dû y avoir autant de *Trites*; mais ce nom n'étoit en uſage que dans les trois Tétracordes aigus. Pour les deux graves, Voyez PARHYPATE.

Ainſi il y avoit *Trite* Hyperboléon, *Trite* Diézeugménon, & *Trite* Synnéménon. (Voyez SYSTÊME, TÉTRACORDE.)

Boèce dit que, le ſyſtême n'étant encore compoſé que de deux Tétracordes conjoints, on donna le nom de *Trite* à la cinquieme Corde qu'on appelloit auſſi *Paramèſe*; c'eſt-à-dire, à la ſeconde Corde en montant du ſecond Tétracorde; mais que Lychaon Samien ayant inſéré une nouvelle Corde entre la Sixieme ou *Paranete*, & la *Trite*, celle-ci garda le ſeul nom de *Trite* & perdit celui de *Paramèſe*, qui fut donné à cette nouvelle Corde. Ce n'eſt pas-là tout-à-fait ce que dit Boèce; mais c'eſt ainſi qu'il faut l'expliquer pour l'entendre.

TRITON. Intervalle diſſonnant compoſé de trois Tons, deux majeurs & un mineur, & qu'on peut appeller *Quarte ſuperflue*. (Voyez QUARTE.) Cet Intervalle eſt égal, ſur le Clavier, à celui de la fauſſe-Quinte: cependant les rapports numériques n'en ſont pas égaux, celui du *Triton* n'étant que de 32 à 45; ce qui vient de ce qu'aux Intervalles égaux, de part & d'autre, le *Triton* n'a de plus qu'un *Ton* majeur, au lieu de deux ſemi-Tons majeurs qu'a la fauſſe-Quinte. (Voyez FAUSSE-QUINTE.)

Mais la plus conſidérable différence de la fauſſe-Quinte & du *Triton* eſt que celui-ci eſt une Diſſonnance majeure que les Parties ſauvent, en s'éloignant; & l'autre une Diſſonnance mineure que les Parties ſauvent, en s'approchant.

L'Accord du *Triton* n'eſt qu'un renverſement de l'Accord ſenſible dont la Diſſonnance eſt portée à la Baſſe. D'où il ſuit que cet Accord ne doit ſe placer que ſur la quatrieme Note du Ton, qu'il doit s'accompagner de Seconde & de Sixte, & ſe ſauver de la Sixte. (Voyez SAUVER.)

TYMBRE. On appelle ainſi, par métaphore, cette qualité du Son par laquelle il eſt aigre ou doux, ſourd ou éclatant, ſec ou moëlleux. Les Sons doux ont ordinairemenr peu d'éclat, comme ceux de la Flûte & du Luth; les Sons éclatans ſont ſujets à l'aigreur, comme ceux de la

Vielle ou du Hautbois. Il y a même des Inſtrumens, tels que le Clavecin, qui ſont à la fois ſourds & aigres; & c'eſt le plus mauvais *Tymbre*. Le beau *Tymbre* eſt celui qui réunit la douceur à l'éclat. Tel eſt le *Tymbre* du Violon. (Voyez Son.)

V.

V. Cette lettre majuſcule ſert à indiquer les parties du Violon, & quand elle eſt double VV, elle marque que le premier & le ſecond ſont à l'Uniſſon.

Valeur des Notes. Outre la poſition des Notes, qui en marque le Ton, elles ont toutes quelque figure déterminée qui en marque la durée ou le Tems, c'eſt-à-dire, qui détermine la *Valeur* de la Note.

C'eſt à Jean de Muris qu'on attribue l'invention de ces figures vers l'an 1330: car les Grecs n'avoient point d'autre *Valeur de Notes* que la quantité des ſyllabes; ce qui ſeul prouveroit qu'ils n'avoient pas de Muſique purement inſtrumentale. Cependant le P. Merſenne, qui avoit lu les ouvrages de Muris, aſſûre n'y avoir rien vu qui pût confirmer cette opinion, &, après en avoir lu moi-même la plus grande partie, je n'ai pas été plus heureux que lui. De plus, l'examen des manuſcrits du quatorzieme ſiecle,

qui ſont à la Bibliotheque du Roi, ne porte point à juger que les diverſes figures de Notes qu'on y trouve fuſſent de ſi nouvelle inſtitution. Enfin, c'eſt une choſe difficile à croire, que durant trois cens ans & plus, qui ſe ſont écoulés entre Guy Arétin & Jean de Muris, la Muſique ait été totalement privée du Rhythme & de la Meſure, qui en ſont l'ame & le principal agrément.

Quoi qu'il en ſoit, il eſt certain que les différentes *Valeurs des Notes* ſont de fort ancienne invention. J'en trouve, dès les premiers tems, de cinq ſortes de figures, ſans compter la Ligature & le Point. Ces cinq ſont, la Maxime, la Longue, la Breve, la ſemi-Breve, & la Minime. (*Pl.* D. *Fig.* 8.) Toutes ces différentes Notes ſont noires dans le manuſcrit de Guillaume de Machault; ce n'eſt que depuis l'invention de l'imprimerie qu'on s'eſt aviſé de les faire blanches, &, ajoutant de nouvelles Notes, de diſtinguer les *Valeurs*, par la couleur auſſi bien que par la figure.

Les Notes, quoique figurées de même, n'avoient pas toujours la même *Valeur*. Quelquefois la Maxime valoit deux Longues, ou la Longue deux Breves; quelquefois elle en valoit trois: cela dépendoit du Mode; (voyez Mode.) Il en étoit de même de la Breve, par rapport à la ſemi-Breve, & cela dépendoit du Tems; (voyez Tems.) de même enfin de la ſemi-Bre-

ve, par rapport à la Minime; & cela dépendoit de la Prolation. (Voyez PROLATION.)

Il y avoit donc Longue double, Longue parfaite, Longue imparfaite, Breve parfaite, Breve altérée, ſemi-Breve majeure, & ſemi-Breve mineure: ſept différentes *Valeurs* auxquelles répondent quatre figures ſeulement, ſans compter la Maxime ni la Minime, Notes de plus moderne invention. (*Voyez ces divers mots.*) Il y avoit encore beaucoup d'autres manieres de modifier les différentes *Valeurs* de ces *Notes*, par le Point, par la Ligature, & par la poſition de la Queue. (Voyez LIGATURE, PLIQUE, POINT.)

Les figures qu'on ajouta dans la ſuite à ces cinq ou ſix premieres, furent la Noire, la Croche, la double-Croche, la triple & même la quadruple-Croche; ce qui feroit onze figures en tout: mais dès qu'on eut pris l'uſage de ſéparer les Meſures par des Barres, on abandonna toutes les figures de Notes qui valoient pluſieurs Meſures, comme la Maxime, qui en valoit huit; la Longue, qui en valoit quatre; & la Breve ou quarrée, qui en valoit deux.

La ſemi-Breve ou Ronde, qui vaut une Meſure entiere, eſt la plus longue *Valeur de Notes* demeurée en uſage, & ſur laquelle on a déterminé les *Valeurs* de toutes les autres Notes, & comme la Meſure binaire, qui avoit paſſé longtems pour moins parfaite que la ternaire, prit enfin le deſſus & ſervit de baſe à toutes les autres

tres Meſures; de même la diviſion ſous-double l'emporta ſur la ſous-triple qui avoit auſſi paſſé pour plus parfaite; la Ronde ne valut plus quelquefois trois Blanches, mais deux ſeulement; la Blanche deux Noires, la Noire deux Croches, & ainſi de ſuite juſqu'à la quadruple-Croche, ſi ce n'eſt dans les cas d'exception où la diviſion ſous-triple fut conſervée, & indiquée par le chiffre 3 placé au-deſſus ou au-deſſous des Notes. (Voyez, *Pl.* F. *Fig.* 8 & 9. les Valeurs *& les figures de toutes ces différentes eſpeces de Notes.*)

Les Ligatures furent auſſi abolies en même tems, du moins quant aux changemens qu'elles produiſoient dans les *Valeurs des Notes.* Les Queues, de quelque maniere qu'elles fuſſent placées, n'eurent plus qu'un ſens fixe & toujours le même; & enfin la ſignification du Point fut auſſi toujours bornée à la moitié de la Note qui eſt immédiatement avant lui. Tel eſt l'état où les figures des Notes ont été miſes, quant à la *Valeur*, & où elles ſont actuellement. Les Silences équivalens ſont expliqués à l'article SILENCE.

L'Auteur de la Diſſertation ſur la Muſique moderne trouve tout cela fort mal imaginé. J'ai dit, au mot NOTE, quelques-unes des raiſons qu'il allegue.

VARIATIONS. On entend ſous ce nom toutes les manieres de broder & doubler un Air, ſoit

par des Diminutions, ſoit par des paſſages ou autres agrémens qui ornent & figurent cet Air. A quelque dégré qu'on multiplie & charge les *Variations*, il faut toujours qu'à travers ces broderies on reconnoiſſe le fond de l'Air que l'on appelle *le ſimple*, & il faut en même tems que le caractere de chaque *Variation* ſoit marqué par des différences qui ſoutiennent l'attention & préviennent l'ennui.

Les Symphoniſtes font ſouvent des *Variations* impromptu ou ſuppoſées telles; mais plus ſouvent on les note. Les divers Couplets des Folies d'Eſpagne, ſont autant de *Variations* notées; on en trouve ſouvent auſſi dans les Chaconnes Françoiſes, & dans de petits Airs Italiens pour le Violon ou le Violoncelle. Tout Paris eſt allé admirer, au Concert ſpirituel, les *Variations* des ſieurs Guignon & Mondonville, & plus récemment des ſieurs Guignon & Gaviniès, ſur des Airs du Pont-neuf qui n'avoient d'autre mérite que d'être ainſi *variés* par les plus habiles Violons de France.

VAUDEVILLE. Sorte de Chanſon à Couplets, qui roule ordinairement ſur des Sujets badins ou ſatyriques. On fait remonter l'origine de ce petit Poëme juſqu'au régne de Charlemagne: mais, ſelon la plus commune opinion, il fut inventé par un certain Baſſelin, Foulon de Vire en Normandie; & comme, pour danſer ſur ces Chants, on s'aſſembloit dans le Val de Vire, ils

furent appellés, dit-on, Vaux-de-Vire, puis par corruption *Vaudevilles*.

L'Air des *Vaudevilles* eſt communément peu Muſical. Comme on n'y fait attention qu'aux paroles, l'Air ne ſert qu'à rendre la récitation un peu plus appuyée; du reſte on n'y ſent pour l'ordinaire ni goût, ni Chant, ni Meſure. Le *Vaudeville* appartient excluſivement aux François, & ils en ont de très-piquans & de très-plaiſans.

VENTRE. Point du milieu de la vibration d'une Corde ſonore, où, par cette vibration, elle s'écarte le plus de la ligne de repos. (Voyez NOEUD.)

VIBRATION. *ſ. f.* Le corps ſonore en action ſort de ſon état de repos, par des ébranlemens légers; mais ſenſibles, fréquens & ſucceſſifs, dont chacun s'appelle une *Vibration*. Ces *Vibrations*, communiquées à l'Air, portent à l'oreille, par ce véhicule, la ſenſation du Son; & ce Son eſt grave ou aigu, ſelon que les *Vibrations* ſont plus ou moins fréquentes dans le même tems. (Voyez SON.)

VICARIER. *v. n.* Mot familier par lequel les Muſiciens d'Egliſe expriment ce que font ceux d'entr'eux qui courent de Ville en Ville, & de Cathédrale en Cathédrale, pour attraper quelques rétributions, & vivre aux dépens des Maîtres de Muſique qui ſont ſur leur route.

VIDE. Corde à *vide*, ou Corde à *jour*; c'eſt ſur les Inſtrumens à manche, tels que la Viole ou le Violon, le Son qu'on tire de la Corde dans toute ſa longueur, depuis le ſillet juſqu'au chevalet, ſans y placer aucun doigt.

