Jean-Jacques Rousseau
VOLUME 9. Dictionnaire de musique
in *Collection complète des oeuvres*, Genève, 1780-1789, vol. 9, in-4°

édition en ligne www.rousseauonline.ch
version du 2 juillet 2023

https://www.rousseauonline.ch/Text/volume-9-dictionnaire-de-musique.php

CC BY

Jean-Jacques Rousseau, VOLUME 9. Dictionnaire de musique, in *Collection complète des oeuvres*, Genève, 1780-1789, vol. 9, in-4°,
édition en ligne www.rousseauonline.ch, version du 2 juillet 2023.

JEAN JACQUES ROUSSEAU
COLLECTION COMPLÈTE DES ŒUVRES DE JEAN JACQUES ROUSSEAU, CITOYEN DE GENEVE,
IN-4°, 1780-1789.

VOLUME 9

DICTIONNAIRE DE MUSIQUE

L'ÉDITION DU PEYROU ET MOULTOU.
J.M. GALLANAR, ÉDITEUR

TABLE

PREFACE p.v.
A p.1.
B p.52.
C p.87.
D p.194.
E p.260.
F p.301.
G p.315
H p.331.
I p.351.
J p.367.
K aucun
L p.369.
M p.378.
N p.448.
O p.471
P p.507.
Q p.554.
R p.561.
S p.598
T p.702.
U V p.746
W aucun
X aucun
Y aucun
Z p.772.
PLANCHES 772ff.

Jean-Jacques Rousseau, VOLUME 9. Dictionnaire de musique, in *Collection complète des oeuvres*, Genève, 1780-1789, vol. 9, in-4°,
édition en ligne www.rousseauonline.ch, version du 2 juillet 2023.

JEAN JACQUES ROUSSEAU

DICTIONNAIRE DE MUSIQUE

PAR J. J. ROUSSEAU

[1753-1764, décembre; Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, ms. R. 55, Bibliothèque municipale de Lille, ms. 270; Veuve Duchesne, Paris, 1768 etc.; le Pléiade édition, t. V, pp. 603-1154 == Du Peyrou/Moultou 1780-89 quarto édition, t. IX, pp. i-193 (A-C); pp. 194-377 (D-L); pp. 378-561 (M-Q); pp. 562-772 (R-Z).]

[iii]

DICTIONNAIRE DE MUSIQUE

PAR J. J. ROUSSEAU

[v]

PRÉFACE

La Musique est, de tous les beaux Arts, celui dont le Vocabulaire est le plus étendu, & pour lequel un Dictionnaire est, par conséquent, le plus utile. Ainsi, l'on ne doit pas mettre celui-ci

au nombre de ces compilations ridicules, que la mode ou plutôt la manie des Dictionnaires multiplie de jouir en jour. Si ce Livré est bien fait, il est utile aux; Artistes, S'il est mauvais, ce n'est ni par le choix du sujet, ni par la forme de l'ouvrage. Ainsi l'on auroit tort de le rebuter, sur son titre. Il faut le lire pour en juger.

L'utilité du sujet n'établit pas, j'en conviens, celle du Livré; elle me justifie seulement de l'avoir entrepris, & c'est aussi tout ce que je puis prétendre; car, d'ailleurs, je sens bien ce qui manque à l'exécution. C'est ici moins un Dictionnaire en forme, qu'un recueil de matériaux pour un Dictionnaire, qui n'attendent qu'une meilleure main pour être employés. Les fondemens de cet Ouvrage furent jettes si à la hâte, il y a quinze ans dans l'Encyclopédie, que, quand j'ai voulu le reprendre sous œuvre, je n'ai pu lui donner la solidité qu'il auroit eue, si j'avois eu plus de tems pour en digérer le plan & pour l'exécuter.

[vi] Je ne formai pas de moi-même cette entreprise, elle me fut proposée; on ajouta que le manuscrit entier de l'Encyclopédie devoit être complet avant qu'il en fût imprimé une seule ligne; on ne me donna que trois mois pour remplir ma tâche, & trois ans pouvoient nie suffire à peine pour lire, extraire, comparer & compiler les Auteurs dont j'avois besoin: mais le zele de l'amitié m'aveugla sur l'impossibilité du succès. Fidele a ma parole, aux dépens d ma réputation, je fis vite & mal, ne pouvant bien faire en si peu de tems; au bout de trois mois mon manuscrit entier fut écrit, mis au net & livré; je ne l'ai pas revu depuis. Si j'avois travaillé volume à volume comme les autres, cet essai, mieux digéré, eût pu rester dans l'état où je l'aurois mis. Je ne me repens pas d'avoir été exact; mais je me repens d'avoir été téméraire, & d'avoir plus promis que je ne pouvois exécuter.

Blessé de l'imperfection de mes articles, à mesure que les volumes de l'Encyclopédie paroissoient, je résolus de refondre le tout sur mon brouillon, & d'en faire à loisir un ouvrage à part traité avec plus de soin. J'étois, en recommençant ce travail, à portée de tous les secours nécessaires. Vivant au milieu des Artistes & des Gens-de-Lettres, je pouvois consulter les uns & les autres. M. l'Abbé Sallier me fournissoit, de la Bibliotheque du [vii] Roi, les livres & manuscrits dont j'avois besoin, & souvent je tirois, de ses entretiens, que des lumieres plus sures que de mes recherches. Je crois devoir a la mémoire de cet honnête & savant homme un tribut de reconnoissance que tous les Gens-de-Lettres qu'il a pu servir partageront surement avec moi.

Ma retraite à la campagne m'ôta toutes ces ressources, au moment que je commençois d'en tirer parti. Ce n'est pas ici le lieu d'expliquer les raisons de cette retraite: on conçoit que, dans ma façon de penser, l'espoir de faire un bon Livré sur la Musique n'en étoit pas une pour me retenir. Eloigné des amusemens de la Ville, je perdis bientôt les goûts qui s'y rapportoient; privé des communications qui pouvoient m'éclairer sur mon ancien objet, j'en perdis aussi toutes les vues; & soit que depuis ce tems l'Art ou sa théorie aient fait des progrès, n'étant pas même a porte d'en rien savoir, je ne fus plus en état de les suivre. Convaincu, cependant, de l'utilité du travail que j'avois entrepris, je m'y remettois de tems a autre, mais toujours avec moins de succès, & toujours éprouvant que les difficultés d'un Livré de cette espece demandent, pour les vaincre, des lumieres que je n'étois plus en état d'acquérir & une chaleur d'intérêt que j'avois cessé d'y mettre. Enfin, désespérant d'être jamais a porte de [viii] mieux faire, & voulant quitter pour toujours des idées dont mon esprit s'éloigné de plus en plus, je me suis occupé,

dans ces Montagnes, à rassembler ce que j'avois fait à Paris & à Montmorenci; &, de cet amas indigeste, est sorti l'espece de Dictionnaire qu'on voit ici.

Cet historique m'a paru nécessaire pour expliquer comment les circonstances m'ont forcé de donner en si mauvais état un Livré que j'aurois pu mieux faire, avec les secours dont je suis privé. Car j'ai toujours cru que le respect qu'on doit au Public n'est pas de lui dire des fadeurs, mais de ne lui rien dire que de vrai & d'utile, ou du moins qu'on ne jugé tel; de ne lui rien présenter sans y avoir donne tous les soins dont on est capable, & de croire qu'en faisant de sou mieux, on ne fait jamais assez bien pour lui.

Je n'ai pas cru, toutefois, que l'état d'imperfection où j'étois forcé de laisser cet ouvrage, dût m'empêcher de le publier, parce qu'un Livré de cette espece étant utile à l'Art, il est infiniment plus aisé d'en faire un bon sur celui que je donne, que de commencer par tout créer. Les connoissances nécessaires pour cela ne sont peut-être pas fort grandes, mais elles sont fort variées, & se trouvent rarement réunies dans la même tête. Ainsi, mes compilations peuvent épargner beaucoup de travail a ceux qui sont en état d'y mettre l'ordre nécessaire; & [ix] tel, marquant mes erreurs, peut qui faire un excellent Livré, n'eût jamais rien fait de bon sans le mien.

J'avertis donc ceux qui ne veulent souffrir que des Livres bien faits, de ne pas entreprendre la lecture de celui-ci; bientôt ils en seroient rebutés: mais pour ceux que le mal ne détourne pas du bien; ceux qui ne sont pas tellement occupés des fautes, qu'ils comptent pour rien ce qui les rackette; ceux, enfin, qui voudront bien chercher ici de quoi compenser les miennes, y trouveront peut-être assez de bons articles pour tolérer les mauvais, &, dans les mauvais même, assez d'observations neuves & vraies, pour valoir la peine d'être triées & choisies parmi le reste. Les Musiciens lisent peu, & cependant je connois peu d'Arts où la lecture & la réflexion soient plus nécessaire. J'ai pensé qu'un Ouvrage de la forme de celui-ci seroit précisément celui qui leur convenoit, & que pour le leur rendre aussi profitable qu'il étoit possible, il faloit moins y dire ce qu'ils savent, que ce qu'ils auroient besoin d'apprendre.

Si les Manoeuvres & les Croque-Notes relevent souvent ici des erreurs, j'espere que les vrais Artistes & les hommes de génie y trouveront des vues utiles dont ils sauront bien tirer parti. Les meilleurs Livres sont ceux que le Vulgaire décrie, & dont les gens à talent profitent sans en parler.

[x] Après avoir exposé les raisons de la médiocrité de l'Ouvrage & celles de l'utilité que j'estime qu'on en peut tirer, j'aurois maintenant à entrer dans le détail de l'Ouvrage même, à donner un précis du plan que je me suis tracé & de la maniere dont j'ai tâché de le suivre. Mais à mesure que les idées qui s'y rapportent se sont effacées de mon esprit, le plan sur lequel je les arrangeois s'est de même effacé de ma mémoire. Mon premier projet étoit d'en traiter si relativement les articles, d'en lier si bien les suites par des renvois, que le tout, avec la commodité d'un Dictionnaire, eût l'avantage d'un Traité suivi; mais pour exécuter ce projet, il eût falu me rendre sans cessé présentes toutes les parties de l'Art, & n'en traiter aucune sans me rappeller les autres; ce que le défaut de ressources & mon goût attiédi m'ont bientôt rendu impossible, & que j'eusse en même bien de la peine à faire, au milieu de mes premiers guides, & plein de ma premiere serveur. Livré à moi seul, n'ayant plus ni Savans ni Livres à consulter; forcé, par conséquent, de traiter chaque article en lui-même sans égard a ceux qui s'y rapportoient, pour éviter des lacunes, j'ai dû faire bien des redites. Mais j'ai cru que dans un

Livré de l'espece de celui-ci, c'étoit encore un moindre mal de commettre des fautes, que de faire des omissions.

[xi] Je me suis donc attaché sur-tout à bien compléter le Vocabulaire, & non-seulement à n'omettre aucun terme technique, mais à passer plutôt quelquefois les limites de l'Art, que de n'y pas toujours atteindre: & cela m'a mis dans la nécessité de parsemer souvent ce Dictionnaire de mots Italiens & de mots Grecs; les uns, tellement consacrés par l'usage, qu'il faut les entendre même dans la pratique; les autres, adoptés de même par les Savans, auxquels, vu la désuétude de ce qu'ils expriment, on n'a pas donne de synonymes en François. J'ai tâché, cependant, de me renfermer dans ma regle, & d'éviter l'excès de Brossard, qui, donnant un Dictionnaire François, en fait le Vocabulaire tout Italien, & l'enfle de mots absolument étrangers à l'Art qu'il traité. Car qui s'imaginera jamais que *la Vierge, les Apôtres, la Messe, les Morts* , soient des termes de Musique, parce qu'il y a des Musiques relatives à ce qu'ils expriment; que ces autres mots, *Page, Feuillet, Quatre, Cinq, Gosier, Raison, Déjà,* soient aussi des termes techniques, parce qu'on s'en sert quelquefois en parlant de l'Art?

Quant aux parties qui tiennent à l'Art sans lui être essentielles, & qui ne sont pas absolument nécessaires a l'intelligence du reste, j'ai évité, autant que j'ai pu, d'y entrer. Telle est celle des Instrumens de Musique, partie vaste & qui rempliroit seule un Dictionnaire, [xii] sur-tout par rapport aux Instrumens des Anciens. M. Diderot s'étoit chargé de cette partie dans l'Encyclopédie, & comme elle n'entroit pas dans mon premier plan, je n'ai en garde de l'y ajouter dans la suite après avoir si bien senti la difficulté d'exécuter ce plan tel qu'il étoit.

J'ai traité la partie Harmonique dans le systême de la Basse-fondamentale, quoique ce systême, imparfait & défectueux à tant d'égards, ne soit point, selon moi, celui de la Nature & de la vérité, & qu'il en résulte un remplissage sourd & confus, plutôt qu'une bonne Harmonie. Mais c'est un systême, enfin; c'est le premier, & c'étoit le seul, jusqu'à celui de M. Tartini, ou l'on ait lié, par des principes ces multitudes des de regles isolées qui sembloient toutes arbitraires, & qui faisoient, de l'Art Harmonique, une étude de mémoire plutôt que de raisonnement. Le systême de M. Tartini, quoique meilleur,à mon avis, n'étant pas encore aussi généralement connu, & n'ayant pas, du moins en France, la même autorité que celui de M. Rameau, n'a pas dû lui être substitué dans un Livré destiné principalement pour la Nation Françoise. Je me suis donc contenté d'exposer de mon mieux les principes de ce systême dans un article de mon Dictionnaire; &, du reste, j'ai cru devoir cette déférence a la [xiii] Nation pour laquelle j'écrivois, de préférer son sentiment au mien sur le fond de la doctrine Harmonique. Je n'ai pas du cependant m'abstenir, dans l'occasion, des objections nécessaires à l'intelligence des articles que j'avois à traiter; c'eût été sacrifier l'utilité du Livré au préjugé des Lecteurs; c'eût été flatter sans instruire, & changer la déférence en lâcheté.

J'exhorte les Artistes & les Amateurs de lire ce Livré sans défiance, & de le juger avec autant d'impartialité que j'en ai mis à l'écrire. Je les prie de considérer que ne professant pas, je n'ai d'autre intérêt ici que celui de l'Art, & quand j'en aurois, je devrois naturellement appuyer en faveur de la Musique Françoise, où je puis tenir une place, contre l'Italienne où je ne puis être rien. Mais cherchant sincérement le progrès d'un Art que j'aimois passionnément, mon plaisir a fait taire ma vanité. Les premieres habitudes m'ont long-tems attaché à la Musique Françoise, & j'en étois enthousiaste ouvertement. Des comparaisons attentives & impartiales

m'ont entraîné vers la Musique Italienne, & je m'y suis livré avec la même bonne-foi. Si quelquefois j'ai plaisanté, c'étoit pour répondre aux autres sur leur propre ton; mais je n'ai pas, comme eux, donne des bons-mots pour toute preuve, & je n'ai plaisanté qu'après avoir raisonné. Maintenant que les malheurs & les maux m'ont enfin [xiv] détaché d'un goût qui n'avoit pris sur moi que trop d'empire, je persiste, par le seul amour de la vérité, dans les jugemens que le seul amour de l'Art m'avoit fait porter. Mais, dans un Ouvrage comme celui-ci, consacré à la Musique en général, je n'en connois qu'une, qui d'étant d'aucun pays, est celle de tous; & je n'y suis jamais entré dans la querelle des deux Musiques, que quand il s'est agi d'éclaircir quelque point important au progrès commun. J'ai fait bien des fautes, sans doute; mais je suis assuré que la partialité ne m'en a pas fait commettre une seule. Si elle m'en fait imputer à tort par les Lecteurs, qu'y puis-je faire? Ce sont eux alors qui ne veulent pas que mon Livré leur soit bon.

Si l'on a vu, dans d'autres Ouvrages, quelques articles peu importans qui sont aussi dans celui-ci, ceux qui pourront faire cette remarque, voudront bien se rappeller que, dès l'année 1750, le manuscrit est sorti de mes mains sans que je sache ce qu'il est devenu depuis ce tems-là. Je n'accuse personne d'avoir pris mes articles; mais il n'est pas juste que d'autres m'accusent d'avoir pris les leurs.

A Motiers-Travers le 20 Décembre 1764.

[xv]

A V E R T I S S E M E N T

Quand l'espece grammaticale des mots pouvoit embarrasser quelque Lecteur, on l'a désignée par les abbréviations usitées. V. n. verbe neutre s. m. substantif masculin, &c. On ne s'est pas asservi a cette spécification pour chaque article, parce que ce n'est pas ici un Dictionnaire de Langue. On a pris un soin plus nécessaire pour des mots qui out plusieurs sens, en les distinguant par une lettre majuscule quand ou les prend dans le sens technique, & par une petite lettre quand on les prend dans le sens du discours. Ainsi, ces mots: air & Air, mesure & Mesure, note & Note, tems & Tems, portée & Portée, ne sont jamais équivoques, & le sens en est toujours déterminé par la maniere de les écrire. Quelques autres sont plus embarrassans, comme Ton, qui a dans l'Art deux acceptions toutes différentes. On a pris le parti de l'écrire en italique pour distinguer un intervalle, & en romain pour désigner une Modulation. Au moyen de cette précaution, la phrase suivante, par exemple, n'a plus rien d'équivoque.

«Dans les Tons majeurs, l'Intervalle de la Tonique a la Médiante est compose d'un Ton majeur & d'un Ton mineur.»

[1]

DICTIONNAIRE DE MUSIQUE.

A

A *mi la*, A *la mi re*, ou simplement A, seizieme son de la Gamme diatonique & naturelle; lequel s'appelle autrement *la*. (Voyez GAMME.)

A *battuta*. (Voyez MESURE.)

A Livre ouvert, ou A l'ouverture du Livre. (Voyez LIVRE.)

A *Tempo*. (Voyez MESURE.)

ACADÉMIE de MUSIQUE. C'est ainsi qu'on appelloit autrefois en France, & qu'on appelle encore en Italie, une assemblée de Musiciens ou d'Amateurs, à laquelle les François ont depuis donné le nom de Concert. (Voyez Concert.)

ACADÉMIE ROYALE de MUSIQUE. C'est le titre que porte encore aujourd'hui l'Opéra de Paris. Je ne dirai rien ici de cet établissement célebre, sinon que de toutes les Académies du Royaume & du Monde, c'est assurément celle qui fait le plus de bruit. (Voyez OPERA.)

ACCENT. On appelle ainsi, selon l'acception la plus générale, toute modification de la voix parlante, dans la durée, ou dans le ton des syllabes & des mots dont le [2] discours est composé; ce qui montre un rapport très-exact entre les deux usages des *Accens* & les deux parties de la Mélodie, savoir le Rhythme & l'Intonation. *Accentus*, dit le Grammairien Sergius dans Dont, *quasi ad cantus*. Il y a autant d'Accens différens qu'il y a de manieres de modifier ainsi la voix; & il y a autant de genres d'*Accens* qu'il y a de causes générales de ces modifications.

On distingue trois de ces genres dans le simple discours; savoir, l'*Accent* grammatical qui renferme la regle des Accens proprement dits, par lesquels le son des syllabes est grave ou aigu, & celle de la quantité, par laquelle chaque syllabe est breve ou longue: l'*Accent* logique ou rationel, que plusieurs confondent mal-à-propos avec le précédent; cette seconde sorte d'*Accent* , indiquant le rapport, la connexion plus ou moins grande que les propositions & les idées ont entr'elles, se marque en partie par la ponctuation enfin l'*Accent* pathétique ou oratoire, qui, par diverses inflexions de voix, par un ton plus ou moins élevé, par un parler plus vis ou plus lent, exprime les sentimens dont celui qui parle est agité, & les communique à ceux qui l'écoutent. L'étude de ces divers *Accens* & de leurs effets dans la langue doit être la grande affaire du Musicien, & Denis d'Halicarnasse, regarde avec raison l'*Accent* en général comme la semence de toute Musique. Aussi devons-nous admettre pour une maxime incontestable que le plus ou

moins d'*Accent* est la vraie cause qui rend les langues plus ou moins musicales: car quel seroit le rapport de la Musique au discours, si des les tons de la voix chantante n'imitoient les *Accens* de la [3] parole? D'où il suit que, moins une langue à de pareils *Accens*, plus la Mélodie y doit être monotone, languissante & fade; à moins qu'elle ne cherche dans le bruit & la forcé des sons le charme qu'elle ne peut trouver dans leur variété.

Quant à l'Accent pathétique & oratoire, qui est l'objet le plus immédiat de la Musique imitative du théâtre, on ne doit pas opposer à la maxime que je viens d'établir, que tous les hommes étant sujets aux mêmes passions doivent en avoir également le langage: car autre chose est l'*Accent* universel de la Nature qui arrache à tout homme des cris inarticulés, & autre chose l'*Accent* de la langue qui engendre la Mélodie particuliere à une Nation. La seule différence du plus ou moins d'imagination & de sensibilité qu'on remarque d'un peuple à l'autre en doit introduire une infinie dans l'idiome accentué, si j'ose parler ainsi. L'Allemand, par exemple, hausse également & fortement la voix dans la colere; il crie toujours sur le même ton: l'Italien, que mille mouvemens divers agitent rapidement & successivement dans le même cas, modifie sa voix de mille manieres. Le même fond de passion regne dans son ame: mais quelle variété d'expressions dans tes *Accens* & dans son langage! Or, c'est à cette seule variété, quand le Musicien sait l'imiter, qu'il doit l'energie & la grace de son chant.

Malheureusement tous ces *Accens* divers, qui s'accordent parfaitement dans la bouche de l'Orateur, ne sont pas si faciles à concilier sous la plume du Musicien déjà si gêné par les regles particulieres de son Art. On ne peut douter que la Musique la plus parfaite ou du moins la plus expressive, ne [4] soit celle où tous les *Accens* sont le plus exactement observés; mais ce qui rend ce concours si difficile est que trop de regles dans cet Art sont sujettes à se contrarier mutuellement, & se contrarient d'autant plus que la langue est moins musicale; car nulle ne l'est parfaitement: autrement ceux qui s'en servent chanteroient au lieu de parler.

Cette extrême difficulté de suivre à la sois les regles de tous les *Accens* oblige donc souvent le Compositeur à donner la préférence à l'une ou à l'autre, selon les divers genres de Musique qu'il traité. Ainsi, les Airs de Danse exigent sur-tout un Accent rhythmique & cadence, dont en chaque Nation le caractere est déterminé par la langue. L'*Accent* grammatical doit être le premier consulté dans le Récitatif, pour rendre plus sensible l'articulation des mots, sujette à se perdre par la rapidité du débit, dans la résonnance harmonique: mais l'*Accent* passionne l'emporte à sort tour dans les Airs dramatiques; & tous deux y sont subordonnés, sur-tout dans la Symphonie, à une troisieme forte d'*Accent*, qu'on pourroit appeller musical, & qui est en quelque sorte déterminé par l'espece de Mélodie que le Musicien veut appropriera aux paroles.

En effet, le premier & le principal objet de toute Musique est de plaire à l'oreille; ainsi tout Air doit avoir un chant agréable: voilà la premiere loi, qu'il n'est jamais permis, d'enfreindre. L'on doit donc premièrement consulter la Mélodie & l'*Accent* musical dans le dessein d'un Air quelconque. Ensuite, s'il est question d'un chant dramatique & imitatif, il faut chercher l'*Accent* pathétique qui donne au sentiment [5] son expression, & l'*Accent* rationel par lequel le Musicien rend avec justesse les idées du Poete; car pour inspirer aux autres la chaleur dont nous sommes animés en leur parlant, il faut leur faire entendre ce que nous disons. L'*Accent* grammatical est nécessaire par la même raison; & cette regle, pour être ici la derniere en ordre, n'est pas moins indispensable que les deux précédentes, puisque le sens des propositions & des phrases dépend

absolument de celui des mots: mais le Musicien qui fait sa langue à rarement besoin de songer à cet *Accent*; il ne sauroit chanter son Air sans s'appercevoir s'il parle bien ou mal, & il lui suffit de savoir qu'il doit toujours bien parler. Heureux, toutefois, quand une Mélodie flexible & coulante ne cesse jamais de se prêter à ce qu'exige la langue! Les Musiciens François ont en particulier des secours qui rendent sur ce point leurs erreurs impardonnables, & sur-tout le traité de la Prosodie Françoise de M. l'Abbé d'Olivet, qu'ils devroient tous consulter. Ceux qui seront en état de s'élever plus haut, pourront étudier la Grammaire de Port-royal & les savantes notes du Philosophe qui l'a commentée. Alors en appuyant l'usage sur les regles, & les regles sur les principes, ils seront toujours sûrs de ce qu'ils doivent faire dans l'emploi de l' *Accent* grammatical de toute espece.

Quant aux deux autres sortes d'*Accens*, on peut moins les réduire en réglés, & la pratique en demande moins d'étude & plus de talent. On ne trouvé point de sang-froid le: langage des passions, & c'est une vérité rebattue qu'il faut être ému soi-même pour émouvoir les autres. Rien ne peut [6] donc suppléer dans la recherche de l'*Accent* pathétique à ce génie qui réveille à volonté tous les sentimens; & il n'y a d'autre Art en cette partie que d'allumer en son propre cœur le feu qu'on veut porter dans celui des autres. (Voyez GÉNIE.) Est-il question de l'*Accent* rationel: l'Art a tout aussi-peu de prise pour le saisir, par la raison qu'on n'apprend point à entendre à des sourds. Il faut avouer aussi que cet *Accent* est, moins que les autres, du ressort de la Musique, parce qu'elle est bien plus le langage des sens que celui de l'esprit. Donnez donc au Musicien beaucoup d'images ou de sentimens & peu de simples idées à rendre car il n'y a que les passions qui chantent, l'entendement ne fait que parler.

ACCENT. Sorte d'agrément du Chant François qui se notoit autrefois avec la Musique, mais que les Maîtres de Goût-du-Chant marquent aujourd'hui seulement avec du crayon, jusqu'à ce que les Ecoliers sachent le placer d'eux-mêmes. L'*Accent* ne se pratique que sur une syllabe longue, & sert de passage d'une Note appuyée à une autre Note non appuyée, placée sur le même Degré; il consiste en un coup de gosier qui élevé le son d'un Degré, pour reprendre à l'instant sur la Note suivante le même son d'où l'on est parti. Plusieurs donnoient le nom de *Plainte* à l'*Accent*. (Voyez le signe & l'effet de l'*Accent Planche B.Figure* 13.)

ACCENS. Les Poetes emploient souvent ce mot au pluriel pour signifier le Chant même, & l'accompagnent ordinairement d'une épithete, comme *doux, tendres, tristes* [7] *Accens*. Alors ce mot reprend exactement le sens de sa racine; car il vient de *canere, cantus*, d'où l'on a fait *Accentus* , comme *Concentus*.

ACCIDENT. ACCIDENTEL. On appelle *Accidens* ou *Signes Accidentels* les Bémols, Dièses ou Béquarres qui se trouvent, par accident, dans le courant d'un Air, & qui, par conséquent, n'étant pas à la Clef, ne se rapportent pas au Mode ou Ton principal. (Voyez DIÈSE, BÉMOL, TON, MODE, CLEF TRANSPOSÉE.)

On appelle aussi *Lignes Accidentelles*, celles qu'on ajouta au-dessus ou au-dessous de la Portée pour placer les Notes qui passent son étendue. (Voyez LIGNE, PORTÉE.)

ACCOLADE. Trait perpendiculaire aux Lignes, tiré à la marge d'une Partition, & par lequel on joint ensemble les Portées de toutes les Parties. Comme toutes ces Parties doivent s'exécuter en même tems, on compte les Lignes d'une Partition, non par les Portées, mais par les *Accolades,* & tout ce qui est compris sous une *Accolade*, ne forme qu'une seule Ligne. (Voyez PARTITION.)

ACCOMPAGNATEUR. Celui qui dans un Concert accompagne de l'Orgue, du Clavecin, ou de tout autre Instrument d'accompagnement. (Voyez ACCOMPAGNEMENT.)

Il faut qu'un bon *Accompagnateur* soit grand Musicien, qu'il sache à fond l'Harmonie, qu'il connoisse bien son Clavier, qu'il ait l'oreille sensible, les doigts souples & le goût sur.

C'est à l'*Accompagnateur* de donner le ton aux Voix & le mouvement à l'Orchestre. La premiere de ces fonctions [8] exige qu'il ait toujours sous un doigt la Note du Chant pour la refrapper au besoin & soutenir ou remettre la Voix, quand elle foiblit ou s'égare. La seconde exige qu'il marque la Basse & son Accompagnement par des coups fermes, égaux, détachés & bien réglés à tous égards, afin de bien faire sentir la Mesure aux Concertans, sur-tout au commencement des Airs. On trouvera dans les trois Articles suivans, les détails qui peuvent manquer à celui-ci.

ACCOMPAGNEMENT. C'est l'exécution d'une Harmonie complete & réguliere sur un Instrument propre à la rendre, tel que l'Orgue, le Clavecin, le Théorbe, la Guitare, &c. Nous prendrons ici le Clavecin pour exemple; d'autant plus qu'il est presque le seul Instrument qui soit demeuré en usage pour l'*Accompagnement.*

On y a pour guide une des Parties de, la Musique, qui est ordinairement la Basse. On touche cette Basse de la main gauche, & de la droite l'Harmonie indiquée par la marche de la Basse, par le chant des autres Parties qui marchent en même tems, par la Partition qu'on a devant les yeux, ou par les chiffres qu'on trouvé ajoutés à la Basse. Les Italiens méprisent les chiffres; la Partition même leur est peu nécessaire: la promptitude & la finesse de leur oreille y supplée, & ils accompagnent fort bien sans tout cet appareil. Mais ce n'est qu'à leur disposition naturelle qu'ils sont redevables de cette facilité, & les autres Peuples, qui ne sont pas nés comme eux pour la Musique, trouvent à la pratique de l'*Accompagnement* des obstacles presque insurmontables. [9] Il faut des huit à dix années pour y réussir passablement. Quelles sont donc les causes qui retardent ainsi l'avancement des éleve de embarrassent si long-tems les Maîtres, si la seule difficulté de l'Art ne fait point cela?

Il y en a deux principales: l'une dans la manioc de chiffrer les Basses: l'autre dans la méthode de l'*Accompagnement*. Parlons d'abord de la premiere.

Les Signes dont on se sert pour chiffrer les Basses sont en trop grand nombre: il y a si peu d'Accords fondamentaux! Pourquoi faut-il tant de chiffres pour les exprimer? Ces mêmes Signes sont équivoques, obscurs, insuffisans. Par exemple, ils ne déterminent presque jamais l'espece des Intervalles qu ils expriment, ou, qui pis est, ils en indiquent d'une autre especе. On barre les uns pour marquer des Dièses; on en barre d'autres pour marquer des Bémols: les Intervalles Majeurs & les Superflus, même les Diminues, s'expriment souvent de la même maniere: quand les chiffres sont doubles, ils sont trop confus; quand ils sont simples, ils n'offrent presque jamais que l'idée d'un seul Intervalle; de sorte qu'on en a toujours plusieurs à déterminer.

Comment remédier à ces inconvéniens? Faudra-t-il multiplier les Signes pour tout exprimer? Mais on se plaint qu'il y cri à déjà trop. Faudra-t-il les réduire? On laissera plus de

choses à deviner l'Accompagnateur, qui n'est déjà que trop occupé; & dès qu'on fait tant que d'employer des chiffres, il faut qu'ils puissent tout dire. Que faire donc? Inventer de nouveaux Signes, perfectionner [10] le Doigter, & faire, des Signes & du Doigter, deux moyens combines qui concourent à soulager l'Accompagnateur. C'est ce que M. Rameau a tenté avec beaucoup de sagacité, dans si Dissertation sur les différentes méthodes d'Accompagnement. Nous exposerons aux mots *Chiffres & Doigter* les moyens qu'il propose. Passions aux méthode.