Le Son des *Cordes à vide* eſt non-ſeulement plus grave, mais plus réſonnant & plus plein que quand on y poſe quelque doigt; ce qui vient de la molleſſe du doigt qui gêne & intercepte le jeu des vibrations. Cette différence fait que les bons joueurs de Violon évitent de toucher les *Cordes à vide* pour ôter cette inégalité de Tymbre qui fait un mauvais effet, quand elle n'eſt pas diſpenſée à propos. Cette maniere d'exécuter exige des poſitions recherchées, qui augmentent la difficulté du jeu. Mais auſſi quand on en a une fois acquis l'habitude, on eſt vraiment maître de ſon Inſtrument, & dans les Tons les plus difficiles, l'exécution marche alors comme dans les plus aiſés.

VIF, *vivement*. En Italien *Vivace* : ce mot marque un Mouvement gai, prompt, animé; une exécution hardie & pleine de feu.

VILLANELLE. *ſ. f.* Sorte de Danſe ruſtique dont l'Air doit être gai, marqué, d'une Meſure très-ſenſible. Le fond de cet Air eſt ordinairement un Couplet aſſez ſimple, ſur lequel on fait enſuite des Doubles ou Variations. (Voyez DOUBLE, VARIATIONS.)

VIOLE. *ſ. f.* C'eſt ainſi qu'on appelle, dans la Muſique Italienne, cette Partie de rempliſſage qu'on appelle, dans la Muſique Françoiſe, Quinte ou Taille; car les François doublent ſouvent cette Partie, c'eſt-à-dire, en font deux pour une; ce que ne font jamais les Italiens. La *Viole* ſert à lier les Deſſus aux Baſſes, & à remplir, d'une maniere harmonieuſe, le trop grand vide qui reſteroit entre deux. C'eſt pourquoi la *Viole* eſt toujours néceſſaire pour l'Accord du tout, même quand elle ne fait que jouer la Baſſe à l'Octave, comme il arrive ſouvent dans la Muſique Italienne.

VIOLON. Symphoniſte qui joue du *Violon* dans un Orcheſtre. Les *Violons* ſe diviſent ordinairement en premiers, qui jouent le premier Deſſus; & ſeconds, qui jouent le ſecond Deſſus: chacune des deux Parties a ſon chef ou guide qui s'appelle auſſi le premier; ſavoir le premier des premiers, & le premier des ſeconds. Le premier des premiers *Violons*, s'appelle auſſi *Premier Violon* tout court: il eſt le Chef de tout l'Orcheſtre: c'eſt lui qui donne l'Accord, qui guide tous les Symphoniſtes, qui les remet quand ils manquent, & ſur lequel ils doivent tous ſe régler.

VIRGULE. C'eſt ainſi que nos anciens Muſiciens appelloient cette partie de la Note, qu'on a depuis appellée la Queue. (Voyez QUEUE.)

VITE. En Italien *Preſto.* Ce mot, à la tête d'un Air, indique le plus prompt de tous les Mouvemens; & il n'a, après lui, que ſon ſuperlatif *Preſtiſſimo*, ou *Preſto aſſai*, *très-Vîte.*

VIVACE. (Voyez VIF.)

UNISSON. *ſ. m.* Union de deux Sons qui ſont au même Dégré, dont l'un n'eſt ni plus grave ni plus aigu que l'autre, & dont l'Intervalle étant nul, ne donne qu'un rapport d'égalité.

Si deux Cordes ſont de même matiere, égales en longueur, en groſſeur, & également tendues, elles ſeront à l'*Uniſſon.* Mais il eſt faux de dire que deux Sons à l'*Uniſſon* ſe confondent ſi parfaitement, & aient une telle identité que l'oreille ne puiſſe les diſtinguer : car ils peuvent différer de beaucoup quant au Tymbre & quant au dégré de force. Une Cloche peut être à l'*Uniſſon* d'une Corde de Guitarre, une Vielle à l'*Uniſſon* d'une Flûte, & l'on n'en confondra point les Sons.

Le zéro n'eſt pas un nombre, ni l'*Uniſſon* un Intervalle ; mais l'*Uniſſon* eſt à la ſérie des Intervalles, ce qu'eſt le zéro à la ſérie des nombres; c'eſt le terme d'où ils partent, c'eſt le point de leur commencement.

Ce qui conſtitue l'*Uniſſon*, c'eſt l'égalité du nombre des Vibrations faites en tems égaux par deux Sons. Dès qu'il y a inégalité entre les nombres de ces vibrations, il y a Intervalle entre les Sons qui les donnent. (Voyez CORDE, VIBRATION.)

On s'eſt beaucoup tourmenté pour ſavoir ſi l'*Uniſſon* étoit une Conſonnance. Ariſtote prétend que non, Muris aſſure que ſi, & le P. Merſenne ſe range à ce dernier avis. Comme cela dépend de la définition du mot *Conſonnance*, je ne vois pas quelle diſpute il peut y avoir là-deſſus. Si l'on n'entend par ce mot *Conſonnance* qu'une union de deux Sons agréable à l'oreille, l'*Uniſſon* ſera Conſonnance aſſurément; mais ſi l'on y ajoute de plus une différence du grave à l'aigu, il eſt clair qu'il ne le ſera pas.

Une queſtion plus importante, eſt de ſavoir quel eſt le plus agréable à l'oreille de l'*Uniſſon* ou d'un Intervalle conſonnant, tel, par exemple, que l'Octave ou la Quinte. Tous ceux qui ont l'oreille exercée à l'Harmonie, préferent l'Accord des Conſonnances à l'identité de l'*Uniſſon*; mais tous ceux qui, ſans habitude de l'Harmonie, n'ont, ſi j'oſe parler ainſi, nul préjugé dans l'oreille, portent un jugement contraire: l'*Uniſſon* ſeul leur plaît, ou tout au plus l'Octave; tout autre Intervalle leur paroît diſcordant : d'où il s'enſuivroit, ce me ſemble, que l'Harmonie la plus naturelle, & par conſéquent la meilleure, eſt à l'*Uniſſon.* (Voyez HARMONIE.)

C'eſt une obſervation connue de tous les Muſiciens, que celle du frémiſſement & de la ré-

ſonnance d'une Corde, au Son d'une autre Corde montée à l'*Uniſſon* de la premiere, ou même à ſon Octave, ou même à l'Octave de ſa Quinte, &c.

Voici comme on explique ce phénomene.

Le Son d'une Corde A met l'Air en mouvement. Si une autre Corde B ſe trouve dans la ſphere du mouvement de cet Air, il agira ſur elle. Chaque Corde n'eſt ſuſceptible, dans un tems donné, que d'un certain nombre de Vibrations. Si les Vibrations, dont la Corde B eſt ſuſceptible, ſont égales en nombre à celles de la Corde A, l'air ébranlé par l'une agiſſant ſur l'autre, & la trouvant diſpoſée à un mouvement ſemblable à celui qu'il a reçu, le lui communique. Les deux Cordes marchant ainſi de pas égal, toutes les impulſions que l'air reçoit de la Corde A, & qu'il communique à la Corde B, ſont coïncidentes avec les vibrations de cette Corde, & par conſéquent augmenteront ſon mouvement loin de le contrarier : ce mouvement, ainſi ſucceſſivement augmenté, ira bientôt juſqu'à un frémiſſement ſenſible. Alors la Corde B rendra du Son; car toute Corde ſonore qui frémit, ſonne; & ce ſon ſera néceſſairement à l'*Uniſſon* de celui de la Corde A.

Par la même raiſon, l'Octave aigue frémira & réſonnera auſſi, mais moins fortement que l'*Uniſſon*; parce que la coïncidence des Vibrations, & par conſéquent l'impulſion de l'air, y eſt moins fréquente de la moitié: elle l'eſt encore moins dans la Douzieme ou Quinte redoublée, & moins dans la Dix-ſeptieme ou Tierce majeure triplée, derniere des Conſonnances qui frémiſſe & réſonne ſenſiblement & directement: car quant à la Tierce mineure & aux Sixtes, elles ne réſonnent que par combinaiſon.

Toutes les fois que les nombres des vibrations dont deux Cordes ſont ſuſceptibles en tems égal ſont commenſurables, on ne peut douter que le Son de l'une ne communique à l'autre quelque ébranlement par l'aliquote commune; mais cet ébranlement n'étant plus ſenſible au-delà des quatre Accords précédens, il eſt compté pour rien dans tout le reſte, (Voyez CONSONNANCE.)

Il paroît, par cette explication, qu'un Son n'en fait jamais réſonner un autre qu'en vertu de quelque *Uniſſon*; car un Son quelconque donne toujours l'*Uniſſon* de ſes aliquotes: mais comme il ne ſauroit donner l'*Uniſſon* de ſes multiples, il s'enſuit qu'une Corde ſonore en mouvement n'en peut jamais faire réſonner ni frémir une plus grave qu'elle. Sur quoi l'on peut juger de la vérité de l'expérience dont M. Rameau tire l'origine du Mode mineur.

UNISSONI. Ce mot Italien, écrit tout au long ou en abrégé dans une Partition ſur la Portée vide du ſecond Violon, marque qu'il doit jouer à l'Uniſſon ſur la Partie du premier; & ce mê-

me mot, écrit ſur la Portée vide du premier Violon, marque qu'il doit jouer à l'Uniſſon ſur la Partie du Chant.

UNITÉ DE MÉLODIE. Tous les beaux Arts ont quelque *Unité* d'objet, ſource du plaiſir qu'ils donnent à l'eſprit : car l'attention partagée ne ſe repoſe nulle part, & quand deux objets nous occupent, c'eſt une preuve qu'aucun des deux ne nous ſatisfait. Il y a, dans la Muſique, une *Unité* ſucceſſive qui ſe rapporte au ſujet, & par laquelle toutes les Parties, bien liées, compoſent un ſeul tout, dont on apperçoit l'enſemble & tous les rapports.

Mais il y a une autre *Unité* d'objet plus fine, plus ſimultanée, & d'où naît, ſans qu'on y ſonge, l'énergie de la Muſique & la force de ſes expreſſions.

Lorſque j'entends chanter nos Pſeaumes à quatre Parties, je commence toujours par être ſaiſi, ravi de cette Harmonie pleine & nerveuſe; & les premiers accords, quand ils ſont entonnés bien juſte, m'émeuvent juſqu'à friſſonner. Mais à peine en ai-je écouté la ſuite, pendant quelques minutes, que mon attention ſe relâche, le bruit m'étourdit peu-à-peu; bientôt il me laſſe, & je ſuis enfin ennuyé de n'entendre que des Accords.

Cet effet ne m'arrive point, quand j'entends de bonne Muſique moderne, quoique l'Harmonie en ſoit moins vigoureuſe, & je me ſouviens

qu'à l'Opéra de Veniſe, loin qu'un bel Air bien exécuté m'ait jamais ennuyé, je lui donnois, quelque long qu'il fût, une attention toujours nouvelle, & l'écoutois avec plus d'intérêt à la fin qu'au commencement.

Cette différence vient de celle du caractere des deux Muſiques, dont l'une n'eſt ſeulement qu'une ſuite d'Accords, & l'autre eſt une ſuite de Chant. Or le plaiſir de l'Harmonie n'eſt qu'un plaiſir de pure ſenſation, & la jouiſſance des ſens eſt toujours courte, la ſatiété & l'ennui la ſuivent de près: mais le plaiſir de la Mélodie & du Chant, eſt un plaiſir d'intérêt & de ſentiment qui parle au cœur, & que l'Artiſte peut toujours ſoutenir & renouveller à force de génie.

La Muſique doit donc néceſſairement chanter pour toucher, pour plaire, pour ſoutenir l'intérêt & l'attention. Mais comment dans nos Syſtêmes d'Accords & d'Harmonie, la Muſique s'y prendra-t-elle pour chanter? Si chaque Partie a ſon Chant propre, tous ces Chants, entendus à la fois, ſe détruiront mutuellement, & ne feront plus de Chant: ſi toutes les Parties font le même Chant, l'on n'aura plus d'Harmonie, & le Concert ſera tout à l'Uniſſon.

La maniere, dont un inſtinct muſical, un certain ſentiment ſourd du génie, a levé cette difficulté ſans la voir, & en a même tiré avantage, eſt bien remarquable. L'Harmonie, qui devroit étouffer la Mélodie, l'anime, la ren-

force, la détermine: les diverſes Parties, ſans ſe confondre, concourent au même effet ; & quoique chacune d'elles paroiſſe avoir ſon Chant propre, de toutes ces Parties réunies, on n'entend ſortir qu'un ſeul & même Chant. C'eſt-là ce que j'appelle *Unité de Mélodie.*

Voici comment l'Harmonie concourt elle-même à cette *Unité*, loin d'y nuire. Ce ſont nos Modes qui caractériſent nos Chants, & nos Modes ſont fondés ſur notre Harmonie. Toutes les fois donc que l'Harmonie renforce ou détermine le ſentiment du Mode & de la Modulation, elle ajoute à l'expreſſion du Chant, pourvu qu'elle ne le couvre pas.

L'Art du Compoſiteur eſt donc, relativement à l'*Unité de Mélodie*, 1°. Quand le Mode n'eſt pas aſſez déterminé par le Chant, de le déterminer mieux par l'Harmonie. 2°. De choiſir & tourner ſes Accords de maniere que le Son le plus ſaillant ſoit toujours celui qui chante, & que celui qui le fait le mieux ſortir ſoit à la Baſſe. 3°. D'ajouter à l'énergie de chaque paſſage par des Accords durs ſi l'expreſſion eſt dure, & doux ſi l'expreſſion eſt douce. 4°. D'avoir égard dans la tournure de l'Accompagnement au *Forte-piano* de la Mélodie, 5°. Enfin, de faire en ſorte que le Chant des autres Parties, loin de contrarier celui de la Partie principale, le ſoutienne, le ſeconde, & lui donne un plus vif accent.

M. Rameau, pour prouver que l'énergie de la Muſique vient toute de l'Harmonie, donne l'exemple d'un même Intervalle qu'il appelle un même Chant, lequel prend des caracteres tout différens, ſelon les diverſes manieres de l'accompagner. M. Rameau n'a pas vû qu'il prouvoit tout le contraire de ce qu'il vouloit prouver; car dans tous les exemples qu'il donne, l'Accompagnement de la Baſſe ne ſert qu'à déterminer le Chant. Un ſimple Intervalle n'eſt point un Chant, il ne devient Chant que quand il a ſa place aſſignée dans le Mode; & la Baſſe, en déterminant le Mode & le lieu du Mode qu'occupe cet Intervalle, détermine alors cet Intervalle à être tel ou tel Chant; de ſorte que ſi, par ce qui précede l'Intervalle dans la même Partie, on détermine bien le lieu qu'il a dans ſa Modulation, je ſoutiens qu'il aura ſon effet ſans aucune Baſſe : ainſi l'Harmonie n'agit, dans cette occaſion, qu'en déterminant la Mélodie à être telle ou telle, & c'eſt purement comme Mélodie que l'Intervalle a différentes expreſſions ſelon le lieu du Mode où il eſt employé.

L'*Unité de Mélodie* exige bien qu'on n'entende jamais deux Mélodies à la fois, mais non pas que la Mélodie ne paſſe jamais d'une Partie à l'autre; au contraire, il y a ſouvent de l'élégance & du goût à ménager à propos ce paſſage, même du Chant à l'Accompagnement, pourvu que la parole ſoit toujours entendue. Il y a mê-

me des Harmonies ſavantes & bien ménagées, où la Mélodie, ſans être dans aucune Partie, réſulte ſeulement de l'effet du tout. On en trouvera (*Pl.* M. *Fig.* 7.) un exemple, qui, bien que groſſier, ſuffit pour faire entendre ce que je veux dire.

Il faudroit un Traité pour montrer en détail l'application de ce principe aux *Duo*, *Trio*, *Quatuor*, aux Chœurs, aux Pieces de ſymphonie. Les hommes de génie en découvriront ſuffiſamment l'étendue & l'uſage, & leurs ouvrages en inſtruiront les autres. Je concluds donc, & je dis, que du principe que je viens d'établir, il s'en-ſuit: premiérement, que toute Muſique qui ne chante point eſt ennuyeuſe, quelque Harmonie qu'elle puiſſe avoir: ſecondement, que toute Muſique où l'on diſtingue pluſieurs Chants ſimultanés eſt mauvaiſe, & qu'il en réſulte le même effet que de deux ou pluſieurs diſcours prononcés à la fois ſur le même Ton. Par ce jugement, qui n'admet nulle exception, l'on voit ce qu'on doit penſer de ces merveilleuſes Muſiques où un Air ſert d'Accompagnement à un autre Air.

C'eſt dans ce principe de l'*Unité* de Mélodie que les Italiens ont ſenti & ſuivi ſans le connoître, mais que les François n'ont ni connu ni ſuivi; c'eſt, dis-je, dans ce grand principe que conſiſte la différence eſſentielle des deux Muſiques: & c'eſt, je crois, ce qu'en dira tout juge

impartial qui voudra donner à l'une & à l'autre la même attention; ſi toutefois la choſe eſt poſſible.

Lorſque j'eus découvert ce principe, je voulus, avant de le propoſer, en eſſayer l'application par moi-même; cet eſſai produiſit le *Devin du Village*; après le ſuccès, j'en parlai dans ma *Lettre ſur la Muſique Françoiſe*. C'eſt aux Maîtres de l'Art à juger ſi le principe eſt bon, & ſi j'ai bien ſuivi les régles qui en découlent.

UNIVOQUE. *adj.* Les Conſonnances *Univoques* ſont l'Octave & ſes répliques, parce que toutes portent le même nom. Ptolémée fut le premier qui les appella ainſi.

VOCAL. *adj.* Qui appartient au Chant des Voix. Tour de Chant *Vocal*; Muſique *Vocale*.

VOCALE. On prend quelquefois ſubſtantivement cet adjectif pour exprimer la partie de la Muſique qui s'exécute par des Voix. *Les Symphonies d'un tel Opéra ſont aſſez bien faites; mais la* Vocale *eſt mauvaiſe.*

VOIX. *ſ. f.* La ſomme de tous les Sons qu'un homme peut, en parlant, en chantant, en criant, tirer de ſon organe, forme ce qu'on appelle ſa *Voix*, & les qualités de cette *Voix* dépendent auſſi de celles des Sons qui la forment. Ainſi, l'on doit d'abord appliquer à la *Voix* tout ce que j'ai dit du Son en général. (Voyez SON.)

Les Phyſiciens diſtinguent dans l'homme différentes ſortes de *Voix*; ou, ſi l'on veut, ils

conſiderent la même *Voix* ſous différentes faces.

1. Comme un ſimple Son, tel que le cri des enfans.

2. Comme un Son articulé, tel qu'il eſt dans la parole.

3. Dans le Chant, qui ajoute à la parole la Modulation & la variété des Tons.

4. Dans la déclamation, qui paroît dépendre d'une nouvelle modification dans le Son & dans la ſubſtance même de la *Voix*; Modification différente de celle du Chant & de celle de la parole, puiſqu'elle peut s'unir à l'une & à l'autre, ou en être retranchée.

On peut voir, dans l'Encyclopédie, à l'article *Déclamation des Anciens*, d'où ces diviſions ſont tirées, l'explication que donne M. Duclos de ces différentes ſortes de *Voix*. Je me contenterai de tranſcrire ici ce qu'il dit de la *Voix* chantante ou muſicale, la ſeule qui ſe rapporte à mon ſujet.

„ Les anciens Muſiciens ont établi, après „ Ariſtoxène: 1°. Que la *Voix* de Chant paſſe „ d'un dégré d'élévation ou d'abbaiſſement à un „ autre dégré; c'eſt-à-dire, d'un Ton à l'autre, „ par ſaut, ſans parcourir l'Intervalle qui les „ ſépare; au lieu que celle du diſcours s'éleve „ & s'abbaiſſe par un mouvement continu. 2°. „ Que la *Voix* de Chant ſe ſoutient ſur le même „ Ton, conſidéré comme un point indiviſible; „ ce qui n'arrive pas dans la ſimple prononcia- „ tion.

„ Cette marche par ſauts & avec des repos, „ eſt en effet celle de la *Voix* de Chant: mais „ n'y a-t-il rien de plus dans le Chant? Il y a „ eu une Déclamation tragique qui admettoit le „ paſſage par ſaut d'un Ton à l'autre, & le re- „ pos ſur un Ton. On remarque la même choſe „ dans certains Orateurs. Cependant cette Dé- „ clamation eſt encore différente de la *Voix* „ de Chant.

„ M. Dodart, qui joignoit à l'eſprit de diſ- „ cuſſion & de recherche la plus grande con- „ noiſſance de la Phyſique, de l'Anatomie, & „ du jeu des parties du corps humain, avoit „ particulierement porté ſon attention ſur les „ organes de la *Voix*. Il obſerve, 1°. que tel „ homme, dont la *Voix* de parole eſt déplaiſan- „ te, a le Chant très-agréable, & au contraire: „ 2°. que ſi nous n'avons pas entendu chanter „ quelqu'un, quelque connoiſſance que nous „ ayons de ſa *Voix* de parole, nous ne le re- „ connoîtrons pas à ſa *Voix* de Chant.

„ M. Dodart, en continuant ſes recherches, „ découvrit que, dans la *Voix* de Chant, il y „ a de plus que dans celle de la parole, un „ mouvement de tout le larynx; c'eſt-à-dire, „ de la partie de la trachée-artere qui forme „ comme un nouveau canal qui ſe termine à la „ glotte, qui en enveloppe & ſoutient les muſ- „ cles. La différence entre les deux *Voix* vient „ donc de celle qu'il y a entre le larynx aſſis &

„ en repos ſur ſes attaches, dans la parole, &
„ ce même larynx ſuſpendu ſur ſes attaches, en
„ action & mû par un balancement de haut en
„ bas & de bas en haut. Ce balancement peut
„ ſe comparer au mouvement des oiſeaux qui
„ planent, ou des poiſſons qui ſe ſoutiennent à
„ la même place contre le fil de l'eau. Quoique
„ les aîles des uns & les nageoires des autres
„ paroiſſent immobiles à l'œil, elles font de
„ continuelles vibrations, mais ſi courtes & ſi
„ promptes qu'elles ſont imperceptibles.

„ Le balancement du larynx produit, dans
„ la *Voix* de Chant, une eſpece d'ondulation
„ qui n'eſt pas dans la ſimple parole. L'ondula-
„ tion ſoutenue & modérée dans les belles *Voix*
„ ſe fait trop ſentir dans les *Voix* chevrotantes
„ ou foibles. Cette ondulation ne doit pas ſe
„ confondre avec les Cadences & les Roule-
„ mens qui ſe font par des mouvemens très-
„ prompts & très délicats de l'ouverture de la
„ glotte, & qui ſont compoſés de l'Intervalle
„ d'un Ton ou d'un demi-Ton.

„ La *Voix*, ſoit du Chant, ſoit de la paro-
„ le, vient toute entiere de la glotte pour le
„ Son & pour le Ton; mais l'ondulation vient
„ entiérement du balancement de tout le la-
„ rynx; elle ne fait point partie de la *Voix*,
„ mais elle en affecte la totalité.

„ Il réſulte de ce qui vient d'être expoſé,
„ que la *Voix* de Chant conſiſte dans la marche

„ par ſauts d'un Ton à un autre, dans le ſéjour
„ ſur les Tons, & dans cette ondulation du la-
„ rynx qui affecte la totalité & la ſubſtance
„ même du Son".