Comme l'ancienne Musique n'étoit pas si composée que la nôtre, ni pour le Chant, ni pour l'Harmonie, & qu'il n'y avoir gueres d'autre Basse que la fondamentale, tout l'Accompagnement ne consistoit qu'en une suite d'Accords parfaits, dans lesquels l'Accompagnateurs substituoit de tems en tems quelque Sixte à la Quinte, selon que l'oreille le conduisoit: ils n'en savoient pas davantage. Aujourd'hui qu'on a varié les Modulations, renverse les Parties, surcharge, peut-être gâté l'Harmonie par des foules de Dissonances, on est contraint de suivre d'autres regles. Campion imagina, dit-on, celle qu'on appelle Regle de l'Octave; (Voyez REGLE DE L'OCTAVE.) & c'est par cette méthode que la plupart des Maîtres enseignent encore aujourd'hui l'*Accompagnement.*

Les Accords sont déterminés par la Regle de l'Octave, relativement au rang qu'occupent les Notes de la Basse, & à la marche qu'elles suivent dans un Ton donne. Ainsi le Ton étant connu, la Note de la Basse-continue aussi connue, le rang de cette Note dans le Ton, le rang de la Note qui la précede immédiatement, & le rang de la Note qui la suit, on ne se trompera pas beaucoup, en accompagnant [11] par la Regle de l'Octave, si le Compositeur a suivi l'Harmonie la plus simple & la plus naturelle; mais c'est ce qu'on ne doit gueres attendre de la Musique d'aujourd'hui, si ce n'est peut-être en Italie où l'Harmonie paroît se simplifier à mesure qu'elle s'altere ailleurs. De plus, le moyen d'avoir toutes ces choses incessamment présentes, & tandis que l'Accompagnateur s'en instruit, que deviennent les doigts? A peine atteint-on un Accord, qu'il s'en offre un autre, & le moment de la réflexion est précisément celui de l'exécution. Il n'y a qu'une habitude consommée de Musique, une expérience réfléchie, la facilité de lire une ligue de Musique d'un coup-d'oeil, qui puissent aider en ce moment. Encore les plus habiles se trompent-ils avec ce secours. Que de fautes échappent, durant l'exécution, à l'Accompagnateur le mieux exercé!

Attendra-t-on, même pour accompagner, que l'oreille soit formée; qu'on fache lire aisément & rapidement toute Musique; qu'on puisse débrouiller, à livre ouvert, une Partition? Mais, en fût-on là, on auroit encore besoin d'une habitude du Doigter fondée sur d'autres principes d'*Accompagnement* que ceux qu'on a donnés jusqu'à M. Rameau.

Les Maîtres zélés ont bien senti l'insuffisance de leurs Regles. Pour y suppléer, ils ont eu recours à l'énumération & à la description des Consonnances, dont chaque Dissonance se prépare, s'accompagne & se sauve dans tous les différens cas: détail prodigieux que la multitude des Dissonances & de leurs combinaisons fait assez sentir, & dont la mémoire demeure accablée.

[12] Plusieurs conseillent d'apprendre la Composition avant de passer à l'*Accompagnement*: comme si l'Accompagnement n'étoit pas la Composition même, a l'invention près, qu'il faut de plus au Compositeur. C'est comme si l'on proposoit de commencer par se faire Orateur pour apprendre a lire. Combien de gens, au contraire, veulent qu'on commence par l'*Accompagnement*

à apprendre la Composition? & cet ordre est assurément plus raisonnable & plus naturel.

La marche de la Basse, la Regle de l'Octave, la maniere de préparer & sauver les Dissonances, la Composition en général, tout cela ne concourt gueres qu'à montrer la succession d'un Accord à un autre; de sorte qu'à chaque Accord, nouvel objet, nouveau sujet de réflexion. Quel travail continuel! Quand l'esprit sera-t-il assez instruit? Quand l'oreille sera-t-elle assez exercée, pour que les doigts ne soient plus arrêtés?

Telles sont les difficultés que M. Rameau s'est propos d'applanir par ses nouveaux Chiffres, & par ses nouvelles Regles d'*Accompagnement*.

Je tacherai d'exposer en peu de mots les principes sur les quels sa méthode est fondée. Il n'y a dans l'Harmonie que des Consonnances & des Dissonances. Il n'y a donc que des Accords consonnans & des Accords dissonans.

Chacun de ces Accords est fondamentalement divisé par Tierces. (C'est le systême de M. Rameau.) L'Accord consonnant est composé de trois Notes, comme *ut mi soi*; [13] & le dissonant de quatre, comme *sol si re fa*: laissant à part la supposition & la suspension, qui, à la place des Notes dont elles exigent le retranchement, en introduisent d'autres comme par licence: mais l'*Accompagnement* n'en porte toujours que quatre. (Voyez SUPPOSITION & SUSPENSION.)

Ou des Accords consonnans se succedent, on dés Accords dissonans sont suivis d'autres Accords dissonans, ou les consonnans & les dissonans sont entrelacés.

L'Accord consonnant parfait ne convenant qu'à la Tonique, la succession des Accords consonnans fournit autant de Toniques, & par conséquent autant de changemens de Ton.

Les Accords dissonans se succedent ordinairement dans un même Ton, si les Sons n'y sont point altérés. La Dissonance lie le sens harmonique: un Accord y fait desirer l'autre, & sentir que la phrase n'est pas finie. Si le Ton change dans cette succession, ce changement est toujours annoncé par un Dièse ou par un Bémol. Quant à la troisieme succession, savoir l'entrelacement des Accords consonnans & dissonans, M. Rameau la réduit à deux cas seulement; & il prononce en général, qu'un Accord consonnant ne peut être immédiatement précédé d'aucun autre Accord dissonant, que celui de septieme de la Dominante-Tonique, ou de celui de Sixte-Quinte de la sous-Dominante; excepté dans la Cadence rompue & dans les suspensions: encore prétend-il qu'il n'y a pas d'exception quant au fond. Il me amble que l'Accord parfait peur encore [14] être précède de l'Accord de Septieme diminuée, & même de celui de Sixte-superflue; deux Accords originaux, dont le dernier ne se renverse point.

Voilà donc textures différentes des phrases harmoniques. 1. Des Toniques qui se succedent & forment autant de nouvelles Modulations. 2. Des Dissonances qui se succedent ordinairement dans le même Ton. 3. Enfin des Consonnances & Dissonances qui s'entrelacent, & ou la Consonnance est, selon M. Rameau, nécessairement précédée de la Septieme de la Dominante, ou de la Sixte-Quinte de la Sous-Dominante. Que reste-t-il donc à faire pour la facilité de l'*Accompagnement*, sinon d'indiquer à l'Accompagnateur quelle est celle de ces textures qui regne dans ce qu'il accompagne? Or c'est ce que M. Rameau veut qu'on exécute avec des caracteres de son invention.

Un seul Signe peut aisément indiquer le Ton, la Tonique & son Accord.

De-là se tire la connoissance des Dièses & des Bémols qui doivent entrer dans la composition des Accords d'une Tonique à une autre.

La succession fondementale par Tierces, eu par Quintes, tant en montant qu'en descendant, donne la premiere texture des phrases harmoniques, toute composée d'Accordes consonnans.

La succession fondamentale par Quinte, ou par Tierces, en descendant donne la seconde texture, compose d'Accords dissonans, savoir, des Accords de Septieme; & cette succession donne une Harmone descendante.

[15] L'Harmonie ascendante est fournie par une succession de Quintes en montant ou de Quartes en descendant, accompagnées de la Dissonance propre à cette succession, qui est la Sixte-ajoutée; & c'est la troisieme texture des phrases harmoniques. Cette derniere n'avoit jusqu'ici été observée par personne, pas même par M. Rameau, quoiqu'il en ait découvert le principe dans la Cadence qu'il appelle *Irréguliere.* Ainsi, par les Regles ordinaires, l'Harmonie qui naît d'une succession de Dissonances, descend toujours, quoique selon les vrais principes, & selon la raison, elle doive avoir, en montant, une progression tout aussi réguliere qu'en descendant.

Les Cadences fondamentales donnent la quatrieme texture de phrases harmoniques, où les Consonnances & les Dissonances s'entrelacent.

Toutes ces textures peuvent être indiquées par des caracteres simples, clairs, peu nombreux, qui puissent, en même tems, indiquer, quand il le faut, la Dissonance en général; car l'espece en est toujours déterminée par la texture même. On commence par s'exercer sur ces textures prises séparément; puis on les fait succéder les unes aux autres sur chaque Ton & sur chaque Mode successivement.

Avec ces précautions, M. Rameau prétend qu'on apprend plus d'Accompagnement en six mois qu'on n'en apprenoit auparavant en six ans, & il a l'expérience pour lui. (Voyez CHIFFRES & DOIGTER.)

A l'égard de la maniere d'accompagner avec intelligence, [16] comme elle dépend plus de l'usage & du goût que des Regles qu'on en peut donner, je me contenterai de faire ici que ici quelques observations générales que ne doit ignorer aucun Accompagnateur.

I. Quoique dans les Principes de M. Rameau, l'on doive toucher tous les Sons de chaque Accord, il faut bien se garder de prendre toujours cette Regle à la lettre. Il y a des Accords qui seroient insupportables avec tout ce remplissage. Dans la plupart des Accord dissonans, sur-tout dans les Accords par supposition, il y a quelque Son à retrancher pour en diminuer la dureté: ce Son est quelquefois la Septieme, quelquefois la Quinte; quelquefois l'une & l'autre se retranchent. On retranche encore assez souvent la Quinte ou l'Octave de la Basse dans les Accords dissonans, pour éviter des Octaves ou des Quintes de suite qui peuvent faire un mauvais effet, sur-tout aux extrémités. Par la même raison, quand la Note sensible est dans la Basse, on ne la met pas dans l'*Accompagnement*; & l'on double, au lieu de cela, la Tierce ou la Sixte, de la main droite. On doit éviter aussi les Intervalles de Seconde, & d'avoir deux doigts joints; car cela fait une Dissonance fort dure, qu'il faut garder pour quelques occasions où l'expression la demande. En général on doit penser, en accompagnant, que quand M. Rameau veut qu'on remplisse tous les Accords, il a bien plus d'égard'a la méchanique des doigts & à son systême particulier d'*Accompagnement*, qu'à la pureté de l'Harmonie. Au lieu du bruit confus que

fait un pareil *Accompagnement*, il faut chercher à [17] le rendre agréable & sonore, & faire qu'il nourrisse & renforce la Basse, au lieu de la couvrir & de l'étouffer.

Que si l'on demande comment ce retranchement de Sons s'accorde avec la définition de l' *Accompagnement* par une Harmonie complete, je réponde que ces retranchemens ne sont, dans le vrai, qu'hypothétiques & seulement dans le systême de M. Rameau; que, suivant la Nature, ces Accords, en apparence ainsi mutilés, ne sont pas moins complets que les autres, puisque les Sons qu'on y suppose ici retranchés les rendroient choquans & souvent insupportables; qu'en effet les Accords dissonans ne sont point remplis dans le systême de M. Tartini comme dans celui de M. Rameau; que par conséquent des Accords défectueux dans celui-ci sont complets dans l'autre; qu'enfin le bon goût dans l'exécution demandant qu'on s'écarte souvent de la regle générale, & l'*Accompagnement* le plus régulier n'étant pas toujours le plus agréable, la définition doit dire la regle, & l'usage apprendre quand on s'en doit écarte.

II. On doit toujours proportionner le bruit de l'*Accompagnement* au caractere de la Musique & à celui des Instrumens ou des Voix que l'on doit accompagner. Ainsi dans un Chœur on frappe de la main droite les Accords pleins; de la gauche on redouble l'Octave ou la Quinte; quelquefois tout l'Accord. On en doit faire autant dans le Récitatif Italien; car les sons de la Basse n'y étant pas soutenus ne doivent se faire entendre qu'avec toute leur Harmonie, & de maniere à rappeller fortement & pour long-tems [18] l'idée de la Modulation. Au contraire dans un Air lent & doux, quand on n'a qu'une voix foible ou un seul Instrument à accompagner, on retranche des Sons, on arpège doucement, on prend le petit Clavier. En un mot, on a toujours attention que l'*Accompagnement*, qui n'est fait que pour soutenir & embellir le Chant, ne le gâte & ne le couvre pas.

III. Quand on frappe les même touches pour prolonger le Son dans une Note longue ou une Tenue, que ce soit plutôt au commencement de la Mesure ou du Tems fort, que dans un autre moment: on ne doit rebattre qu'en marquent bien la Mesure. Dans le Récitatif Italien, quelque durée que puisse avoir une Note de Basse, il ne faut jamais la frapper qu'une fois & sortement avec tout, son Accord; on refrappe seulement l'Accord quand il change sur la même Note: mais quand un Accompagnement de Violons regne sur le Récitatif, alors il faut soutenir la Basse & en arpéger l'Accord.

IV. Quand on accompagne de la Musique vocale, on doit par l'*Accompagnement* soutenir la Voix, la guider, lui donner le Ton à toutes les rentrées, & l'y remettre quand elle détonne: l'Accompagnateur ayant toujours le Chant sous les yeux & Harmonie présente à l'esprit, est chargé spécialement d'empêcher que la Voix ne s'égare. (Voyez ACCOMPAGNATEUR.

V. On ne doit pas accompagner de la même maniere la Musique Italienne & la Françoise. Dans celle-ci, il faut soutenir les bons, les arpéger gracieusement & continuellement [19] de bas en haut; remplir toujours l'Harmonie, autant qu'il se peut; jouer proprement la Basse; en un mot, se prêter à tout ce qu'exige le genre. Au contraire, en accompagnant de l'Italien, il faut frapper simplement & détacher les Notes de la Basse; n'y faire ni Trills ni Agremens, lui conserver la marche égale & simple qui lui convient; l'*Accompagnement* doit être plein, sec & sans arpéger, excepté le cas dont j'ai parlé numéro 3, & quelques Tenues ou Points d'Orgue. On y peut, sans scrupule, retrancher dis Sons; mais alors il faut bien choisir ceux qu'on fait entendre; en sorte qu'ils se fondent dans l'Harmonie & se marient bien avec la Voix. Les Italiens

ne veulent pas qu'on entende rien dans l'*Accompagnement*, ni dans la Basse, qui puisse distraire un moment l'oreille du Chant; & leurs Accompagnemens sont toujours dirigés sur ce principe, que le plaisir & l'intention s'évaporent en se partageant.

VI. Quoique l'*Accompagnement* de l'Orgue soit le même que celui du Clavecin, le goût en est très-différent. Comme les Sons de l'Orgue sont soutenus, la marche en doit être plus liée & moins sautillante: il faut lever la main entiere le moins qu'il se peut; glisser les doigts d'une touche à l'autre, sans ôter ceux qui, dans la place où ils sont, peuvent servir à l'Accord où l'on passe. Rien n'est si désagréable que d'entendre hacher sur l'Orgue cette espece d'*Accompagnement* sec, arpégé, qu'on est forcé de pratiquer sur le Clavecin. (Voyez le mot DOIGTER.) En général l'Orgue, cet Instrument si sonore & si majestueux, ne s'associe avec aucun autre, & ne fait qu'un mauvais effet dans l'*Accompagnement*, [20] si ce n'est tout au plus pour fortifier les Rippienes les Chœurs.

M. Rameau, dans ses *Erreurs sur la Musique*, vient d'établir ou du moins d'avancer un nouveau Principe, dont il me censure fort de n'avoir pas parlé dans l'Encyclopédie; savoir, que l'*Accompagnement représente le Corps Sonore*. Comme j'examine ce Principe dans un autre écrit, je me dispenserai d'en parler dans cet article qui n'est déjà que trop long. Mes disputes avec M. Rameau sont les choses du monde les plus inutiles au progrès de l'Art, & par conséquent au but de ce Dictionnaire.

ACCOMPAGNEMENT, est encore toute Partie de Basse ou d'autre Instrument, qui est composée sous un Chant pour y faire Harmonie. Ainsi un *Solo* de Violon s'accompagne du Violoncelle ou du Clavecin, & un *Accompagnement* de Flûte se marie fort bien avec la voix. L'Harmonie de l'*Accompagnement* ajoute à l'agrément du Chant en rendant les Sons plus sûrs, leur effet plus doux, la Modulation plus sensible, & portant à l'oreille un témoignage de justesse qui la flatte. Il y a même, par rapport aux Voix, une sorte raison de les faire toujours accompagner de quelque Instrument, soit en Partie, soit à l'Unisson. Car, quoique plusieurs prétendent qu'enchantant la Voix se modifie naturellement selon les loix du tempérament, (voyez TEMPÉRAMENT.) cependant l'expérience nous dit que les Voix les plus justes & les mieux exercées ont bien de la peine à se maintenir long-tems dans la justesse du Ton, quand rien ne les y soutient. A forcé de chanter on monte ou l'on descend insensiblement, [21] & il est très-rare qu'on se trouvé exactement en finissant dans le Ton d'où l'on étoit parti. C'est pour empêcher ces variations que l'Harmonie d'un Instrument est employée; elle maintient la Voix dans le même Diapason, ou l'y rappelle aussi-tôt, quand elle s'égare. La Basse est, de toutes les Parties, la plus propre à l'*Accompagnement*, celle qui soutient le mieux la Voix, & satisfait le plus l'oreille; parce qu'il n'y en a point dont les vibrations soient si fortes, si déterminantes, ni qui laisse moins d'équivoque dans le jugement de l'Harmonie fondamentale.

ACCOMPAGNER, v. a. & n. C'est en général jouer les Parties d'Accompagnement dans l'exécution d'un morceau de Musique; c'est plus particuliérement, sur un Instrument convenable, frapper avec chaque Note de la Basse les Accords qu'elle doit porter, & qui s'appellent l'Accompagnement. J'ai suffisamment expliqué dans les précédens articles en quoi consiste cet Accompagnement. J'ajouterai seulement que ce mot même avertit celui qui *accompagne* dans un concert qu'il n'est chargé que d'une partie accessoire, qu'il ne doit s'attacher qu'à en faire valoir d'autres, que sitôt qu'il a la moindre prétention pour lui-même, il gâte l'exécution & impatiente à la sois les Concertans & les Auditeurs: plus il croit se faire

admirer, plus il se rend ridicule; & sitôt qu'à force de bruit ou d'ornemens déplacés il détourne à soi l'attention due à la partie principale, tout ce qu'il montre de talent & d'exécution, montre à la fois sa vanité & son mauvais goût. Pour *Accompagner* avec intelligence & avec applaudissement, il ne faut songer qu'à soutenir [22] & faire valoir les Parties essentielles, & c'est exécuter fort habilement la sienne que d'en faire sentir l'effet sans la laisser remarquer.

ACCORD, s, m. Union de deux ou plusieurs Sons rendus à la fois, & formant ensemble un tout harmonique.

L'Harmonie naturelle produite par la résonnance d'un Corps sonore est composée de trois Sons différens, sans compter leurs Octaves; lesquels forment entre eux l'*Accord* le plus agréable & le plus parfait que l'on puisse entendre d'où on l'appelle par excellence *Accord parfait*. Ainsi pour rendre complete l'Harmonie, il faut que chaque *Accord* soit au moins composé de trois Sons. Aussi les Musiciens trouvent ils dans le Trio la perfection harmonique, soit parce qu'ils y emploient les *Accords* en entier, soit par ce que dans les occasions où ils ne les emploient pas en entier, ils ont l'art de donner le change à l'oreille, & de lui persuader le contraire, en lui présentant les Sons principaux des *Accords* de maniere à lui faire oublier les autres. (Voyez Trio.) Cependant l'Octave du Son principal produisant de nouveaux rapports & de nouvelles Consonnances par les complémens des Intervalles, (voyez COMPLÉMENT) on ajoute ordinairement cette Octave pour avoir l'ensemble de toutes les Consonnances dans un même *Accord*. (Voyez CONSONNANCE.) De plus, l'addition de la Dissonance, (voyez DISSONANCE.) produisant un quatrieme Son ajouté à l'*Accord* parfait, c'est une nécessité, si l'on veut remplir l'*Accord*, d'avoir une quatrieme Partie pour exprimer cette Dissonance. Ainsi la suite des [23] *Accords* ne peut être complete & liée qu`au moyen de quatre Parties.

On divise les *Accords* en parfaits & imparfaits. L'*Accord* parfait est celui dont nous venons de parler, lequel est composé du Son fondamental au grave, de sa Tierce, de sa Quinte, & de son Octave; il se subdivise en Majeur ou Mineur, selon l'espece de sa Tierce. (Voyez MAJEUR, Mineur.) Quelques Auteurs donnent aussi le nom de *parfaits* à tous les *Accords*, même Dissonans, dont le Son fondamental est au grave. Les *Accords* imparfaits sont ceux ou regne la Sixte au lieu de la Quinte, & en général tous ceux où le Son grave n'est pas le fondamental. Ces dénominations, qui ont été données avant que l'on connût la Basse--fondamentale, sont fort mal appliquées: celles d'*Accords* directs ou renversés sont beaucoup plus convenables dans le même sens. (Voyez RENVERSEMENT.)

Les *Accords* se divisent encore en Consonants & Dissonans. Les *Accords* Consonants sont l'*Accord* parfait & ses dérivés: tout autre Accord est Dissonant. Je vais donner une Table des uns & des autres, selon le systême de M. Rameau.

[IMAGES MANQUANTES] [24] [25] [26] [27] [28] [29]

Nous parlerons aux mots HARMONIE, BASSE-FONDAMENTAL, COMPOSITION, &c. de la maniere d'employer tous ces *Accords* pour en former une Harmonie réguliere. J'ajouterai seulement ici les observations suivantes.

[30] I. C'est une grande erreur de penser que le choix des renversemens d'un même *Accord* soit indifférent pour l'Harmonie ou pour l'expression. Il n'y a pas un de ces renversemens qui n'ait son caractere propre. Tout le monde sent l'opposition qui se trouvé entre la douceur de la Fausse-Quinte & l'aigreur du Triton, & cependant l'un de ces Intervalles est renversé de l'autre.

Il en est de même de la Septieme diminuée & de la Seconde superflue, de la Seconde ordinaire & de la Septieme. Qui ne sait combien la Quinte est plus sonore que la Quarte? L'*Accord* de Grande-Sixte & celui de Petite-Sixte mineure, sont deux faces du même *Accord* fondamental; mais de combien l'une n'est elle pas plus harmonieuse que l'autre? L'*Accord* de Petite-Sixte majeure, au contraire, n'est-il pas plus brillant que celui de fausse Quinte? Et pour ne parler que du plus simple de tous les *Accords,* considérez la majesté de l'*Accord* parfait, la douceur de l'*Accord* de Sixte, & la fadeur de celui de Sixte-Quarte; tous cependant composés des mêmes Sons. En général les Intervalles superflus, les Dièses dans le haut, sont propres par leur dureté à exprimer l'emportement, la colere & les passions aiguës. Au contraire, les Bémols a l'aigu & les Intervalles diminués forment une Harmonie plaintive, qui attendrit le cœur. C'est une multitude d'observations semblables, qui, lorsqu'un habile Musicien sait s'en prévaloir, le rendent maître des affections de ceux qui l'écoutent.

II. Le choix des Intervalles simples n'est gueres moins important que celui des *Accords* pour la place où l'on doit [31] les employer. C'est, par exemple, dans le bas qu'il faut placer les Quintes & les octaves par préférence, dans le haut les Tierces & les Sixtes. Transposez cet ordre, vous gâterez l'Harmonie en laissant les mêmes Accords.

III. Enfin l'on rend les Accords plus harmonieux encore, en les rapprochant par de petits Intervalles, plus convenables que les grands à la capacité de l'oreille. C'est ce qu'on appelle resserrer l'Harmonie, & que si peu de Musiciens savent pratiquer. Les bornes du Diapason des voix sont un raison de plus pour resserrer les Chœurs. On peut assurer qu'un Chœur est mal fait, lorsque les Accords divergent, lorsque les Parties crient, sortent de leur Diapason, & sont si éloignées les unes des autres qu'elles semblent n'avoir plus de rapport entre elles.

On appelle encore Accord l'état d'un Instrument dont les Sons fixes sont entre eux dans toute la justesse qu'ils doivent avoir. On dit en ce sens qu'un Instrument est d'Accord, qu'il n'est pas d'Accord, qu'il garde ou ne garde pas sort Accord. La même expression s'emploie pour deux Voix qui chantent ensemble, pour deux Sons qui se sont entendre à la sois, soit à l'Unisson, soit en Contre-parties.

ACCORD DISSONANT, FAUX ACCORD, ACCORD FAUX, sont autant de différentes choses qu'il ne faut pas confondre. *Accord dissonant* est celui qui contient quelque Dissonance; *Accord faux*, celui dont les Sons sont mal accordés, & ne gardent pas entre eux la justesse des Intervalles; *faux Accord*, celui qui choque l'oreille, parce qu'il est mal composé, & que les Sons, quoiques justes, n'y forment pas un tout harmonique.

[32] ACCORDER des Instrumens, c'est tendre ou lâcher les cordes, alonge ou raccourcir les tuyaux, augmenter ou diminuer la masse du Corps sonore, jusqu'à ce que toutes les parties de l'Instrument soient au Ton qu'elles doivent avoir.

Pour *Accorder* un Instrument, il faut d'abord fixer un Son qui serve aux autres de terme de comparaison. C'est ce qu'on appelle, prendre ou donner le Ton. (Voyez Ton.) Ce Son est ordinairement l'*ut* pour l'Orgue & le Clavecin, le *la* pour le Violon & la Basse, qui ont ce *la* sur une corde à vide & dans un *Medium* propre à être aisément saisi par l'oreille.

A l'égard des Flûtes, Hautbois, Bassons, & autres Instrumens à vent, ils ont leur Ton à-peu-près fixé, qu'on ne peut gueres changer qu'en changeant quelque piece de l'Instrument. On peut encore les alonge un peu à l'emboîture des pieces, ce qui baisse le Ton de quelque chose; mais il doit nécessairement résulter des tons faux de ces variations, parce que la juste

proportion est rompue entre la longueur totale de l'Instrument & les distances d'un trou à l'autre.

Quand le ton est déterminé, on y fait rapporter tous les autres Sons de l'Instrument, lesquels doivent être fixés par l'Accord selon les Intervalles qui leur conviennent. L'Orgue & le Clavecin s'*accordent* par Quintes, jusqu'à ce que la Partition soit faite, & par Octaves pour le reste du Clavier; la Basse & le Violon par Quintes; la Viole & la Guitare par Quartes & par Tierces, &c. En général on choisit toujours des Intervalles consonants & harmonieux, afin que l'oreille en saisisse plus aisément la justesse.

[33] Cette justesse des Intervalles ne peut, dans la pratique, s'observer à toute rigueur, & pour qu'ils puissent tous s'Accorder entre eux, il faut que chacun en particulier souffre quelque altération. Chaque espece d'Instrument à pour cela ses regles particulieres & sa méthode d' *Accorder*. (Voyez TEMPÉRAMENT.

On observe que les Instrumens dont on tire le Son par Inspiration, comme la Flûte & le Hautbois, montent insensiblement quand on a joué quelque tems; ce qui vient, selon quelques-uns, de l'humidité qui, sortant de la bouche avec l'air, les renfle & les raccourcit; ou plutôt, suivant la Doctrine de M. Euler, c'est que la chaleur & la réfraction que l'air reçoit pendant l'inspiration rendent ses vibrations plus fréquentes, diminuent ton poids, & augmentant ainsi le poids relatif de l'Atmosphere, rendent le Son un peu plus aigu.

Quoi qu'il en soit de la cause, il faut, en *Accordant*; avoir égard à l'effet prochain, & forcer un peu le vent quand on donne ou reçoit le Ton sur ces Instrumens; car pour rester d'Accord durant le Concert, ils doivent être un peu trop bas en commençant.

ACCORDEUR, f. m. On appelle *Accordeurs* d'Orgue ou de Clavecin, ceux qui vont dans les Eglises ou dans les maisons accommoder & accorder ces Instrumens, & qui, pour l'ordinaire, en sont aussi les Facteurs.

ACOUSTIQUE, f. F. Doctrine ou Théorie des Sons. (Voyez Son.) Ce mot est de l'invention de M. Sauveur, & vient du Grec ▮▮▮▮▮, j'entends.

L'*Acoustique* est proprement la Partie théorique de la Musique: [34] c'est elle qui donne ou doit donner les raisons du plaisir que nous sont l'Harmonie & le Chan, qui détermine les rapports des Intervalles harmoniques, qui découvre les, affections ou propriétés des cordes vibrantes, &c. (Voyez CORDES, HARMONIE.)

Acoustique est aussi quelquefois adjectif; on dit: l'Organe *Acoustique*; un Phénomene *Acoustique*, &c.

ACTE, s. m. Partie d'un Opéra séparée d'une autre dans autre représentation par un espace appellé Entr'Acte. (Voyez. Entre'Acte.)

L'unité de tems & de lieu doit être aussi rigoureusement observée dans un *Acte* d'Opéra que dans, une Tragédie entiere du genre ordinaire, & même plus, à certains égards; car le Poete ne doit point donner à un Acte d'Opéra une durée hypothétique plus longue que celle qu'il a réellement, parce qu'on ne peut supposer que ce qui se passe sous nos yeux dure plus long-tems que nous ne le voyons durer est effet: mais il dépend du Musicien de précipiter ou, ralentir l'action jusqu'à un certain point, pour augmenter la vraisemblance ou l'intérêt; liberté qui l'oblige à bien étudier la gradation des passions théâtrales, le tems qu'il faut pour les développer, celui où le progrès est au plus haut point, & celui où il convient de s'arrêter pour prévenir l'inattention, la langueur, l'épuisement du Spectateurs. Il n'est pas non plus permis de

changer de décoration & de faire sauter le théâtre d'un lieu à un autre, au milieu d'un *Acte*, même dans le genre merveilleux; parce qu'un pareil faut choque la raison, la vérité, la vraisemblance, & détruit l'illusion, que la premiere [35] loi du Théâtre est de favoriser en tout. Quand donc l'action est interrompue par de tels changemens, le Musicien ne peut savoir ni comment il les doit marquer, ni ce qu'il doit faire de son Orchestre pendant qu'ils durent, à moins d'y représenter le même cahos qui regne alors sur la Scene.

Quelquefois le premier *Acte* d'un Opéra ne tient point à l'action principale & ne lui sert que d'introduction. Alors il s'appelle Prologue. (*Voyez ce mot*.) Comme le Prologue ne fait pas partie de la Piece, on ne le compte point dans le nombre des *Actes* qu'elle contient & qui est souvent de cinq dans les Opéra François, mais toujours les Italiens. (Voyez OPÉRA.)

ACTE DE CADENCE, est un mouvement dans une des Parties, & sur-tout dans la Basse, qui oblige toutes les autres Parties à concourir à former une Cadence, ou à l'éviter expressément. (Voyez CADENCE, EVITER.)

ACTEUR, f. m. Chanteur qui fait un rôle dans la représentation d'un Opéra. Outre toutes les qualités qui doivent lui être communes avec l'*Acteur* dramatique, il doit en avoir beaucoup de particulieres pour réussir dans son Art. Ainsi, il ne suffit pas qu'il ait un bel organe pour la parole, s'il ne l'a tout aussi beau pour le Chant; car il n'y a pas une telle liaison entre la voix parlante & la voix chantante, que la beauté de l'une suppose toujours celle de l'autre. Si l'on pardonne à un *Acteur* le défaut de quelque qualité qu'il a pu se flatter d'acquérir, on ne peut lui pardonner d'oser se destiner au Théâtre, destitué des qualités naturelles qui y sont nécessaires, telles entre autres que la voix dans un Chanteur. Mais [36] par ce mot voix, j'entends moins la forcé du timbre, que l'étendue, la justesse & la flexibilité. Je pense qu'un Théâtre dont l'objet est d'émouvoir le cœur par les Chants, doit être interdit à ces voix dures & bruyantes qui ne sont qu'étourdir les oreilles; & que, quelque peu de voix que puisse avoir un *Acteur*, s'il l'a juste, touchante, facile, & suffisamment étendue, il en a tout autant qu'il faut; il saura toujours bien se faire entendre, s'il sait se faire écouter.