Quoique cette explication ſoit très-nette & très-philoſophique, elle laiſſe, à mon avis, quelque choſe à deſirer, & ce caractere d'ondulation, donné par le balancement du larynx, à la *Voix* de Chant, ne me paroît pas lui être plus eſſentiel que la marche par ſauts, & le ſéjour ſur les Tons, qui, de l'aveu de M. Duclos, ne ſont pas pour cette *Voix* des caracteres ſpécifiques.

Car, premiérement, on peut, à volonté, donner ou ôter à la *Voix* cette ondulation quand on chante, & l'on n'en chante pas moins quand on file un Son tout uni ſans aucune eſpece d'ondulation. Secondement, les Sons des Inſtrumens ne different en aucune ſorte de ceux de la *Voix* chantante, quant à leur nature de Sons muſicaux, & n'ont rien par eux-mêmes de cette ondulation. Troiſiemement, cette ondulation ſe forme dans le Ton & non dans le Tymbre; la preuve en eſt que, ſur le Violon & ſur d'autres Inſtrumens, on imite cette ondulation, non par aucun balancement ſemblable au mouvement ſuppoſé du larynx, mais par un balancement du doigt ſur la Corde, laquelle, ainſi racourcie & ralongée alternativement & preſque imperceptiblement, rend deux Sons alternatifs à meſure que le doigt ſe recule ou s'avance. Ainſi, l'on-

dulation, quoi qu'en diſe M. Dodart, ne conſiſte pas dans un balancement très-léger du même Son, mais dans l'alternation plus ou moins fréquente de deux Sons très-voiſins, & quand les Sons ſont trop éloignés, & que les ſecouſſes alternatives ſont trop rudes, alors l'ondulation devient chevrottement.

Je penſerois que le vrai caractere diſtinctif de la *Voix* de Chant eſt de former des Sons appréciables dont on peut prendre ou ſentir l'Uniſſon, & de paſſer de l'un à l'autre par des Intervalles harmoniques & commenſurables, au lieu que, dans la *Voix* parlante, ou les Sons ne ſont pas aſſez ſoutenus, &, pour ainſi dire, aſſez uns pour pouvoir être appréciés, ou les Intervalles qui les ſéparent ne ſont point aſſez harmoniques, ni leurs rapports aſſez ſimples.

Les obſervations qu'a fait M. Dodart ſur les différences de la *Voix* de parole, & de la *Voix* de Chant dans le même homme, loin de contrarier cette explication, la confirment; car, comme il y a des Langues plus ou moins harmonieuſes, dont les Accens ſont plus ou moins Muſicaux, on remarque auſſi, dans ces Langues, que les *Voix* de parole & de Chant ſe rapprochent ou s'éloignent dans la même proportion. Ainſi, comme la Langue Italienne eſt plus Muſicale que la Françoiſe, la parole s'y éloigne moins du Chant; & il eſt plus aiſé d'y reconnoître, au Chant, l'homme qu'on a entendu

du parler. Dans une Langue qui ſeroit toute harmonieuſe, comme étoit au commencement la Langue Grecque, la différence de la *Voix* de parole à la *Voix* de Chant ſeroit nulle; on n'auroit que la même *Voix* pour parler & pour chanter: peut-être eſt-ce encore aujourd'hui le cas des Chinois.

En voilà trop, peut-être, ſur les différens genres de *Voix*; je reviens à la *Voix* de Chant, & je m'y bornerai dans le reſte de cet article.

Chaque Individu a ſa *Voix* particuliere qui ſe diſtingue de toute autre *Voix* par quelque différence propre, comme un viſage ſe diſtingue d'un autre; mais il y a auſſi de ces différences qui ſont communes à pluſieurs, & qui, formant autant d'eſpeces de *Voix*, demandent pour chacune une dénomination particuliere.

Le caractere le plus général qui diſtingue les *Voix*, n'eſt pas celui qui ſe tire de leur Tymbre ou de leur Volume; mais du Dégré qu'occupe ce Volume dans le Syſtême général des Sons.

On diſtingue donc généralement les *Voix* en deux Claſſes; ſavoir, les *Voix* aiguës & les *Voix* graves. La différence commune des unes aux autres, eſt à-peu-près d'une Octave; ce qui fait que les *Voix* aiguës chantent réellement à l'Octave des *Voix* graves, quand elles ſemblent chanter à l'Uniſſon.

Les *Voix* graves ſont les plus ordinaires aux hommes faits; les *Voix* aiguës ſont celles des

femmes : les Eunuques & les enfans ont auſſi à-peu-près le même Diapaſon de *Voix* que les femmes ; tous les hommes en peuvent même approcher en chantant le Faucet. Mais de toutes les *Voix* aiguës, il faut convenir, malgré la prévention des Italiens pour les Caſtrati, qu'il n'y en a point d'eſpece comparable à celle des femmes, ni pour l'étendue ni pour la beauté du Tymbre. La *Voix* des enfans a peu de conſiſtance & n'a point de bas ; celle des Eunuques, au contraire, n'a d'éclat que dans le haut ; & pour le Faucet, c'eſt le plus déſagréable de tous les Tymbres de la *Voix* humaine : il ſuffit, pour en convenir, d'écouter à Paris les Chœurs du Concert Spirituel, & d'en comparer les Deſſus avec ceux de l'Opéra.

Tous ces différens Diapaſons, réunis & mis en ordre, forment une étendue générale d'à-peu-près trois Octaves, qu'on a diviſées en quatre Parties dont trois, appellées *Haute-Contre*, *Taille* & *Baſſe*, appartiennent aux *Voix* graves, & la quatrieme ſeulement qu'on appelle *Deſſus*, eſt aſſignée aux *Voix* aiguës. Sur quoi voici quelques remarques qui ſe préſentent.

I. Selon la portée des *Voix* ordinaires, qu'on peut fixer à-peu-près à une Dixieme majeure, en mettant deux Dégrés d'Intervalle entre chaque eſpece de *Voix* & celle qui la ſuit, ce qui eſt toute la différence qu'on peut leur donner, le Syſtême général des *Voix* humaines dans les deux ſexes, qu'on fait paſſer trois Octaves, ne devroit enfermer que deux Octaves & deux Tons. C'étoit en effet à cette étendue que ſe bornerent les quatre Parties de la Muſique, long-tems après l'invention du Contre-Point, comme on le voit dans les Compoſitions du quatorzieme ſiecle, où la même Clef, ſur quatre poſitions ſucceſſives de Ligne en Ligne, ſert pour la Baſſe qu'ils appelloient *Tenor*, pour la Taille qu'ils appelloient *Contratenor*, pour la Haute-Contre, qu'ils appelloient *Mottetus*, & pour le Deſſus qu'ils appelloient *Triplum*. Cette diſtribution devoit rendre à la vérité la Compoſition plus difficile : mais en même tems l'Harmonie plus ſerrée & plus agréable.

II. Pour pouſſer le Syſtême vocal à l'étendue de trois Octaves avec la gradation dont je viens de parler, il faudroit ſix Parties au lieu de quatre ; & rien ne ſeroit plus naturel que cette diviſion, non par rapport à l'Harmonie, qui ne comporte pas tant de Sons différens ; mais par rapport aux *Voix* qui ſont actuellement aſſez mal diſtribuées. En effet, pourquoi trois Parties dans les *Voix* d'hommes, & une ſeulement dans les *Voix* de femmes, ſi la totalité de celles ci renferme une auſſi grande étendue que la totalité des autres ? Qu'on meſure l'Intervalle des Sons les plus aigus des *Voix* féminines les plus aiguës aux Sons les plus graves des *Voix* féminines les plus graves ; qu'on faſſe la même choſe

pour les *Voix* d'hommes; & non-ſeulement on n'y trouvera pas une différence ſuffiſante pour établir trois Parties d'un côté & une ſeule de l'autre: mais cette différence même, s'il y en a, ſe réduira à très-peu de choſe. Pour juger ſainement de cela, il ne faut pas ſe borner à l'examen des choſes telles qu'elles ſont; mais voir encore ce qu'elles pourroient être, & conſidérer que l'uſage contribue beaucoup à former les *Voix* ſur le caractere qu'on veut leur donner. En France, où l'on veut des Baſſes, des Haute-Contres, & où l'on ne fait aucun cas des Bas-Deſſus, les *Voix* d'hommes prennent différens caracteres, & les *Voix* de femmes n'en gardent qu'un ſeul: mais en Italie, où l'on fait autant de cas d'un beau Bas-Deſſus que de la *Voix* la plus aiguë, il ſe trouve parmi les femmes de très-belles *Voix* graves qu'ils appellent *Contr'alti*, & de très-belles *Voix* aiguës qu'ils appellent *Soprani*; au contraire, en *Voix* d'hommes récitantes, ils n'ont que des *Tenori*: de ſorte que s'il n'y a qu'un caractere de *Voix* de femmes dans nos Opéra, dans les leurs il n'y a qu'un caractere de *Voix* d'hommes.

A l'égard des Chœurs, ſi généralement les Parties en ſont diſtribuées en Italie comme en France, c'eſt un uſage univerſel, mais arbitraire, qui n'a point de fondement naturel. D'ailleurs n'admire-t-on pas en pluſieurs lieux, & ſinguliérement à Veniſe, de très-belles Muſiques

à grand Chœur, exécutées uniquement par de jeunes filles?

III. Le trop grand éloignement des *Voix* entr'elles, qui leur fait à toutes excéder leur portée, oblige ſouvent d'en ſubdiviſer pluſieurs. C'eſt ainſi qu'on diviſe les Baſſes en Baſſe-Contres & Baſſe-Tailles, les Tailles en Haute-Tailles & Concordans, les Deſſus en premiers & ſeconds: mais dans tout cela on n'apperçoit rien de fixe, rien de réglé ſur quelque principe. L'eſprit général des Compoſiteurs François eſt toujours de forcer les *Voix* pour les faire crier plutôt que chanter: c'eſt pour cela qu'on paroît aujourd'hui ſe borner aux Baſſes & Haute-Contres qui ſont dans les deux extrêmes. A l'égard de la Taille, Partie ſi naturelle à l'homme qu'on l'appelle *Voix humaine* par excellence, elle eſt déja bannie de nos Opéra où l'on ne veut rien de naturel; & par la même raiſon elle ne tardera pas à l'être de toute la Muſique Françoiſe.

On diſtingue encore les *Voix* par beaucoup d'autres différences que celles du grave à l'aigu. Il y a des *Voix* fortes dont les Sons ſont forts & bruyans, des *Voix* douces dont les Sons ſont doux & flûtés, de grandes *Voix* qui ont beaucoup d'étendue, de belles *Voix* dont les Sons ſont pleins, juſtes & harmonieux; il y a auſſi les contraires de tout cela. Il y a des *Voix* dures & peſantes; il y a des *Voix* flexibles & légeres;

il y en a dont les beaux Sons ſont inégalement diſtribués, aux unes dans le haut, à d'autres dans le *Medium*, à d'autres dans le bas; il y a auſſi des *Voix* égales, qui font ſentir le même Tymbre dans toute leur étendue. C'eſt au Compoſiteur à tirer parti de chaque *Voix*, par ce que ſon caractere a de plus avantageux. En Italie, où chaque fois qu'on remet au Théâtre un Opéra, c'eſt toujours de nouvelle Muſique, les Compoſiteurs ont toujours grand ſoin d'approprier tous les rôles aux *Voix* qui les doivent chanter. Mais en France, où la même Muſique dure des ſiecles, il faut que chaque rôle ſerve toujours à toutes les *Voix* de même eſpece, & c'eſt peut-être une des raiſons pourquoi le Chant François, loin d'acquérir aucune perfection, devient de jour en jour plus traînant & plus lourd.