Avec une voix convenable, l'*Acteur* doit l'avoir cultivée par l'Art, & quand sa voix n'en auroit pas besoin, il en auroit besoin lui-même pour saisir & rendre avec intelligence la partie musicale de ses rôles. Rien n'est plus insupportable & plus dégoûtant que de voir un Héros dans les transports des passions les plus vives, contraint & gêné dans son rôle, peiner & s'assujettir en écolier qui répete mal sa leçon; montrer, au lieu des combats de l'Amour & de la Vertu, ceux d'un mauvais Chanteur avec la Mesure & l'Orchestre, & plus incertain sur le Ton que sur le parti qu'il doit prendre. Il n'y a ni chaleur ni grace sans facilité, & l'*Acteur* dont le rôle lui coûte, ne le rendra jamais bien.

Il ne suffit pas à l'*Acteur* d'Opéra d'être un excellent Chanteur, s'il n'est encore un excellent Pantomime; car il ne doit pas seulement faire sentir ce qu'il dit lui-même, mais aussi ce qu'il laissé dire à la Symphonie. L'Orchestre ne rend pas un sentiment qui ne doive sortir de son ame; ses pas, les regards, son geste, tout doit s'accorder sans cessé avec la Musique, sans pourtant qu'il paroisse y songer; il doit intéresser toujours, même en gardant le silence, & quoiqu'occupé [37] d'un rôle difficile, s'il laissé un instant oublier le Personnage pour s'occuper du Chanteur, ce n'est qu'un Musicien sur la Scene; il n'est plus *Acteur*. Tel excella dans les autres Parties, qui s'est fait siffler pour avoir négligé celle-ci. Il n'y a point d'*Acteur* à qui l'on ne puisse,

à cet égard, donner le célebre Chasse pour modele. Cet excellent Pantomime, en mettant toujours son Art au-dessus de lui, & s'efforçant toujours d'y exceller, s'est ainsi mis lui-même fort au-dessus de les Confreres: *Acteur* unique & homme estimable, il laissera l'admiration & le regret de ses talens aux Amateurs de son Théâtre, & un souvenir honorable de si personne à tous les honnêtes gens.

ADAGIO, adv. Ce mot écrit à la tête d'un Air désigne le second, du lent au vite, des cinq principaux degrés de Mouvement distingués dans la Musique Italienne. (Voyez MOUVEMENT.) *Adagio* est un adverbe Italien qui signifie, *à l'aise, posément*, & c'est aussi de cette maniere qu'il faut battre la Mesure des Airs auxquels il s'applique.

Le mot *Adagio* se prend quelquefois substantivement, & s'applique par métaphore aux morceaux de Musique dont il détermine le mouvement: il en est de même des autres mots semblables. Ainsi, l'on dira: un *Adagio* de Tartini, un *Andante* de S. Martino, un *Allegro* de Locatelli, &c.

AFFETTUOSO, adj. *pris adverbialement*. Ce mot écrit à la tête d'un Air indique un mouvement moyen entre l'*Andante* & *l'Adagio*, & dans le caractere du Chant une expression affectueuse & douce.

AGOGE. Conduite. Une des subdivisions de l'ancienne Mélopée, [38] laquelle donne les regles de la marche du Chant par degrés alternativement conjoints ou disjoints, soit en montant, soit en descendant. (Voyez MÉLOPÉE.)

Martianus Cappella donne, après Aristide Quintilien, au mot *Agogé*, un autre sens que j'exposé au mot TIRADE.

AGREMENS DU CHANT. On appelle ainsi dans la Musique que Françoise certains tours de gosier & autres ornemens affectés aux Notes qui sont dans telle ou telle position, selon les regles prescrites par le goût du Chant. (Voyez GOUT DU CHANT.)

Les principaux de ces *Agrémens* sont: l'ACCENT, le COULE, le FLATTE, le MARTELLEMENT, la CADENCE PLEINE, la CADENCE BRISÉ & le PORT DE VOIX. (Voyez ces articles chacun en son lieu; & la *Planche B. Figure 13.*)

AIGU, adj. Se dit d'un Son perçant ou élevé par rapport à quelque autre Son. (Voyez SON.)

En ce sens, le mot *Aigu* est opposé au mot Grave. Plus les vibrations du corps sonore sont fréquentes, plus le Son est *Aigu.*

Les Sons considérés sous les rapports d'*Aigus* & de *Graves* sont le sujet de l'Harmonie. (Voyez HARMONIE, ACCORD.)

AJOUTÉE, ou *Acquise*, ou *Surnuméraire, adj. pris substantivement*. C'étoit dans la Musique Grecque la Corde ou le Son qu'ils appelloient PROSLAMBANOMENOS. (*Voyez ce mot*.)

Sixte ajoutée est une Sixte qu'on ajoute à l'Accord parfait, & de laquelle cet Accord ainsi augmenté prend le nom. (Voyez ACCORD & SIXTE.)

[39] AIR. Chant qu'on adapte aux paroles d'une Chanson, ou, d'une petite Piece de Poésie propre à être chantée, & par extension l'on appelle *Air* la Chanson même.

Dans les Opéra l'on donne le nom d'*Airs* à tous les Chants mesurés pour les distinguer du Récitatif, & généralement on appelle *Air* tout morceau complet de Musique vocale ou instrumentale formant un Chant, soit que ce morceau fasse lui seul une Piece entiere, soit qu'on puisse le détacher du tout dont il fait partie, & l'exécuter séparément.

Si le sujet ou le Chant est partagé en deux Parties, l'*Air* s'appelle *Duo*; si en trois, *Trio*, &c..

Saumaise croit que ce mot vient du Latin oera; & Burette est de son sentiment, quoique Ménage le combatte dans ses étymologies de la Langue Françoise.

Les Romains avoient leurs signes pour le Rhythme ainsi que les Grecs avoient les leurs; & ces signes, tirés aussi de leurs caracteres, se nommoient non-seulement *numerus*, mais encore aera, c'est-à-dire, nombre, ou la marque du nombre, numeri nota, dit Nonnius Marcellus. C'est en ce sens que le mot aera se trouvé employé dans ce Vers de Lucile:

Haec est ratio? Perversa aera! Summa subducta improbe!

Et Sextus Rufus s'en est servi, de même.

Or quoique ce mot ne se prît originairement que le nombre ou la Mesure du Chant, dans la suite on en fit le même usage qu'on avoit fait du mot *numerus*, & l'on se servit du mot *aera* pour désigner le Chant même; d'ou est venu, selon les deux Auteurs cités, le mot François *Air*, & l'Italien *Aria* pris dans le même sens.

[40] Les Grecs avoient plusieurs sortes d'*Airs* qu'ils appelloient Nomes ou Chansons. (Voyez CHANSONS) Les Nomes avoient chacun leur caractere & leur usage, & plusieurs étoient propres à quelque Instrument particulier, à peu-près comme ce que nous appellons aujourd'hui Pieces ou Sonates.

La Musique moderne à diverses especes d'*Airs* qui conviennent chacune à quelque espece de Danse dont ces Airs portent le nom. (Voyez MENUET, GAVOTTE, MUSETTE, PASSE-PIED, &c.)

Les *Airs* de nos Opéra sont, pour ainsi dire, la toile ou le fond sur quoi se peignent les tableaux de la Musique imitative; la Mélodie est le dessein, l'Harmonie est le coloris; tous les objets pittoresques de la belle Nature, tous les sentimens réfléchis du cœur humain sont les modeles que l'Artiste imite; l'attention, l'intérêt, le charme de l'oreille, & l'émotion du cœur, sont la fin de ces imitations. (Voyez IMITATION.) Un *Air* savant & agréable, un *Air* trouvé par le Génie & composé par le Goût, est le chef-d'oeuvre de la Musique; c'est-là que se développe une belle voix, que brille une belle Symphonie; c'est-là que la passion vient insensiblement émouvoir l'ame par le sens. Après un bel *Air*, on est satisfait, l'oreille ne desire plus rien; il reste dans l'imagination, on l'emporte avec soi, on le répete à volonté; sans pouvoir en rendre une seule Note, on l'exécute dans son cerveau tel qu'on l'entendit au spectacle; on voit la Scene, l'Acteur, le Théâtre; on entend l'accompagnement, l'applaudissement, le véritable Amateur ne perd jamais les beaux [41] *Airs* qu'il entendit en sa vie; il fait recommencer l'Opéra quand il veut.

Les paroles des *Airs* ne vont point toujours de suite, ne se débitent point comme celles du Récitatif; quoiqu'assez courtes pour l'ordinaire, elles se coupent, se répetent, se transposent au gré du Compositeur: elles ne sont pas une narration qui passe; elles peignent, ou un tableau qu'il faut voir sous divers points de vue, ou un sentiment dans lequel le cœur se complaît, duquel il ne peut, pour ainsi dire, se détacher, & les différentes phrases de l'*Air* ne sont qu'autant de manieres d'envisager la même image. Voilà pourquoi le sujet doit être un. C'est par ces répétitions bien entendues, c'est par ces coups redoublés qu'une expression qui d'abord

n'a pu vous émouvoir, vous ébranle enfin, vous agite, vous transporte hors de vous, & c'est encore par le même principe que les Roulades, qui, dans les *Airs* pathétiques paroissent si déplacées, ne le sont pourtant pas toujours: le cœur presse d'un sentiment très-vif l'exprime souvent par des Sens inarticulés plus vivement que par des paroles. (Voyez NEUME.)

La forme des *Airs* est de deux especes. Les petits *Airs* sont ordinairement composés de deux Reprises qu'on chante chacune deux fois; mais les grands *Airs* d'Opéra sont le plus souvent en Rondeau. (Voyez RONDEAU.)

AL SEGNO. Ces mots écrits à la fin d'un *Air* en Rondeau, manquent qu'il faut reprendre la premiere Partie, non tout-à-fait au commencement, mais à l'endroit où est marqué le renvoi.

[42] ALLA BREVE. Terme Italien qui marque une sorte de Mesure à deux Tems fort vite, & qui se note pourtant avec une Ronde ou semi-breve par Tems. Elle n'est plus gueres d'usage qu'en Italie, & seulement dans la Musique d'Eglise. Elle répond assez à ce qu'on appelloit en France du *Gros-fa*.

ALLA ZOPPA. Terme Italien qui annonce un mouvement contraint, & syncopant entre deux Tems, sans syncoper entre deux Mesures; ce qui donne aux Notes une marché inégale & comme boiteuse. C'est un avertissement que cette même marche continue ainsi jusqu'à la fin de l'Air.

ALLEGRO, adj. *pris adverbialement*. Ce mot Italien écrit à la tête d'un Air indique, du vite au lent, le second des cinq principaux degrés de Mouvement distingués dans la Musique Italienne. *Allegro*, signifie gai; & c'est aussi l'indication d'un mouvement gai, le plus vis de tous après le après le presto. Mais il ne faut pas croire pour cela que ce mouvement ne soit propre qu'à des sujets gais; il s'applique souvent à des transports de fureur, d'emportement, & de désespoir, qui n'ont rien moins que de la gaieté. (Voyez MOUVEMENT.)

Le diminutif *Allegretto* indique une gaieté plus modérée, un peu moins de vivacité dans la Mesure.

ALLEMANDE, s. f. Sorte d'Air ou de Pièce de Musique dont la Musique est à quatre Tems & le bat gravement. Il paroît par ton nom que ce caractere d'Air nous est venu d'Allemagne, quoiqu'in n'y soit point connu du tout. L'*Allemande* en Sonate est par-tout vieillie, & à peine les Musiciens [43] s'en servent-ils aujourd'hui: ceux qui s'en servent encore, lui donnent un mouvement plus gai.

ALLEMANDE, est aussi l'air d'une Danse fort commune en Suisse & en Allemagne. Cet Air, ainsi que la Danse, à beaucoup de gaieté: il se bat à deux tems.

ALTUS. Voyez HAUTE-CONTRE.

AMATEUR, Celui qui, sans être Musicien de profession, fait sa Partie dans un Concert pour son plaisir & par amour pour la Musique.

On appelle encore *Amateurs* ceux qui, sans savoir la Musique, ou du moins sans l'exercer, s'y connoissent, ou prétendent s'y connoître, & fréquentent les Concerts.

Ce mot est traduit de l'Italien *Dilettante*.

AMBITUS, s. m. Nom qu'on donnoit autrefois à l'étendue de chaque. Ton ou Mode du grave à l'aigu: car quoique l'étendue d'un Mode fût en quelque maniere fixée à deux Octaves, il y avoit des Modes irréguliers dont l'*Ambitus* excédoit cette étendue, & d'autres imparfaits où il n'y arrivoit pas.

Dans le Plain-Chant, ce mot est encore usité: mais l'*Ambitus* des Modes parfaits n'y est que d'une Octave: ceux qui la passent s'appellent *Modes superflus*; ceux qui n'y arrivent pas, *Modes diminués*. (Voyez MODES, TONS DE L'EGLISE.)

AMOROSO. Voyez TENDREMENT.

ANACAMPTOS. Terme de la Musique Grecque, qui signifie une suite de Notes rétrogrades, ou procédant de l'aigu au grave; c'est le contraire de l'*Euthia*. Une des parties [44] de l'ancienne Mélopée portoit aussi le nom d'*Anacamptosa* (Voyez MELOPEE.)

ANDANTE, adj. *pris substantivement*. Ce mot écrit à la tête d'un Air désigne, du lent au vite, le troisieme des cinq principaux degrés de Mouvement distingués dans la Musique Italienne. *Andante* est le Participe du verbe Italien *Andare*, aller. Il caractérise un mouvement marqué sans être gai, & qui répond à-peu-près à celui qu'on désigne en François par le mot *Gracieusement*. (Voyez MOUVEMENT.

Le diminutif ANDANTINO, indique un peu moins de gaieté dans la Mesure: ce qu'il faut bien remarquer, le diminutif *Larghetto* signifiant tout le contraire. (Voyez LARGO.)

ANONNER, v. n. C'est déchiffrer avec peine & en hésitant la Musique qu'on a sous les yeux.

ANTIENNE, s. f. En Latin, *Antiphona*. Sorte de Chant usité dans l'Eglise Catholique.

Les *Antiennes* ont été ainsi nommées parce que dans leur origine on les chantoit à deux chœurs qui se répondoient alternativement, & l'on comprenoit sous ce titre les Pseaumes & les Hymnes que son chantoit dans l'Eglise. Ignace, Disciple des Apôtres, a été, selon Socrate, l'Auteur de cette maniere de chanter parmi les Grecs, & Ambroise l'a introduite dans l'Eglise Latine. Théodoret en attribue l'invention à Diodore & à Flavien.

Aujourd'hui la signification de ce terme est restreinte certains passages courts tirés de l'Ecriture, qui conviennent à la Fête qu'on célebre, & qui précédant les Pseaumes & Cantiques, en reglent l'intonation.

[45] L'on a aussi conservé le nom d'*Antiennes* à quelques Hymnes qu'on chante en l'honneur de la Vierge, telles que *Regina coeli; Salve Regina, &c.*

ANTIPHONIE, s. f. Nom que donnoient les Grecs à cette espece de Symphonie qui s'exécutoit par diverses Voix ou par divers Instrumens à l'Octave ou à la double Octave, par opposition à celle qui s'exécutoit au simple Unisson, & qu'ils appelloient *Homophonie*. (Voyez, SYMPHONIE, HOMOPHONIE.)

Ce mot vient d'[illegible]*tre*, & de [illegible]*r*, comme qui diroit, *opposition de voix.*

ANTIPHONIER ou ANTIPHONAIRE, f, m. Livré qui contient en Notes les Antiennes & autres Chants dont on use dans l'Eglise Catholique.

APOTHETUS. Sorte de Nom propre aux Flûtes dans l'ancienne Musique des Grecs.

APOTOME, f. m. Ce qui reste d'un Ton majeur après qu'on en a retranché un *Limma*, qui est un Intervalle moindre d'un Comma que le semi-Ton majeur. Par conséquent, l'*Apotome* est d'un Comma plus grand que le semi-Ton moyen. (Voyez COMMA, SEMI-TON.)

Les Grecs, qui n'ignoroient pas que le Ton majeur ne peut, par des divisions rationelles, se partager en deux parties égales, le partageoient inégalement de plusieurs, manieres. (Voyez

INTERVALLE.)

De l'une de ces divisions, inventée par Pythagore, ou plutôt, par Philolaus son Disciple, résultoit le Dièse ou Limma d'un côté, & de l'autre l'*Apotome*, dont la raison est de 2048 à 2187.

[46] La génération de cet *Apotome* se trouvé à la Septieme Quinte ut Dièse en commençant par *ut* naturel: car la quantité dont cet *ut* Dièse surpasse l'*ut* naturel le plus rapproché, est précisément le rapport que je viens de marquer.

Les Anciens donnoient encore le même nom à d'autres Intervalles. Ils appelloient *Apotome majeur* un petit Intervalle que M. Rameau appelle Quart-de-Ton enharmonique, lequel est formé de deux Sons en raison de 125 à 128.

Et ils appelloient *Apotome mineur* l'Intervalle de deux Sons en raison de 2025 à 2048: Intervalle encore moins sensible d l'oreille que le précédent.

Jean de Muris & ses Contemporains, donnent par-tout le nom d'*Apotome* au semi-Ton mineur, & celui de *Dièse* au semi-Ton majeur.

APPRÉCIABLE, adj. Les Sons *Appréciables* sont ceux dont on peut trouver ou sentir l'Unisson & calculer les Intervalles. M. Euler donne un espace de huit Octaves depuis le Son le plus aigu jusqu'au Son le plus grave *appréciables* à notre oreille: mais ces Sons extrêmes n'étant gueres agréables, on ne passe pas communément dans la pratique les bornes de cinq Octaves, telles que les donne le Clavier à Ravalement. Il y a aussi un degré de forcé au-delà duquel le Son ne peut plus s'*Apprécier*. On ne sauroit *Apprécier* le Son d'une grosse cloche dans le clocher même; il faut en diminuer la forcé en s'éloignant, pour le distinguer. De même les Sons d'une voix qui crie, cessent d'être *Appréciables*; c'est pourquoi ceux qui chantent fort sont [47] sujets à chanter faux. A l'égard du bruit, il ne s'*Apprécie* jamais; & c'est ce qui fait sa différence d'avec le Son (Voyez BRUIT & SON.)

APYCNI, adj. plur. Les Anciens appelloient ainsi dans les Genres épais trois des huit Sons stables de leur systême ou Diagramme, lesquels ne touchoient d'aucun côté les Intervalles serrés; savoir, la Proslambanomene, la Néte Synnéménon, & la Néte Hyperboléon.

Ils appelloient aux *Apycnos* ou *non épais* le Genre Diatonique, parce que dans les Tétracordes de ce Genre la somme des deux premiers Intervalles étoit plus grande que le troisieme. (Voyez EPAIS, GENRE, SON, TÉTRACORDE.)

ARBITRIO. Voyez CADENZA.

ARCO, Archet, s. m. Ces mots Italiens *Con l'Acro*, marquent qu'après avoir pincé les cordes, il faut reprendre l'*Archet* à l'endroit où ils sont écrits.

ARIETTE, s. F. Ce diminutif, venu de l'Italien proprement *petit Air*; mais le sens de ce mot est changé en France, & l'on y donne le nom d'*Ariettes* à de grands morceaux de Musique d'un mouvement pour l'ordinaire assez gai & marqué, qui se chantent avec des Accompagnemens de Symphonie, & qui sont communément en Rondeau. (Voyez AIR, RONDEAU.)

ARIOSO, adj. pris *adverbialement*. Ce mot Italien à la tête d'un Air, indique une manière de Chant soutenue développée, & affectée aux grands Airs.

ARISTOXENIENS. Secte qui eût pour Chef Aristoxene [48] de Tarente, Disciple d'Aristote, & qui étoit opposée aux Pythagoriciens sur la Mesure des Intervalles & sur la maniere de déterminer les rapports des Sons; de sorte que les *Aristoxéniens* s'en rapportoient uniquement au jugement de l'oreille, & les Pythagoriciens à la précision du calcul. (Voyez

PYTHAGORICIENS.)

ARMER LA CLEF. C'est y mettre le nombre de Dièses ou de Bémols convenables au Ton & au Mode dans lequel on veut écrire de la Musique. (Voyez BéMOL, CLEF, DIÈSE.)

ARPÉGER, v. n. C'est l'article suivant d'Arpèges. (Voyez l'article suivant)

ARPEGGIO, ARPÈGE, ou ARPEGEMENT, s. m. Maniere de faire entendre successivement & rapidement les divers Sons d'un Accord, au lieu de les frapper tous à fois.

Il y a des Instrumens sur lesquels on ne peut former un Accord plein qu'en Arpégeant; tels sont le Violon, le Violoncelle, la Viole, & tous ceux dont on joue avec l'Archet; car la convexité du Chevalet empêche que l'Archet ne puisse appuyer à la fois sur toutes les cordes. Pour former donc des Accords sur ces Instrumens, on est contraint d'Arpéger, & comme on ne peut tirer qu'autant de Sons qu'il y a de cordes, l'*Arpège* du Violoncelle ou du Violon ne sauroit être composé de plus de quatre Sons. Il faut pour Arpéger que les doigts soient arrangés chacun sur sa corde, & que l'*Arpège* se tire d'un seul & grand coup d'Archet qui commence fortement sur la plus grosse [49] corde, & vienne finir en tournant & adoucissant sur la Chanterelle. Si les doigts ne s'arrangeoient sur les cordes que successivement, ou qu'on donnât plusieurs coups d'Archet, ce ne seroit plus Arpéger; ce seroit passer très-vite plusieurs Notes de suite.

Ce qu'on fait sur le Violon par nécessité, on le pratique par goût sur le Clavecin. Comme on ne peut tirer de cet Instrument que des Sons qui ne tiennent pas, on est obligé de les refrapper sur des Notes de longue durée. Pour faire durer un Accord plus long-tems, on le frappe en Arpégeant, commençant par les Sons bas, & observant due les doigts qui ont frappé les premiers ne quittent point leurs touches que tout l'*Arpège* ne sois achevé, afin que l'on puisse entendre à la fois tous les Sons de l'Accord. (Voyez ACCOMPAGNEMENT.)

Arpeggio est un mot Italien qu'on a francisé dans celui d'*Arpège*. Il vient du mot *Arpa*, à cause que c'est du jeu de la Harpe qu'on a tiré l'idée de l'*Arpégement.*

ARSIS & THESIS. Termes de Musique & de Prosodie, Ces deux mots sont Grecs. *Arsis* vient du Verbe [redacted], tollo, j'éleve, & marque l'élévation de la voix ou de la main, l'abaissement qui suit cette élévation est ce qu'on appelle [redacted]*sitio, remissio*.

Par rapport donc à la Mesure, *per Arsin* signifie, en *levant*, ou *durant le premier tems; per Thesin, en baissant, ou durant le dernier tems*. Sur quoi l'on doit observer que notre maniere de marquer la Mesure est contraire à celle des Anciens; car nous frappons le premier tems & levons [50] le dernier. Pour ôter toute équivoque, on peut dite qu'Arsis indique le *tems fort*, & *Thesis* le *tems foible*. (Voyez MESURE, TEMS, BATTRE LA MESURE.)

Par rapport à la voix, on dit qu'un Chant, un Contre-Point, une Fugue, sont per *Thesin*, quand les Notes montent du grave à l'aigu; *per Arsin,* quand elles descendent de l'aigu au grave. Fugue *per Arsin & Thesin*, est celle, qu'on appelle aujourd'hui Fugue renversée ou Contre-fugue, dans laquelle la réponse se fait en sens contraire; c'est-à dire, en descendant si la Guide à monté en montant si la Guide à descendu. (Voyez FUGUE.)

ASSAI. Adverbe augmentatif qu'on, trouvé assez souvent joint au mot qui, indique le mouvement d'un Air. Ainsi *presto Assai, largo Assai,* signifient *fort vite, fort lent*. L'Abbé Brossard a fait sur ce mot une de ses bévues ordinaires, en substituant à son vrai & unique sens celui d' *une sage médiocrité de lenteur ou de vîtes*se. Il a cru qu'*Assai* signifioit assez. Sur quoi l'on doit admirer la singuliere idée qu'à eu cet Auteur de préférer, pour son vocabulaire, à sa langue maternelle, une langue étrangere qu'il n'entendoit pas.

AUBADE, s. f. Concert de nuit en plein air sous les fenêtres de quelqu'un. (Voyez SÉRÉNADE.)

AUTHENTIQUE ou AUTHENTE, adj. Quand l'Octave se trouvé divisée harmoniquement, comme dans cette proportion 6, 4, 3 c'est-à-dire, quand la Quinte est au grave, & la Quarte à l'aigu, le Mode ou le Ton s'appelle *Authentique* ou *Authente*; à la différence du Ton *Plagal* ou l'Octave est divisée arithmétiquement, comme dans cette [51] proportion 4. 3. 2: ce qui met la Quarte au grave & la Quinte à l'aigu.

A cette explication adoptée par tous les Auteurs, mais qui ne dit rien, j'ajouterai la suivante; le Lecteur pourra choisir.

Quand la Finale d'un Chant en est aussi la Tonique, & que le Chant ne descend pas jusqu'à la Dominante au-dessous, le Ton s'appelle *Authentique*: mais si le Chant descend ou finit à la Dominante, le Ton est *Plagal*. Je prends ici ces mots de *Tonique* & de la *Dominante* dans l'acception musicale.

Ces différences d'*Authente* & de *Plagal* ne s'observent plus que dans le Plain-Chant: &, soit qu'on place la Finale au bas du Diapason, ce qui rend le Ton *Authentique*; soit qu'on la place au milieu, ce qui le rend *Plagal*; pourvu qu'au surplus la Modulation soit réguliere, la Musique moderne admet tous les Chants comme *Authentiques* également, en quelque lieu du Diapason que puisse tomber la Finale. (Voyez Mode.)

Il y a dans les huit Tons de l'Eglise Romaine quatre Tons *Authentiques*; savoir, le premier, le troisieme, le cinquieme & le septieme. (Voyez TONS DE L'EGLISE.)

On appelloit autrefois *Fugue Authentique* celle dont le sujet procédoit en montant; mais cette dénomination n'est plus d'usage.

[52]

B

B *fa si,* ou B *fa b mi*, ou simplement B. Nom du septieme Son de la Gamme de l'Arétin, pour lequel les Italiens & les autres Peuples de l'Europe répetent le B, disant B *mi* quand il est naturel, B *fa* quand il est Bémol; mais les François l'appellent *Si.* (Voyez Si.)

B *Mol*. (Voyez BéMOL.)

B *Quarre*. (Voyez Béquarre.)

BALLET, s. m. Action théâtrale qui se représente par la Danse guidée par la Musique. Ce

mot vient du vieux François Baller, danser, chanter, se réjouir.

La Musique d'un *Ballet* doit avoir encore plus de cadence & d'accent que la Musique vocale, parce qu'elle est chargée de signifier plus de choses, que c'est à elle seule d'inspirer au Danseur la chaleur & l'expression que le Chanteur peut tirer des paroles, & qu'il faut, de plus, qu'elle supplée, dans le langage de l'ame & des passions, tout ce que la Danse ne peut dire aux yeux du Spectateur.

Ballet est encore le nom qu'on donne en France à une bizarre sorte d'Opéra, où la Danse n'est gueres mieux placée que dans les autres, & n'y fait pas un meilleur effet. Dans la plupart de ces *Ballets* les Actes forment autant de sujets différens liés seulement entre eux par quelques rapports généraux étrangers à l'action, & que le Spectateur n'appercevoit jamais si l'Auteur n'avoit soin de l'en avertir dans le Prologue.

Ces Ballets contiennent d'autres *Ballets* qu'on appelle autrement [53] *Divertissemens ou Fêtes*. Ce sont des suites de Danses qui se succedent sans sujet, ni liaison entre elles, ni avec l'action principale, & où les meilleurs Danseurs ne savent vous dire autre chose sinon qu'ils dansent bien. Cette Ordonnance peu théâtrale suffit pour un Bal où chaque Acteur à rempli son objet lorsqu'il s'est amusé lui-même, & où l'intérêt que le Spectateur prend aux personnes le dispense d'en donner à la chose; mais ce défaut de sujet & de liaison ne doit jamais être souffert sur la Scene, pas même dans la représentation d'un Bal, où le tout doit être lié par quelque action secrete qui soutienne l'attention & donne de l'intérêt au Spectateur. Cette adresse d'Auteur n'est pas sans exemple, même à l'Opéra François, & l'on en peut voir un très-agréable dans les *Fêtes Vénitiennes*, Acte du Bal.

En général, toute Danse qui ne peint rien qu'elle même, & tout *Ballet* qui n'est qu'un Bal, doivent être bannis du Théâtre lyrique. En effet, l'action de la Scene est toujours la représentation d'une autre action, & ce qu'on y voit n'est que l'image de ce qu'on y suppose; de sorte que ce ne doit jamais être un tel ou un tel Danseur qui se présente à vous, mais le personnage dont il est revêtu. Ainsi, quoique la Danse de Société puisse ne rien représenter qu'elle-même, la Danse théâtrale doit nécessairement être l'imitation de quelque autre chose, de même que l'Acteur chantant représente un homme qui parle, & la décoration d'autres lieux que ceux qu'elle occupe.

La pire sorte de *Ballets* est celle qui roule sur des sujets allégoriques de où par conséquent il n'y a qu'imitation d'imitation. [54] Tout l'art de ces sortes de Drames consiste à présenter sous des images sensibles des rapports purement intellectuels, & à faire penser au Spectateur toute autre chose que ce qu'il voit, comme si, loin de l'attacher à la Scene c'étoit un mérite de l'en éloigner. Ce genre exige, d'ailleurs, tant de subtilité dans le Dialogue, que le Musicien se trouvé dans un Pays perdu parmi les pointes, les allusions, & les épigrammes, tandis que le Spectateur ne s'oublie pas un moment: comme qu'on fasse, il n'y aura jamais que le sentiment qui puisse amener sur la Scene & l'identifier, pour ainsi dire, avec les Acteurs; tout ce qui n'est qu'intellectuel l'arrache à la Piece, & le rend à lui-même. Aussi, voit-on que les Peuples qui veulent & mettent le plus d'esprit au Théâtre sont ceux qui se soucient le moins de l'illusion. Que sera donc le Musicien sur des Drames qui ne donnent aucune prise à son Art? Si la Musique ne peint que des sentimens ou des images, comment rendra-t-elle des idées purement métaphysiques, telles que les allégories, où l'esprit est sans cessé occupé du rapport des objets qu'on lui présente avec ceux qu'on veut lui rappeller?

Quand les Compositeurs voudront réfléchir sur les vrais principes de leur Art, ils mettront avec plus de discernement dans le choix des Drames dont ils se chargent, plus de vérité dans l'expression de leurs sujets; & quand les paroles des Opéra diront quelque chose, la Musique apprendra bientôt à parler.

BARBARE, adj. Mode Barbare. (Voyez LYDIEN.)