La *Voix* la plus étendue, la plus flexible, la plus douce, la plus harmonieuſe qui peut-être ait jamais exiſté, paroît avoir été celle du Chevalier Balthaſar Ferri, Pérouſin, dans le ſiecle dernier. Chanteur unique & prodigieux, que s'arrachoient tour-à-tour les Souverains de l'Europe, qui fut comblé de biens & d'honneurs durant ſa vie, & dont toutes les Muſes d'Italie célébrerent à l'envi les talens & la gloire après ſa mort. Tous les écrits faits à la louange de ce Muſicien célebre reſpirent le raviſſement, l'enthouſiaſme, & l'accord de tous ſes contemporains montre qu'un talent ſi parfait & ſi rare étoit même au-deſſus de l'envie. Rien, diſent-ils, ne peut exprimer l'éclat de ſa *Voix* ni les graces de ſon Chant; il avoit, au plus haut dégré, tous les caracteres de perfection dans tous les genres; il étoit gai, fier, grave, tendre à ſa volonté, & les cœurs ſe fondoient à ſon pathétique. Parmi l'infinité de tours de force qu'il faiſoit de ſa *Voix*, je n'en citerai qu'un ſeul. Il montoit & redeſcendoit tout d'une haleine deux Octaves pleines par un Trill continuel marqué ſur tous les Dégrés chromatiques avec tant de juſteſſe, quoique ſans Accompagnement, que ſi l'on venoit à frapper bruſquement cet Accompagnement ſous la Note où il ſe trouvoit, ſoit Bémol, ſoit Dièſe, on ſentoit à l'inſtant l'Accord d'une juſteſſe à ſurprendre tous les Auditeurs.

On appelle encore *Voix* les parties vocales & récitantes pour leſquelles une Piece de Muſique eſt compoſée; ainſi l'on dit un Mottet à *Voix* ſeule, au lieu de dire un Mottet en récit; une Cantate à deux *Voix*, au lieu de dire une Cantate en Duo ou à deux Parties, &c. (Voyez Duo, Trio, &c.)

Volte. *ſ. f.* Sorte d'Air à trois Tems propre à une Danſe de même nom, laquelle eſt compoſée de beaucoup de tours & retours, d'où lui eſt venu le nom de *Volte*. Cette Danſe étoit une eſpece de Gaillarde, & n'eſt plus en uſage depuis longtems.

VOLUME. Le *Volume* d'une Voix eſt l'étendue ou l'Intervalle qui eſt entre le Son le plus aigu & le Son le plus grave qu'elle peut rendre. Le *Volume* des Voix les plus ordinaires eſt d'environ huit à neuf Tons; les plus grandes Voix ne paſſent gueres les deux Octaves en Sons bien juſtes & bien pleins.

UPINGE. Sorte de Chanſon conſacrée à Diane parmi les Grecs. (Voyez CHANSON.)

UT. La premiere des ſix ſyllabes de la Gamme de l'Arétin, laquelle répond à la lettre C.

Par la méthode des Tranſpoſitions on appelle toujours *Ut* la Tonique des Modes majeurs & la Médiante des Modes mineurs. (Voyez GAMME, TRANSPOSITION.)

Les Italiens trouvant cette ſyllabe *Ut* trop ſourde, lui ſubſtituent, en ſolfiant, la ſyllabe *Do*.

Z.

ZA. Syllabe par laquelle on diſtingue, dans le Plain-Chant, le *Si* Bémol du *Si* naturel auquel on laiſſe le nom de *Si*.

FIN DU TOME II.

Planche. A.

Fig. 1. *Cadences parfaites évitées.*

Fig. 2. *Cadences interrompües évitées.*

Fig. 3. *Cadence rompüe.* Pleine sans liaison. A. Evitée, avec liaison. B.

A. B.

Fig. 4. *Renversement de la sixte ajoûtée.*

B-F. de M. Rameau. Veritable B-F.

Fig. 5. *Clavier.*

Clef de sol, ou de G, re, sol.
Clef d'ut, ou de C, sol ut.
Clef de fa, ou d'F, ut fa.

Fig. 6. *Positions et raports des Clefs.*

Fig. 7. *Notes ascendantes de tierce en tierce.*

Fig. 8. *Notes à l'unisson.*

Fig. 9.

Accord parfait. *Septiéme* *Sixte-ajoûtée.*

Fig. 12.

Fig. 13.

Bâtons de quatre mesures. Bâton de deux mesures. Trente une mesures à compter.

Carillon consonant à 9 Timbres.

Fig. 14.

Fig. 15. Fig. 16. Fig. 17. Fig. 18. Fig. 19. *Quatre sortes de Pliques.*

1. longue ascendante. 2. lonnue descendante. 3. brève ascendante. 4. brève descendante.

Fig. 11. *Gamme Françoise.*

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

Fig. 10. *Gamme Italienne.*

	bequarre	naturel	bemol
ee	la	mi	
dd	sol	re	la
cc	fa	ut	sol
bb	mi		
bb			fa
aa	re	la	mi
g	ut	sol	re
f		fa	ut
e	la	mi	
d	sol	re	la
c	fa	ut	sol
b	mi		fa
a	re	la	mi
G	ut	sol	re
F		fa	ut
E	la	mi	
D	sol	re	
C	fa	ut	
B	mi		
A	re		
T	ut		

Fig. 1.
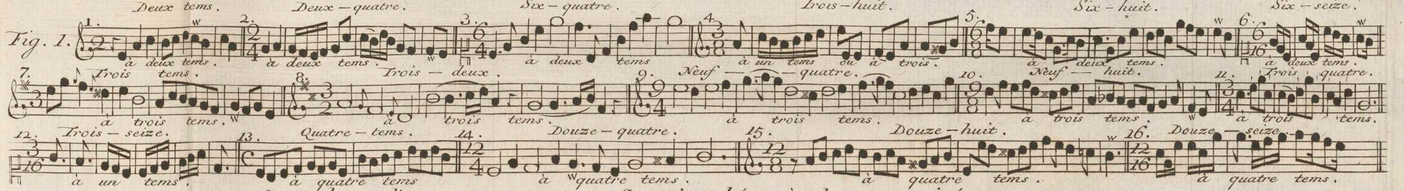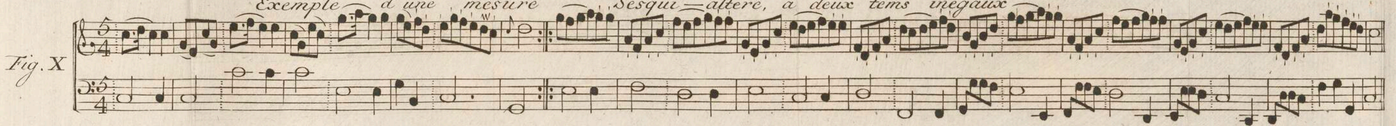


Fig. X



Anciens caractéres de quantité.

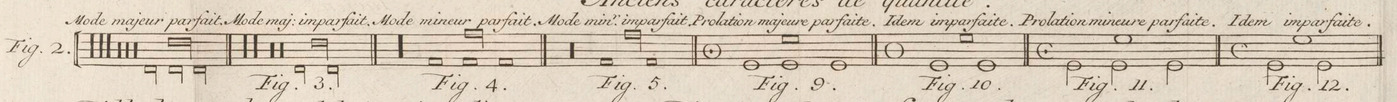


Fig. 2. Fig. 3. Fig. 4. Fig. 5. Fig. 9. Fig. 10. Fig. 11. Fig. 12.

Table de toutes les modulations immediates.
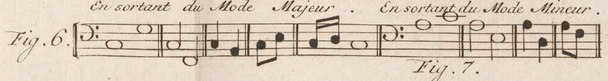


Fig. 6. Fig. 7.

Transitions de Basse-fondamentale pour tous les changemens de Ton.

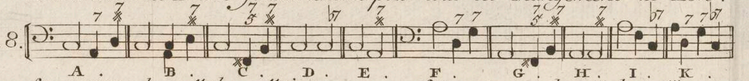


Fig. 8.

Agrémens du Chant françois.

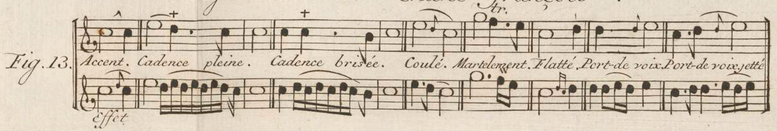
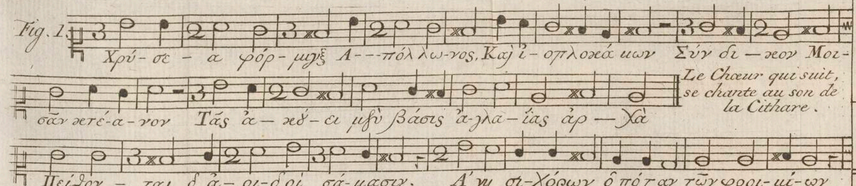


Fig. 13.

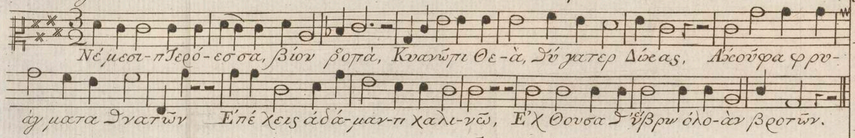
	Majeur.		Mineur.
Ton de La	Dominante — A.	Ton de La	Mediante — F.
	Sixiéme note — B.		Domnante — G.
	Médiante — C.		Sousdominante — H.
	Sousdominante — D.		Sixiéme note — I.
	Seconde note — E.		Idem — K.

Ode de Pindare. Pr. Morceau de Musique Ancienne.

Fig. 1.



Hymne à Nemesis. 2e. Morceau de Musique Ancienne.



Marche des Mousquetaires du Roi de France.

Fig. 3.

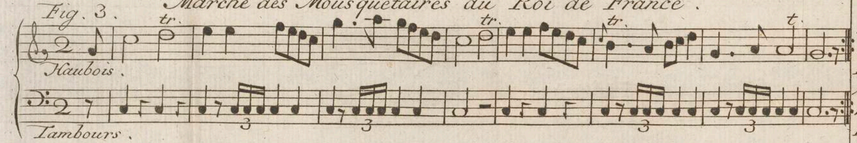
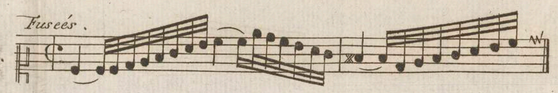


Fig. 4.



TABLE

De tous les intervalles simples, praticables dans la Musique.

Fig. 2.

Intervalle exprimé en Nôtes.	Nom de l'intervalle	Degrés qu'il contient	Valeur en tons et Semi-tons	Rapport en nombres
Ut ♯ — reb	Seconde diminuée	1	0	375 — 384
Si — ut	Seconde mineure	1	1 Semi-Ton	15 — 16
Ut — re	Seconde majeure	1	1 Ton	8 — 9
Ut — re ♯	Seconde superflüe	1	1 ½ Ton	64 — 75
Si — reb	Tierce diminuée	2	1 Ton	125 — 144
Mi — sol	Tierce mineure	2	1 ½ Ton	5 — 6
Ut — mi	Tierce majeure	2	2 Tons	4 — 5
Fa — la ♯	Tierce superflüe	2	2 ½ Tons	96 — 125
Ut ♯ — fa	Quarte diminuée	3	2 T.	75 — 96
Ut — fa	Quarte juste	3	2 ½ T.	3 — 4
Ut — fa ♯	Quarte superflüe dite Triton.	3	3 T.	32 — 45
Fa ♯ — ut	Quinte diminuée dite fausse quinte	4	3 T.	45 — 64
Ut — sol	Quinte juste	4	3 ½ T.	2 — 3
Ut — sol ♯	Quinte superflüe	4	4 T.	16 — 25
La ♯ — fa	Sixte diminuée	5	3 ½ T.	125 — 192
Mi — ut	Sixte mineure	5	4 T.	5 — 8
Sol — mi	Sixte majeure	5	4 ½ T.	3 — 5
Reb — si	Sixte superflüe	5	5 T.	72 — 125
Re ♯ — ut	Septieme diminuée	6	4 ½ T.	75 — 128
Mi — re	Septieme mineure	6	5 T.	5 — 9
Ut — si	Septieme majeure	6	5 ½ T.	8 — 15
Solb — fa ♯	Septieme superflüe	6	6 T.	81 — 160
Ut — ut	Octave	7	6 T.	1 — 2

Fig. 8.

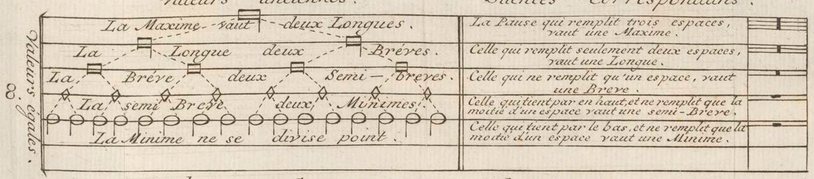


Fig. 9.

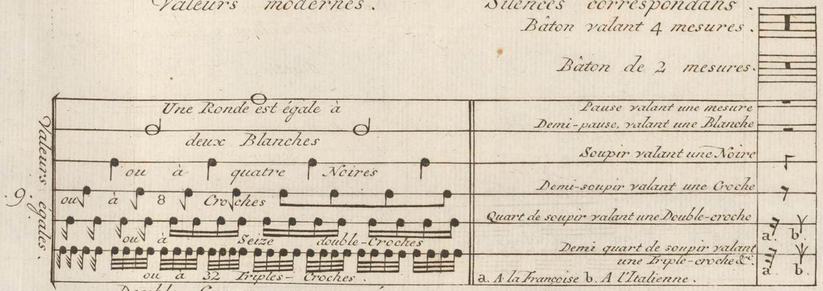


Fig. 11.
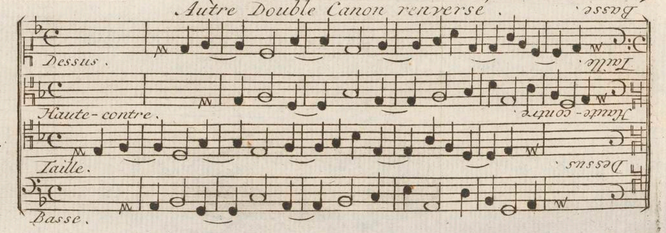
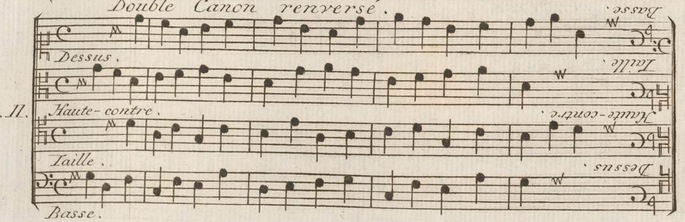




Fig. 10.

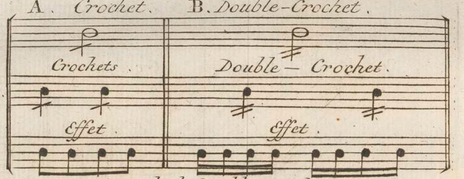


Fig. 12.

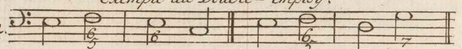


Fig. 13.

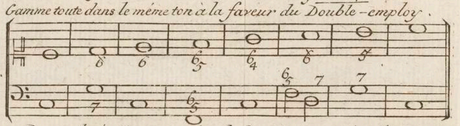


Fig. 14.

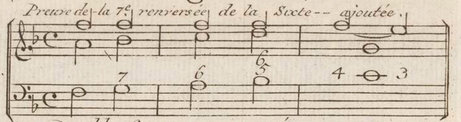
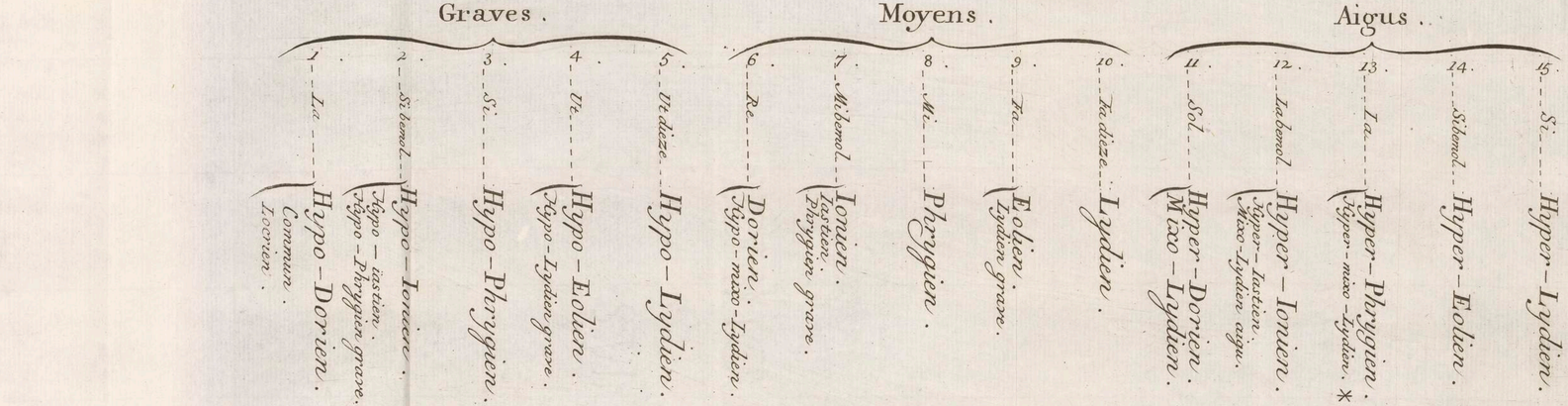


TABLE GÉNÉRALE

De tous les Modes de la Musique ancienne.

N.B. Comme les Auteurs ont donné divers noms à la pluspart de ces Modes, les noms moins usités ont été mis en plus petits caractères.



* *Je place ici le Mode Hyper-mixo-Lydien, le trouvant ainsi noté dans mes cahiers sous la citation d'Euclide: Mais la véritable place de ce Mode doit être ce me semble, un semi ton au dessus de l'Hyper-Lydien; ainsi je pense qu'Euclide s'est trompé, ou que je l'ai mal transcrit.*

NOUVEAUX CARACTERES DE MUSIQUE.

Fig. 1. L'Octave en montant.

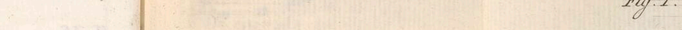
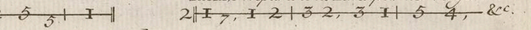
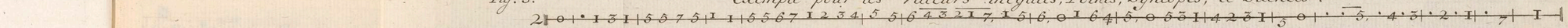


Fig. 2. Exemple de valeurs égales.



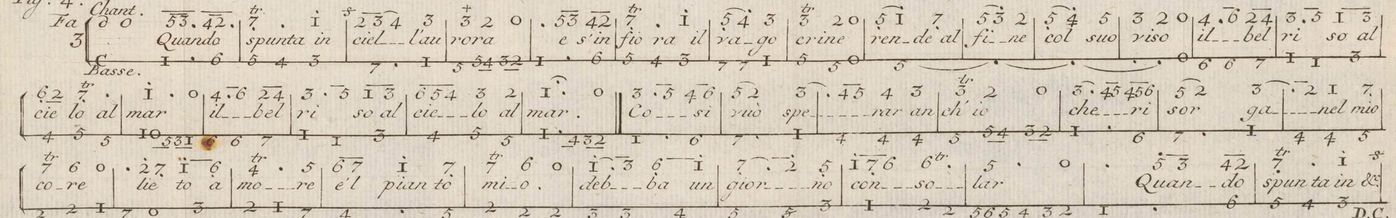
Idem, en séparant les Iems par des Virgules.

Fig. 3. Exemple pour les Valeurs inégales, Points, Syncopes, et Silences.



Air à chanter avec la Basse.

Fig. 4.



Notes de goût de la premiere espéce.

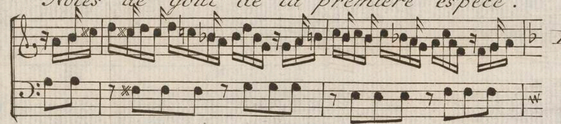


Fig. 5. Notes de goût de la Seconde espéce.

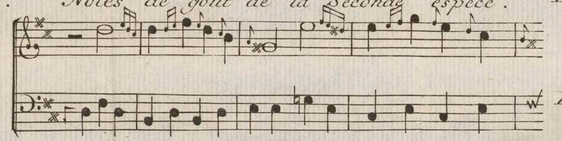
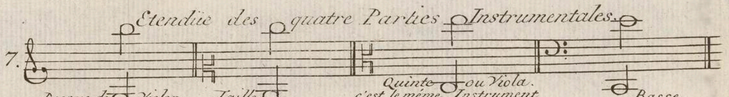


Fig. 6. Etendüe des quatre Parties Vocales.
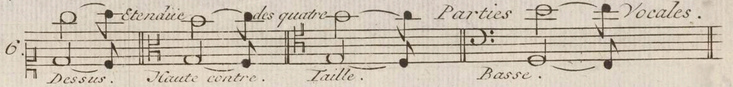
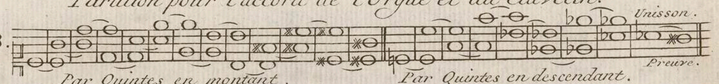


Fig. 7. Etendüe des quatre Parties Instrumentales.



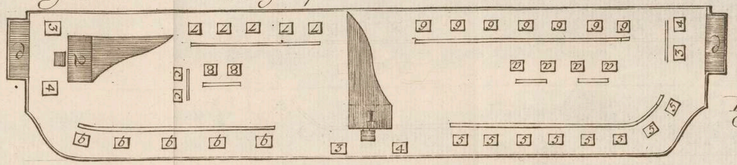
Partition pour l'accord de l'Orgue et du Clavecin.

Fig. 8.



Distribution de l'Orchestre de l'Opera de Dresde,

Fig. 1. Dirigé par le S.r Hasse.



Renvois des Chiffres.

1. Clavecin du Maitre de Chapelle
2. Clavecin d'accompagnement
3. Violoncelles.
4. Contre-basses.
5. Premiers Violons.
6. Seconds Violons, ayant le dos tourné vers le Théatre.
7. Haubois, de même.
8. Flutes, de même.
a. Tailles, de même.
b. Bassons.
c. Cors de Chasse.
d. Une Tribune de Chaque côté pour les Tymballes et Trompettes.

Fig. 6.

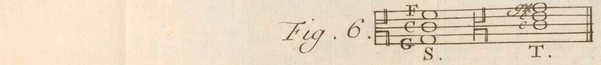


Fig. 4.

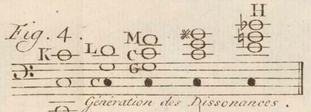
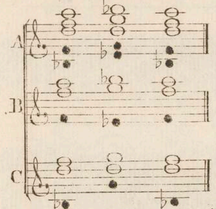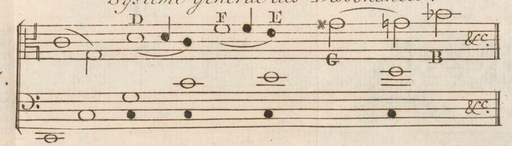


Fig. 5.



Système général des Dissonances.

Fig. 7.



Hymne de St. Jean.

Planche G.

Telle qu'elle se chantoit anciennement, tirée du manuscrit de Sens.
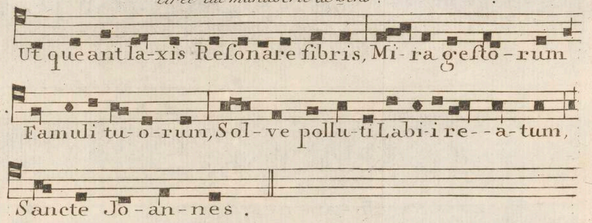


Fig. 2.

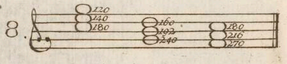
Table des sons Harmoniques

Sensibles et appréciables sur le Violoncelle.