BARCAROLLES, s. f. Sorte de Chansons en Langue [55] Vénitienne que chantent les Gondoliers à Venise. Quoique les Airs des *Barcarolles* soient faits pour le Peuple, & souvent composés par les Gondoliers mêmes, ils ont tant de mélodie & un accent si agréable, qu'il n'y a pas de Musicien dans toute l'Italie qui ne se pique d'en savoir & d'en chanter. L'entrée gratuite qu'ont les Gondoliers à tous les Théâtres, les met à portée de se former sans frais l'oreille & le goût; de sorte qu'ils composent & chantent leurs Airs en gens qui, sans ignorer les finesses de la Musique, ne veulent point altérer le genre simple & naturel de leurs Barcarolles. Les paroles de ces Chansons sont communément plus que naturelles, comme les conversations de ceux qui les chantent: mais ceux à qui les peintures fidelles des moeurs du Peuple peuvent plaire, & qui aiment d'ailleurs le Dialecte Vénitien, s'en passionnent facilement, séduits par la beauté des Airs; de sorte que plusieurs Curieux en ont de très-amples recueils.

N'oublions pas de remarquer à la gloire du Tasse, que la plupart des Gondoliers savent par cœur une grande partie de son Poeme de *la Jérusalem délivrée*, que plusieurs le savent tout entier, qu'ils passent les nuits d'été sur leurs barques à le chanter alternativement d'une barque à l'autre, que c'est assurément une belle *Barcarolle* que le Poeme du Tasse, qu'Homere. seul eût avant lui l'honneur d'être ainsi chanté, & que nul autre Poeme Epique n'en a eu depuis un pareil.

BARDES. Sorte d'hommes très-singuliers, & très-respectés jadis dans les Gaules, lesquels étoient à la sois Prêtres, Prophetes, Poetes & Musiciens.

Bochard fait dériver ce nom de *Parat*, chanter; & Camden [56] convient avec Festus que *Barde* signifie un Chanteur; en Celtique *Bard*.

BARIPYCNI, adj. Les Anciens appelloient ainsi cinq des huit Sons ou cordes stables de leur systême ou Diagramme; savoir, l'Hypaté-Hypaton, l'Hypaté Méson, la Mèse, la Paramèse, & la

Neté-Diézeugménon. (Voyez PYCNI, SON, TÉTRACORDE.)

BARYTON. Sorte de voix entre la Taille & la Basse. (Voyez CONCORDANT.)

BAROQUE. Une Musique *Baroque* est celle dont l'Harmonie est confuse, chargée de Modulations & Dissonances, le Chant dur & peu naturel, l'Intonation difficile, le Mouvement contraint.

Il y a bien de l'apparence que ce terme vient du Baroco des Logiciens.

BARRE, C *barré*, sorte de Mesure. (Voyez C.)

BARRES. Traits tirés perpendiculairement à la fin de chaque Mesure, sur les cinq lignes de la Portée, pour séparer la Mesure qui finit de celle qui recommence. Ainsi les Notes contenues entre deux *Barres* forment toujours une Mesure complete, égale en valeur & en durée à chacune des autres Mesures comprises entre deux autres *Barres*, tant que le Mouvement ne change pas: mais comme il y a plusieurs sortes de Mesures qui different considérablement en durée, les mêmes différences se trouvent dans les valeurs contenues entre cieux *Barres* de chacune de ces especes de Mesures. Ainsi dans le grand Triple qui se marque par ce signe; & qui se bat lentement, la somme des Notes comprises [57] entre deux *Barres* doit faire une Ronde & demie; & dans le petit triple 3/8, qui se bat vite, les deux *Barres* n'enferment que trois Croches ou leur valeur: de sorte que huit sois la valeur contenue entre deux *Barres* de cette derniere Mesure, ne sont qu'une sois la valeur contenue entre deux Barres de l'autre.

Le principal usage des *Barres* est de distinguer les Mesures & d'en indiquer le Frappé, lequel se fait toujours sur la Note qui suit immédiatement la Barre. Elles servent aussi dans les Partitions à montrer les Mesures correspondantes dans chaque Portée. (Voyez PARTITION.)

Il n'y a pas plus de cent ans qu'on s'est avisé de tirer des *Barres* de Mesure en Mesure. Auparavant la Musique étoit simple; on n'y voyoit gueres que des Rondes, des Blanches & des Noires, peu de Croches, presque jamais de Doubles-croches. Avec des divisions moins inégales, la Mesure en étoit plus aisée à suivre. Cependant j'ai vu nos meilleurs Musiciens embarrassés à bien exécuter l'ancienne Musique d'Orlande & de Claudin. Ils se perdoient dans la Mesure, faute des Barres auxquelles ils étoient accoutumés, & ne suivoient qu'avec peine des Parties chantées autrefois couramment par les Musiciens de Henri III & de Charles IX.

BAS, en Musique, signifie la même chose que *Grave*, & ce terme est opposé *à haut* ou *aigu*. On dit ainsi que le Ton eût trop *bas*, qu'on chante trop *bas*, qu'il faut renforcer les Sons dans le *bas*. Bas signifie aussi quelquefois doucement, à demi-voix; & en ce sens il est opposé à sort. On dit *parler bas*, chanter ou psalmodier à *Basse*-voix. [58] Il chantoit ou parloit si bas qu'on avoit peine à l'entendre.

Coulez si lentement & murmurez si bas,
Qu'Issé ne vous entende pas.
La Motte.

Bas se dit encore, dans la subdivision des Dessus chamans, de celui des deux qui est au-dessous de l'autre; ou, pour mieux dire, *Bas*-Dessus est un Dessus dont le Diapason est au-dessous du *Medium* ordinaire. (Voyez DESSUS.)

BASSE. Celle de quatre Parties de la Musique qui est au-dessous des autres, la plus basse de toutes, d'où lui vient le nom de *Basse*. (Voyez PARTITION.)

La *Basse* est la plus importante des Parties, c'est sur elle que s'établit le corps de l'Harmonie; aussi est-ce une maxime chez les Musiciens que, quand la Basse est bonne,

rarement l'Harmonie est mauvaise.

Il y a plusieurs sortes de *Basses. Basse-fondamentale*, dont nous serons un Article ci-après.

Basse-continue: ainsi appellée, parce qu'elle dure pendant toute la Piece. Son principal usage, outre celui de régler l'Harmonie, est de soutenir la Voix & de conserver le Ton. On prétend que c'est un *Ludovico Viana*, dont il en reste un Traité, qui, vers le commencement du dernier siecle, la mit le premier en usage.

Basse-figurée, qui, au lieu d'une seule Note, en partage la valeur en plusieurs autres Notes sous un même Accord. (Voy. HARMONIE-FIGURÉE.)

Basse-contrainte, dont le sujet ou le Chant, borné à un petit nombre de Mesures, comme quatre ou huit, recommence [59] sans cessé, tandis que les Parties supérieures poursuivent leur Chant & leur Harmonie, & les varient de différentes manieres. Cette *Basse* appartient originairement aux Couplets de la Chaconne; mais on ne s'y asservit plus aujourd'hui. La *Basse-contrainte* descendant diatoniquement ou chromatiquement & avec lenteur de la Tonique ou de la Dominante dans les Tons mineurs, est admirable pour les morceaux pathétiques. Ces retours fréquens & périodiques affectent insensiblement l'ame, & la disposent à la langueur & à la tristesse. On en voit des exemples dans plusieurs Scenes des Opéra François. Mais si ces *Basses* sont un bon effet à l'oreille, il en est rarement de même des Chants qu'on leur adapte, & qui ne sont, pour l'ordinaire, qu'un véritable accompagnement. Outre les modulations dures & mal amenées qu'on y évite avec peine, ces Chants, retournés de mille manieres & cependant monotones, produisent des renversemens peu harmonieux & sont eux-mêmes assez peu chantans, en sorte que le Dessus s'y ressent beaucoup de la contrainte de la *Basse*.

Basse-chantante est l'espece de Voix qui chante la Partie de la *Basse*. Il y a des *Basses-récitantes* & des *Basses-de-Choeur*; des Concordans ou *Basse-tailles* qui tiennent le milieu entre la Taille & la *Basse*; des *Basses* proprement dites, que l'usage fait encore appeller *Basse-tailles*, & enfin des *Basse-contres* les plus graves de toutes les Voix, qui chantent la *Basse* sous la *Basse* même, & qu'il ne faut pas confondre avec les *Contre-basses*, qui sont des Instrumens.

BASSE-FONDAMENTALE, est celle qui n'est formée [60] que des Sons fondamentaux de l'Harmonie; de sorte qu'au-dessous de chaque Accord elle fait entendre le vrai Son fondamental de cet Accord, c'est-à-dire, celui duquel il dérive par les regles de l'Harmonie. Par où l'on voit que la *Basse-fondamentale* ne peut avoir d'autre contexture que celle d'une succession réguliers & fondamentale, sans quoi la marche des Parties supérieures seroit mauvaise.

Pour bien entendre ceci, il saut savoir que, selon le systême de M. Rameau que j'ai suivi dans cet Ouvrage, tout Accord, quoique formé de plusieurs Sons, n'en a qu'un qui lui soit fondamental; savoir, celui qui a produit cet Accord; & qui lui sert de *Basse* dans l'ordre direct & naturel. Or, la *Basse* qui regne sous toutes les autres Parties n'exprime pas toujours les Sons fondamentaux des Accords: car entre tous les Sons qui forment un Accord, le Compositeur peut porta à la *Basse* celui qu'il croit préférable, eu égard à la match de cette *Basse*, au beau Chant, & sur-tout à l'expression comme je l'expliquerai dans la suite. Alors le vrai Son fondamental, au lieu d'être à sa place naturelle qui est la *Basse*, se transporte dans les autres Parties, ou même ne s'exprime point du tout; & un tel Accord s'appelle Accord renverse. Dans le fond un Accord renversé ne différé point de l'Accord direct qui l'a produit; car ce sont toujours les mêmes Sons: mais ces Sons formant des combinaisons différentes, on a longtems pris toutes ces combinaisons pour autant d'Accords fondamentaux, & on leur a donne différens noms qu'an

peut voir au mot *Accord*, & qui ont achevé de les distinguer, comme si la différence des noms en produisoit réellement dans l'espece.

[61] M. Rameau a montré, dans son Traité dé l'Harmonie, & M. d'Alembert, dans ses Elémens de Musique, à fait voir encore plus clairement, que plusieurs de ces prétendus Accords n'étoient que des renversemens d'un seul. Ainsi l'Accord de Sixte n'est qu'un Accord parfait dont la Tierce est transportée à la *Basse;* en y portant la Quinte on aura l'Accord de Sixte-Quarte. Voilà donc trois combinaisons d'un Accord qui n'a que trois Sons; ceux qui en ont quatre sont susceptibles de quatre combinaisons, chaque Son pouvant être porté à la *Basse*. Mais en portant au-dessous de celle-ci une autre *Basse* qui, sous out les combinaisons d'un même Accord, présente toujours le Son fondamental, il est évident qu'on réduit au tiers le ombre des Accords consonnans, & au quart le nombre des dissonans. Ajoutez à cela tous les Accords par supposition qui se réduisent encore aux mêmes fondamentaux, vous trouverez l'Harmonie simplifiée à un point qu'on n'eût jamais espéré dans'état de confusion ou étoient ses regles avant M. Rameau. C'est certainement, comme l'observe cet Auteur, une chose étonnante qu'on ait pu pousser la pratique de cet Art au point où elle est parvenue sans en connoître le fondement, & qu'on ait exactement trouvé toutes les regles, sans avoir découvert le principe qui les donne.

Après avoir dit ce qu'est la *Basse-fondamentale* sous les Accords, parlons maintenant de sa marche & de la maniere dont elle lie ces Accords entre eux. Les préceptes de l'Art sur ce point peuvent se réduire aux six regles suivantes.

[62] I. La *Basse-fondamentale* ne doit jamais sonner d'autres Notes que celles de la Gamme du Ton où l'on es, ou de celui où l'on veut passer. C'est la premiere & la plus indispensable de toutes ses regles.

II. Par la seconde, sa marche doit être tellement soumise aux loix de la modulation, qu'elle ne laissé jamais perdre l'idée d'un Ton qu'en prenant celle d'un autre; c'est-à-dire que la *Basse-fondamentale* ne doit jamais être errante ni laisser oublier un moment dans quel Ton l'on est.

III. Par la troisieme, elle est assujettie à la liaison des Accords & à la préparation des Dissonances: préparation qui n'est, comme le serai voir, qu'un des cas de la liaison, & qui, par conséquent, n'est jamais nécessaire quand la liaison peut exister sans elle. (Voyez LIAISON, PRÉPARER.)

IV. Par la quatrieme, elle doit, après toute Dissonance, suivre le progrès qui lui est prescrit par la nécessité de la sauver. (Voyez SAUVER.)

V. Par la cinquieme, qui n'est qu'une suite des précédentes, la *Basse fondamentale* ne doit marcher que par Intervalles consonants, si ce n'est seulement dans un acte de Cadence rompue, ou après un Accord de Septieme diminuée, qu'elle morte diatoniquement. Toute autre marche de la *Basse-fondamentale* est mauvaise.

VI. Enfin, par la seizieme, la *Basse-fondamentale* ou l'Harmonie ne doit pas syncoper, mais marquer la Mesure & les Tems par des changemens d'Accords bien cadencés; en sorte, par exemple, que les Dissonances qui doivent être [63] préparées le soient sur le Tems foible, mais sur-tout que tous les repos se trouvent sur le Tems fort. Cette seizieme regle souffre une infinité d'exceptions: mais le Compositeur doit pourtant y songer, s'il veut faire une Musique

où le mouvement soit bien marqué, & dont la Mesure tombe avec grace.

Par-tout où ces regles seront observées, l'Harmonie sera réguliere & sans faute; ce qui n'empêchera pas que la Musique n'en puisse être détectable. (Voyez COMPOSITION.)

Un mot d'éclaircissement sur la cinquieme regle ne sera peut-être pas inutile. Qu'on retourne comme on voudra une *Basse-fondamentale*, si elle est bien faite, on n'y trouvera jamais que ces deux choses: ou des Accords parfaits sur des mouvemens consonants, sans lesquels ces Accords n'auroient point de liaison, ou des Accords dissonans dans des actes de Cadence; en tout autre cas la Dissonance ne sauroit être ni bien placée, ni bien sauvée.

Il suit de-là que la *Basse-fondamentale* ne peut marcher régulierement que d'une de ces trois manieres. 1°. Monter ou descendre de Tierce ou de Sixte. 2°. De Quarte ou de Quinte. 3°. Monter diatoniquement au moyen de la Dissonance qui forme la liaison, ou par licence sur un Accord parfait. Quant à la descente diatonique, c'est une marche absolument interdite à la *Basse-fondamentale*, ou tout au plus tolérée dans le cas de deux Accords parfaits consécutifs, séparés par un repos exprimé ou sous-entendu: cette regle n'a point d'autre exception, & c'est pour n'avoir pas [64] démêlé le vrai fondement de certains passages, que M. Rameau a fait descendre diatoniquement la *Basse-fondamentale* sous des Accords de Septieme; ce qui ne se peut en bonne Harmonie. (Voyez CADENCE, DISSONANCE.)

La *Basse-fondamental* qu'on n'ajoute que pour servir de preuve à l'Harmonie, se retranche dans l'exécution souvent elle y seroit un fort mauvais effet; car elle est, comme dit très-bien M. Rameau, pour le jugement & non pour l'oreille. Elle produiroit tout au moins une monotonie très-ennuyeuse par les retours fréquens du même Accord qu'on déguisé & qu'on varie plus agréablement en le combinant en différentes manieres sur la Basse-continue; sans compter que les divers renversemens d'Harmonie fournissent mille moyens de prêter de nouvelles beautés au Chant, & une nouvelle énergie à l'expression. (Voyez ACCORD, RENVERSEMENT.)

Si la *Basse-fondamentale* ne sert pas à composer de bonne Musique, me dira-t-on; si même on doit la retrancher dans l'exécution, à quoi donc est-elle utile? Je réponds qu'en premier lieu elle sert de regle aux Ecoliers pour apprendre à former une Harmonie réguliere & à donner à toutes les parties la marche diatonique & élémentaire qui leur est prescrite par cette *Basse-fondamentale*. Elle sert, de plus, comme je l'ai déjà dit, à prouver si une Harmonie déjà faite est bonne & réguliere; car toute Harmonie qui ne peut être soumise à une *Basse fondamentale* est régulièrement mauvaise. Elle sert enfin à trouver une Basse-continue sous un Chant donne; quoiqu'à la vérité celui qui ne [65] saura pas faire directement une Basse-continue, ne sera gueres mieux une *Basse fondamentale*, & bien moins encore saura-t-il transformer cette *Basse-fondamentale* en une bonne Basse-continue. Voici toutefois les principales regles que donne M. Rameau pour trouver la *Basse-fondamentale* d'un Chant donné.