Fig. 3.

La Corde à vide	Donne	L'unisson
La Tierce mineure		La Dix-neuvième ou la double Octave de la Quinte.
La Tierce majeure		La Dix-septième ou la double Octave de la même Tierce majeure.
La Quarte		La double Octave.
La Quinte		La Douzième, ou l'Octave de la même Quinte.
La Sixte mineure		La triple Octave.
La Sixte majeure		La Dix-septième majeure ou la double Octave de la Tierce.
L'Octave		L'Octave

Fig. 8.



NOTES DE L'ANCIENNE MUSIQUE GRECQUE.

Genre Diatonique, Mode Lydien.

Fig. 1.

N.B. La prémiére note est pour la Musique vocale, la seconde pour l'instrumentale.

Noms Modernes.	Noms anciens	Notes.		Explication.
La	Proslambanomené	Z	Γ	Zeta imparfait, et Tau couché.
Si	Hypaté hypaton	Γ	Γ	Gamma à rebours, et Gamma droit.
Ut	Parhypaté hypaton	R	L	Beta imparfait, et Gamma renversé.
Re	Hypaton Diatonos	Φ	F	Phi, et Digamma.
Mi	Hypaté meson	C	C	Sigma, et Sigma.
Fa	Parhypaté meson	P	C	Rho, et Sigma couché.
Sol	Meson Diatonos	M	Π	Mi, et Pi prolongé.
La	Mesé	I	Λ	Iota, et Lambda couché.
Si b	Trité Synnemenon	Θ	Λ	Theta, et Lambda renversé.
Si ♮	Paramesé	Z	Π	Zeta, et Pi couché.
* Ut	Synnemenon Diatonos	Γ	N	Gamma, et Ni.
+ Re	Nété Synnemenon	U	Z	Omega renversé et Zeta.
* Ut	Trité Diezeugmenon	E	Γ	Eta, et Pi renversé et prolongé.
+ Re	Diezeugmenon Diatonos	comme la		Nété Synnemenon, qui est la même corde.
Mi	Nété Diezeugmenon	Φ	Y	Phi couché, et Eta courant prolongé.
Fa	Trité hyperboleon	J.	Γ	Upsilon renversé, et Alpha tronqué à droite.
Sol	Hyperboleon Diatonos	M	Γ	Mi, et Pi prolongé surmonté d'un accent.
La	Nété hyperboleon	I	Λ	Iota, et Lambda couché, surmonté d'un accent.

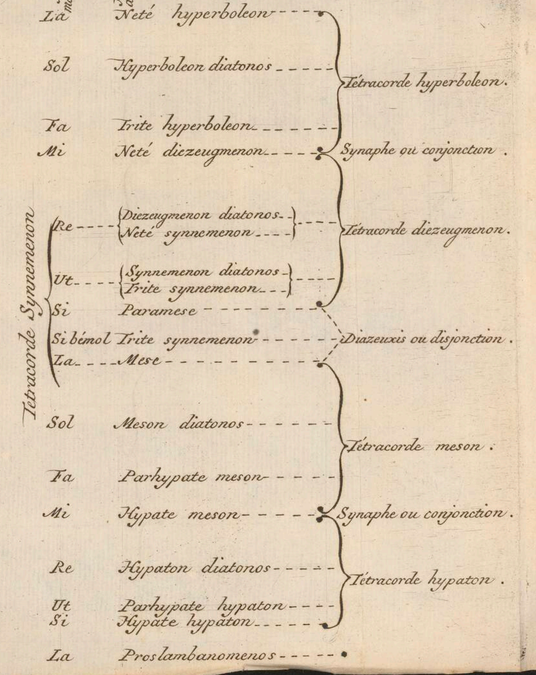
Remarques.

Quoique la corde Diatnos du Tétracorde Synnemenon et la Trité du Tétracorde Diezeugmenon aient des notes différentes, elles ne sont que la même corde, ou deux cordes à l'unisson. Il en est de même des deux cordes Nété Synnemenon et Diezeugmenon Diatonos; aussi ces deux-ci portent-elles les mêmes notes. Il faut remarquer aussi que la Mesé et la Nété hyperboleon portent la même note pour le vocal, quoiqu'elles soient à l'octave l'une de l'autre; apparemment qu'on avoit dans la pratique quelque autre moyen de les distinguer.

Les curieux qui voudront connoître les notes de tous les Genres et de tous les Modes, pourront consulter dans Meibomius les Tables d'Alypius et de Bacchius.

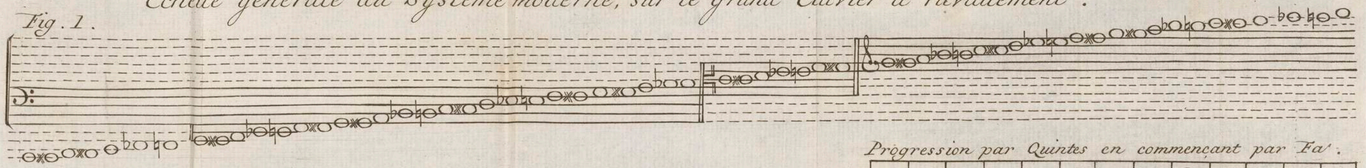
Diagramme général du Système des Grecs pour le Genre diatonique.

Fig. 2.



Echelle générale du Système moderne, sur le grand Clavier à ravallement.

Fig. 1.

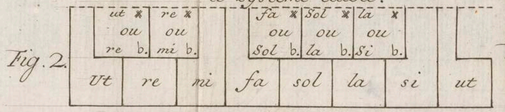


Progression par Quintes en commençant par Fa.

ut	de	re	ma	mi	fa	fi	sol	be	la	sa	si	ut
2	2^5	2^2	2^6	2^3	1	2^4	2	2^5	2^2	2^6	2^3	1
n	n^8	n^3	n^{10}	n^5		n^7	n^2	n^9	n^4	n^{11}	n^6	n^{12}

Arrangement du Clavier, Selon le Système établi.

Fig. 2.



Arrangement du Clavier, Selon le Système de M. de Boisgelou.

Fig. 3.

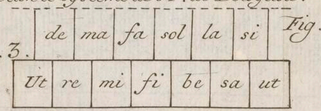


Fig. 4. Progression par Quartes en commençant par Si.

ut	de	re	ma	mi	fa	fi	sol	be	la	sa	si	ut
n^5	n^{10}	n^3	n^8	n	n^6	n^n	n^4	n^9	n^2	n^7	1	n^5
2^2	2^5	2	2^4		2^3	2^6	2^2	2^5	2	2^4		2^3

Portée de Musique à Sept lignes contenant l'échelle chromatique de l'octave, Sans dieses ni bemols

Fig. 5.

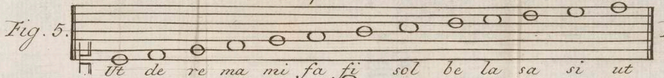


Fig. 6. l'Echelle diatonique Sur la même Portée.

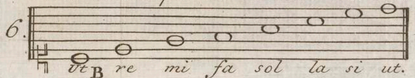


Fig. 7.

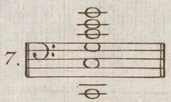


Fig. 8.

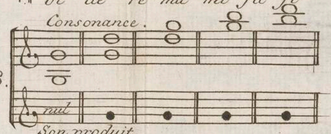


Fig. 9.

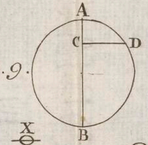


Fig. 10.

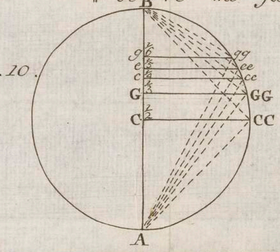


Fig. 11.
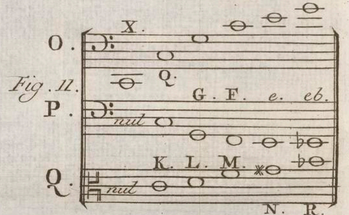


Fig. 12.

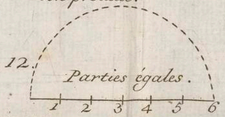


Fig. 13.

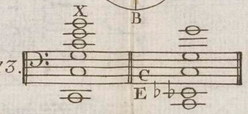


Fig. 1. Echelle diatonique.

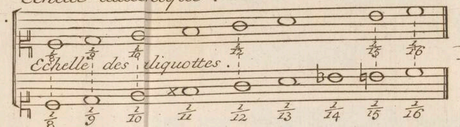


Fig. 3. Emploi de la Quinte superflue.

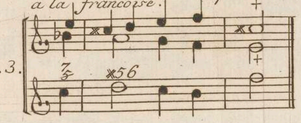


Fig. 5.
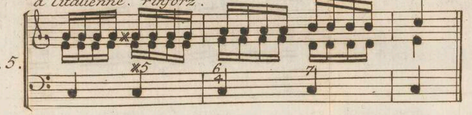


Fig. 2.

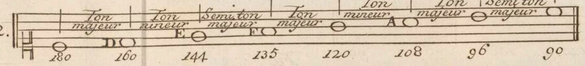


Fig. 4.

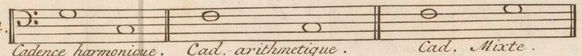


Fig. 7. Basse fondamentale et reguliere de l'Echelle diatonique ascendante par la Succession naturelle des trois cadences.

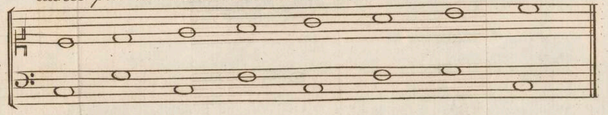


Fig. 6.

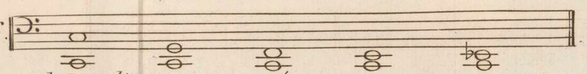
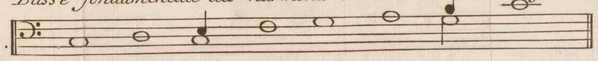


Fig. 8. Basse fondamentale des harmonistes du 15e. Siecle. corigée.



Echelle diatonique mesurée.

Fig. 9.

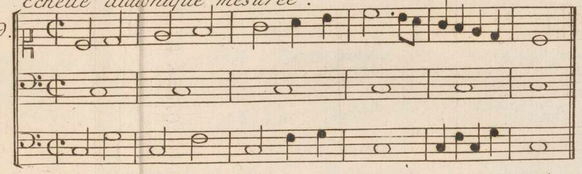


Fig. 12. Genre épaissi.

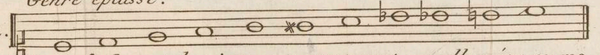


Fig. 13. Basse fondamentale qui retourne exactement sur elle même au moyen de la Septième aliquote ajoutée à l'Echelle diatonique.

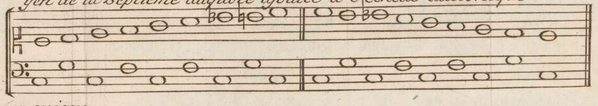


Fig. 10. Tétracorde Chromatique.

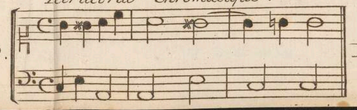


Fig. 11. Tétracorde Enharmonique.

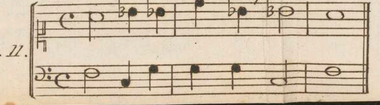
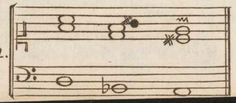
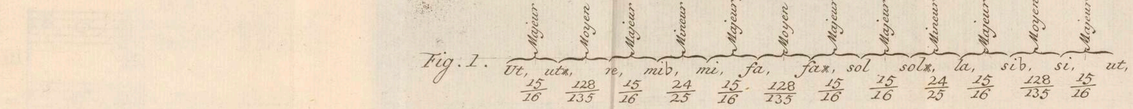


Fig. 14.



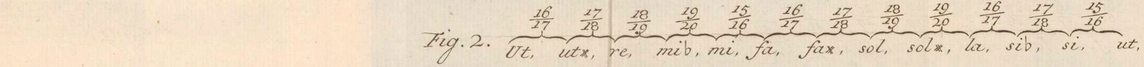
1ere Echelle Chromatique tirée de Mr. Malcolm.

Fig. 1.
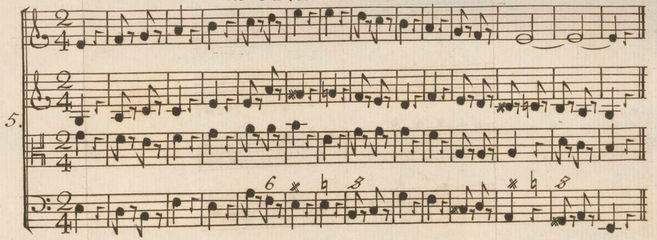


2e. Echelle Chromatique tirée du même.

Fig. 2.



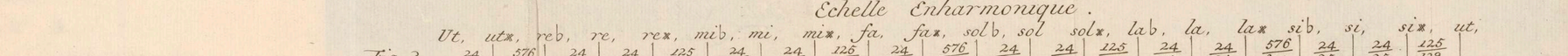
Gamme et Accompagnement du Mode mixte de Mr. Blainville.

Fig. 5.
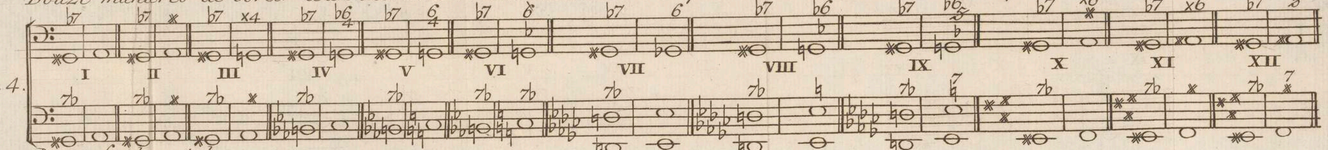


Echelle Enharmonique.

Fig. 3.



Douze manieres de sortir d'un acord de 7e diminuée, ou sont comprises les 3 Transitions Enharmoniques et leurs combinaisons.

Fig. 4.

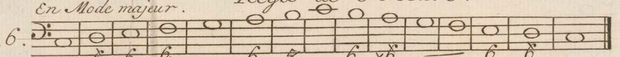


Basse fondamentale.

Régle de l'Octave.

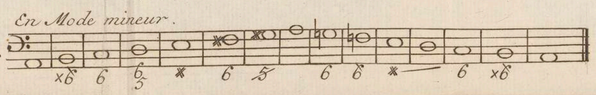
En Mode majeur.

Fig. 6.



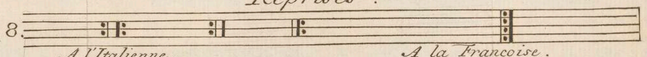
En Mode mineur.

Fig. 7.



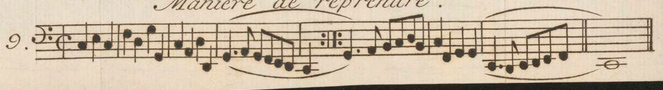
Reprises.

Fig. 8.



Maniere de reprendre.

Fig. 9.



Chiffres équivoques, et modulations détournées.

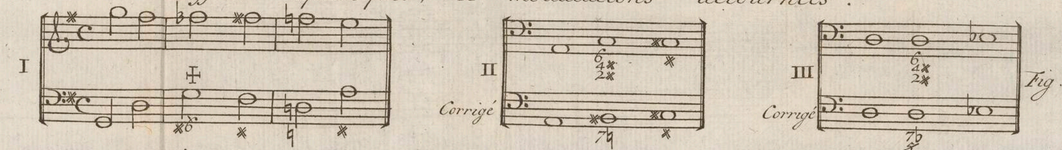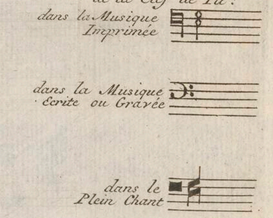


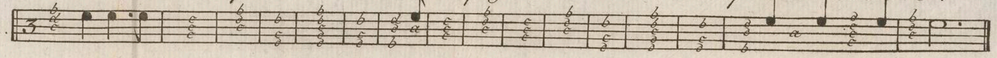
Fig. 8.

Trois diverses Figures de la Clef de Fa.



Premier Couplet des Folies d'Espagne, noté en Tablature pour la Guitarre.

Fig. 4.



Genres de la Musique Ancienne.

N°. A. Selon Aristoxéne

Le Tétracorde étant supposé divisé en 60 parties égales.

Fig. 5.

Diatonique.

Tendre ou mol 12 + 18 + 30 = 60
Syntonique ou dur 12 + 24 + 24 = 60

Chromatique.

Mol 8 + 8 + 44 = 60
Hémiolien 9 + 9 + 42 = 60
Tonique 12 + 12 + 36 = 60

Enharmonique.

6 + 6 + 48 = 60

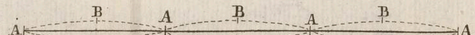
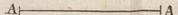


Fig 6. *Corde Sonore en vibration par ses Aliquotes au son de l'une d'entre elles.*



A. *Nœuds où étoient les petits papiers d'une couleur.*
B. *Ventres où étoient les petits papiers d'une autre couleur.*

N°. B. Selon Ptolemée

Le Tétracorde étant représenté par le raport de ses deux termes.

Diatonique.

Diatonique $\frac{256}{243} \times \frac{9}{8} \times \frac{9}{8} = \frac{4}{3}$

Chromatique.

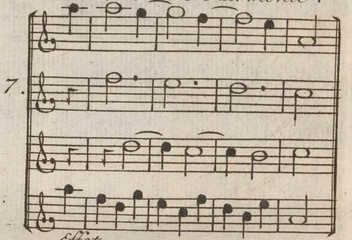
Mol $\frac{28}{27} \times \frac{15}{14} \times \frac{6}{5} = \frac{4}{3}$
Intense ou Syntonique $\frac{32}{27} \times \frac{9}{8} \times \frac{9}{8} = \frac{4}{3}$

Enharmonique

$\frac{46}{45} \times \frac{24}{23} \times \frac{5}{4} = \frac{4}{3}$

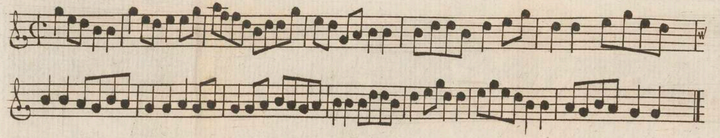
Chant tiré de l'Harmonie.

Fig. 7.

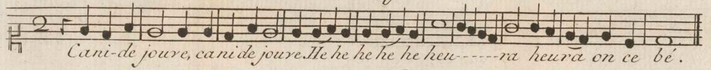


Effet.

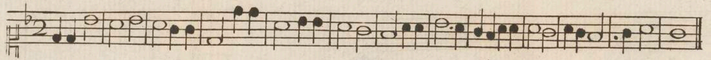
Air Chinois.
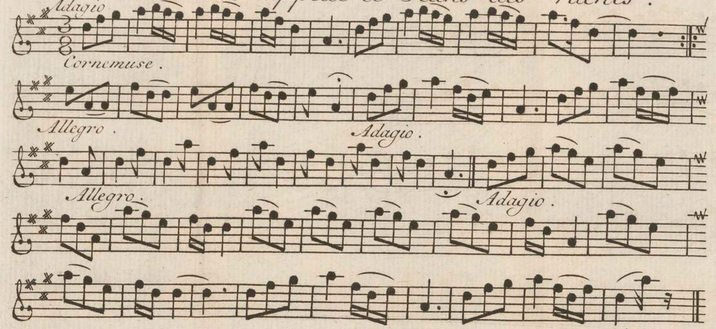


Chanson des Sauvages du Canada.



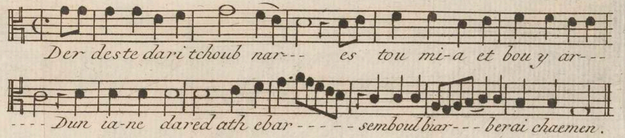
Danse Canadienne.



Air Suisse appellé le Rans des Vaches.



Chanson Persane.



Traduction des paroles Persanes.

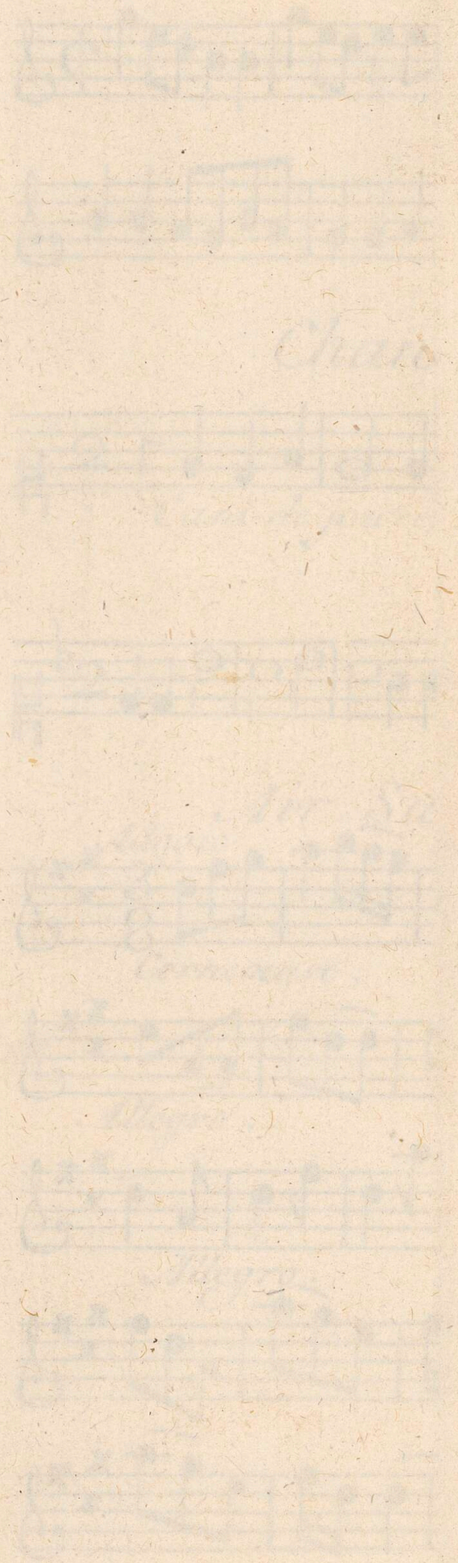
Votre teint est vermeil comme la fleur de Grenade.
Votre parler un parfum dont je suis l'inséparable ami.
Le monde n'a rien de stable, tout y passe.
Refrain. Apportez des fleurs de senteur pour ranimer le cœur de mon Roi.

Table des Intervalles.

pour la formule des Clefs transposées.

Fig. 5.

Espéce de l'Intervalle	Notes qui le donnent.	Nom de l'Intervalle.	Terme de Comparaison
	Ut,		
Mineure	ré b,	Seconde	
Majeure	ré,	Seconde	
Mineure	mi b,	Tierce	
Majeure	mi,	Tierce	
Mineure	fa,	Quarte	
Majeure	fa ♯,	Quarte	
Mineure	sol,	Quinte	
Majeure	la b,	Quinte	
Mineure	la,	Sixte	
Majeure	si b,	Sixte	
Mineure	si,	Septiéme	
Majeure	ut,	Septiéme	



101983

DICTIONNAIRE
DE
MUSIQUE.

PAR J. J. ROUSSEAU.

Ut pſallendi mate

TOM

A AM

Chez MAR

M. DC

DICTIONNAIRE
DE
MUSIQUE.
TOME SECOND.