I. S'assurer du Ton & du Mode par lesquels on commence, & de tous ceux par où l'on passe. Il y a aussi des réglés pour cette recherche des Tons, mais si longues, si vagues, si incompletes, que l'oreille est formée, à cet égard, long-tems avant que les regles soient apprises, & que le stupide qui voudra tenter de les employer, n'y gagnera que l'habitude d'aller toujours Note à Note, sans jamais savoir ou il est.

II. Essayer successivement sous chaque Note les cordes principales du Ton, commençant par les plus analogues, & passant jusqu'aux plus éloignées, lorsque l'on s'y voit forcé.

III. Considérer si la corde choisie peut cadrer avec le Dessus dans ce qui précede & dans ce qui suit par une bonne succession fondamentale, & quand cela ne se peut, revenir sur ses pas.

IV. Ne changer la Note de *Basse-fondamentale* que lorsqu'on a épuisé toutes les Notes consécutives du Dessus qui peuvent entrer dans son Accord, ou que quelque Note syncopant dans le Chant peut recevoir deux ou plusieurs Notes de Basse, pour préparer des Dissonances sauvées ensuite réguliérement.

V. Etudier l'entrelacement des Phrases, les successions possibles [66] de Cadences, soit pleines, soit évitées, & sur-tout les repos qui viennent ordinairement de quatre en quatre Mesures ou de deux en deux, afin de les faire tomber toujours sur les Cadences parfaites ou irrégulieres.

VI. Enfin, observer toutes les regles données ci-devant pour la composition de la *Basse-fondamentale*. Voilà les principales observations à faire pour en trouver une sous un Chant donne; car il y en a quelquefois plusieurs de trouvables: mais, quoiqu'on en puisse dire, si le Chant à de l'Accent & du Caractere, il n'y a qu'une bonne *Basse-fondamentale* qu'on lui puisse adapter.

Après avoir exposé sommairement la maniere de composer une *Basse-fondamentale,* il resteroit à donner les moyens de la transformer en Basse-continue; & cela seroit facile, s'il ne faloit regarder qu'à la marche diatonique & au beau Chant de cette Basse: mais ne croyons pas que la Basse qui est le guide & le soutien de l'Harmonie, l'ame &, pour ainsi dire, l'interprete du Chant, se borne à des regles si simples; il y en a d'autres qui naissent d'un principe plus sur & plus radical; principe second, mais caché, qui a été senti par tous les Artistes de génie, sans avoir été développé par personne. Je pense en avoir jetté le germe dans ma Lettre sur la Musique Françoise. J'en ai dit assez pour ceux qui m'en tendent; je n'en dirois jamais assez pour les autres. (Voyez toutefois UNITÉ DE MÉLODIE.)

Je ne parle point ici du Systême ingénieux de M. Serre de Geneve, ni de sa double *Basse-fondamentale*; parce que les principes qu'il avoit entrevus avec une sagacité digne [67] d'éloges, ont été depuis développés par M. Tartini dans un Ouvrage dont je rendrai compte avant la fin de celui-ci. (VOYEZ SYSTêME.)

BATARD. *Nothus.* C'est l'épithete donnée par quelques-uns au Mode Hypophrygien, qui a sa finale en *si*, & conséquemment sa Quinte fausse; ce qui le retranche des Modes authentiques: & au Mode Eolien, dont la finale est en *fa*, & la Quarte superflue; ce qui l'ôte du nombre des Modes des plagaux.

BACON. Sorte de barre épaisse qui traverse perpendiculairement une ou plusieurs lignes de la Portée, & qui, selon le nombre des lignes qu'il embrasse, exprime une plus grande ou moindre quantité de Mesures qu'on doit passer en silence.

Anciennement il y avoit autant de sortes de *Bâtons* que de différentes valeurs de Notes, depuis la Ronde qui vaut une Mesure, jusqu'à la Maxime qui en valoit huit, & dont la durée en silence s'évaluoit par un *Bâton* qui, partant d'une ligne, traversoit trois espaces & alloit joindre la quatrieme ligne.

Aujourd'hui le plus grand *Bâton* est de quatre de Mesures: ce *Bâton*, p autant d'une ligne, traverse la suivante & va joindre la troisieme. (*Planche A. figure 12.*) On le répété une fois, deux

fois, autant de fois qu'il faut pour exprimer huit Mesures, ou douze, ou tout autre multiple de quatre, & l'on ajoute ordinairement au-dessus un chiffre qui dispense de calculer la valeur de tous ces *Bâtons*. Ainsi les signes couverts du chiffre 16 dans la même figure 12, [68] indiquent un silence de seize Mesures. Je ne vois pas trop à quoi bon ce double signe d'une même chose: Aussi des Italiens, à qui une plus grande pratique de la Musique suggere toujours les premiers moyens d'en abréger les sigues, commencent-ils a supprimer les *Bâtons*, auxquels ils substituent le chiffre qui marque le nombre de Mesures à compter. Mais une attention qu'il faut avoir alors, est de ne pas confondre ces chiffres dans la Portée avec d'autres chiffres semblables qui peuvent marquer l'espece de la Mesure employée. Ainsi dans la figure 13, il faut bien distinguer le signe du *trois Tems* d'avec le nombre des Pauses à compter, de peur qu'au lieu de 31 Mesures ou Pauses, on n'en comptât 1.

Le plus petit *Bâton* est de deux seul espace, il s'étend seulement d'une ligne à sa voisine. (*Même Planche, figure 12*.)

Les autres moindres silences, comme demi-Mesure, d'un Tems, d'un demi-Tems, &c. s'expriment par les mots de *Pause, de demi-Pause, de Soupir, de demi-Soupir, &c*. (Voyez ces mots.) Il est aisé de comprendre qu'en combinant tous ces signes, on peut exprimer à volonté des silences d'un durée quelconque.

Il ne faut pas confondre avec les *Bâtons* des silences, d'autres *Bâtons* précisément de même figure, qui, sous le nom de Pauses, initiales servoient dans nos anciennes Musiques à annoncer le Mode, c'est-à-dire la Mesure, & dont nous parlerons au mot Mode.

BÂTON DE MESURE, est un Bâton fort court, ou [69] même un rouleau de papier dont le Maître de Musique se sert dans un Concert pour régler le mouvement & marquer la Mesure & le Tems. (Voyez BATTRE LA MESURE.)

A l'Opéra de Paris il n'est pas question d'un rouleau de papier, mais d'un bon gros BÂTON de bois bien dur, dont le Maître frappe avec forcé pour être entendu de loin.

BATTEMENT, s. m. Agrément du Chant François, qui consiste à élever & battre un Trill sur une Note qu'on a commencée uniment. Il y a cette différence de la Cadence au *Battement*, que la Cadence commence par la Note supérieure à celle sur laquelle elle est marquée; après quoi l'on bat alternativement cette Note supérieure & la véritable: au lieu que le *Battement* commence par le son même de la Note qui le porte; après quoi l'on bat alternativement cette Note & celle qui est au-dessus. Ainsi ces coups de gosier, *mi re mi re mi re ut ut* sont une Cadence; & ceux-ci, *re mi re mi re mi re ut re mi*, sont un *Battement.*

BATTEMENS *au pluriel*. Lorsque deux Sons forts & soutenus, comme ceux de l'Orgue, sont mal d'accord & dissonent entre eux à l'approche d'un Intervalle consonnant, ils forment, par secousses plus ou moins fréquentes, des renflemens de son qui sont, à-peu-près, à l'oreille, l'effet des battemens du pouls au toucher; c'est pourquoi M. Sauveur leur a aussi donne le nom de *Battemens*. Ces *Battemens* deviennent d'autant plus fréquens que l'Intervalle approche plus de la justesse, & lorsqu'il y parvient, ils se confondes avec les vibrations du Son.

M. Serre prétend, dans ses *Essais sur les Principes de* [70] *l'Harmonie*, que ces *Battemens* produits par la concurrence de deux Sons, ne sont qu'une apparence acoustique, occasionnée par les vibrations coincidentes de ces deux Sons. Ces *Battemens*, selon lui, n'ont pas moins lieu lorsque l'Intervalle est consonnant; mais la rapidité avec laquelle ils se confondent alors, ne permettant

point à l'oreille de les distinguer, il en doit résulter, non la cessation absolue de ces *Battemens*, mais une apparence de Son grave & continu, une espece de foible Bourdon, tel précisément que celui qui résulte, dans les expériences citées par M. Serre, & depuis détaillées par M. Tartini, du concours de deux Sons aigus & consonants. (On peut voir au mot *Systême*, que des Dissonances les donnent aussi.) «Ce qu'il y a de bien certain, continue M. Serre, c'est que ces *Battemens*, ces vibrations coincidentes qui se suivent avec plus ou moins de rapidité, sont exactement isochrones aux vibrations que seroit réellement le Son fondamental, si, par le moyen d'un troisieme Corps sonore, on le faisoit actuellement résonner.»

Cette explication, très-spécieuse, n'est peut-être pas sans difficulté; car le rapport de deux Sons n'est jamais plus composé que quand il approche de la simplicité qui en sait une consonnance, & jamais les vibrations ne doivent coincider plus rarement que quand elles touchent presque à l'Isochranisme. D'où il suivroit, ce me semble, que les *Battemens* devroient se ralentir à mesure qu'ils s'accélerent, puis se réunir tort d'un coup à l'instant que l'Accord est juste.

[71] L'observation des *Battemens* est une bonne regle à consulter sur le meilleur systême de Tempérament: (Voyez TEMPÉRAMENT.) Car il est clair que de tous les Tempérament possibles celui qui laissé le moins de *Battemens* dans l'Orgue, est celui que l'oreille & la Nature préferent. Or, c'est une expérience constante & reconnue de tous les Facteurs, que les altérations des Tierces majeures produisent des *Battemens* plus sensibles & plus désagréables que celles des Quintes. Ainsi la Nature elle-même a choisi.

BATTERIE, s. f. Maniere de frapper & répéter successivement sur diverses cordes d'un Instrument les divers Sons qui composent un Accord, & de passer ainsi d'Accord en Accord par un même mouvement de Notes. La *Batterie* n'est qu'un Arpège continué, mais dont toutes les Notes sont détachées, au lieu d'être liées comme dans l'Arpége.

BATTEUR DE MESURE. Celui qui bat la Mesure dans un Concert. (Voyez l'Article suivant.)

BATTRE LA MESURE. C'est en marquer les Tems par des mouvemens de la main ou du pied, qui en reglent la durée, & par lesquels toutes les Mesures semblables sont rendues parfaitement égales en valeur chronique ou en Tems, dans l'exécution.

Il y a des Mesures qui ne se *battent* qu'à un Tems d'autres à deux, à trois ou à quatre, ce qui est le plus grand nombre de Tems marqués que puisse renfermer une Mesure: encore une Mesure à quatre Tems peut-elle toujours se réfoudre en deux Mesures deux Tems. Dans toutes ces différentes Mesures le Tems frappé est toujours sur la Note [72] qui suit la barre immédiatement; le Tems levé est toujours celui qui la précede, à moins que la Mesure ne soit à un seul Tems; & même, alors, il faut toujours supposer le Tems foible, puisqu'on ne sauroit frapper sans avoir levé.

Le degré de lenteur ou de vitesse qu'on donne à la Mesure dépend de plusieurs choses. 1°. De la valeur des Notes composent la Mesure. On voit bien qu'une Mesure qui contient une Ronde doit se battre plus posément & durer davantage que celle qui ne contient qu'une Noire. 2°. Du Mouvement indiqué par le mot François ou Italien qu'on trouvé ordinairement à la tête de l'Air; *Gai, Vite, Lent*, &c. Tous ces mots indiquent autant de modifications dans le Mouvement d'une même sorte de Mesure. 3°. Enfin du caractere de l'Air même, qui, s'il est bien sait, en sera nécessairement sentir le vrai Mouvement.

Les Musiciens François ne *battent* pas la *Mesure* comme les Italiens. Ceux-ci, dans la Mesure à quatre Tems, frappent successivement les deux premiers Tems & levent les deux autres; ils frappent aussi les deux premiers dans la Mesure à trois Tems, & levent le troisieme. Les François ne frappent jamais que le premier Tems, & marquent les autres par différens mouvemens de la main à droite & à gauche. Cependant la Musique Françoise auroit beaucoup plus besoin que l'Italienne d'une Mesure bien marquée; car elle ne porte point sa cadence en elle-même; ses Mouvemens n'ont aucune précision naturelle: on presse, on ralentit la Mesure au gré du Chanteur. Combien les oreilles ne sont-elles [73] pas choquées à l'Opéra de Paris du bruit désagréable & continuel que fait, avec son bâton, celui qui *bat la Mesure*, & que le petit Prophete compare plaisamment à un Bucheron qui coupe du bois! Mais c'est un mal inévitable; sans ce bruit on ne pourroit sentir la Mesure; la Musique par elle-même ne la marque pas: aussi les Etrangers n'apperçoivent-ils point le Mouvement de nos Airs. Si l'on y fait attention, l'on trouvera que c'est ici l'une des différences spécifiques de la Musique Françoise à l'Italienne. En Italie la Mesure est l'ame de la Musique; c'est la Mesure bien sentie qui lui donne cet accent qui la rend si charmante; c'est la Mesure aussi qui gouverne le Musicien dans l'exécution. En France, au contraire, c'est le Musicien qui gouverne la Mesure; il l'énerve & la défigure sans scrupule. Que dis-je? Le bon goût même consiste à ne la pas laisser sentir; précaution dont, au reste, elle n'a pas grand besoin. L'Opéra de Paris est le seul Théâtre de l'Europe où l'on batte la *Mesure* sans la suivre; par-tout ailleurs on la suit sans la *battre*.

Il regne là-dessus une erreur populaire qu'un peu de réflexion détruit aisément. On s'imagine qu'un Auditeur ne *bat* par instinct la *Mesure* d'un Air qu'il entend, que parce qu'il la sent vivement; & c'est, au contraire, parce qu'elle n'est pas assez sensible ou qu'il ne la sent pas assez, qu'il tâche, à forcé de mouvemens des mains & des pieds, de suppléer ce qui manque en ce point à son oreille. Pour peu qu'une Musique donne prise à la cadence, on voit la plupart des François qui l'écoutent faire mille contorsions & un bruit terrible [74] pour aider la Mesure à marcher ou leur oreille à la sentir. Substituez des Italiens ou des Allemands, vous n'entendrez pas le moindre bruit & ne verrez pas le moindre geste qui s'accorde avec la Mesure. Seroit-ce peut-être que les Allemands, les Italiens sont moins sensibles à la Mesure que les François? Il y a tel de mes Lecteurs qui ne se seroit gueres presser pour le dire; mais, dira-t-il aussi, que les Musiciens les plus habiles sont ceux qui sentent le moins la Mesure? Il est incontestable que ce sont ceux qui la *battent* le moins; & quand, à forcé d'exercice, ils ont acquis l'habitude de la sentir continuellement, ils ne la *battent* plus du tout; c'est un fait d'expérience qui est sous les yeux de tout le monde. L'on pourra dire encore que les mêmes gens à qui je reproche de ne *battre la Mesure* que parce qu'ils ne la sentent pas assez, ne la *battent* plus dans les Airs où elle n'est point sensible; & je répondrai que c'est parce qu'alors ils ne la sentent point du tout. Il faut que l'oreille soit frappée au moins d'un foible sentiment de Mesure pour que l'instinct cherche

à le renforcer.

Les Anciens, dit M. Burette, *battoient la Mesure* en plusieurs façons. La plus ordinaire consistoit dans le mouvement du pied qui s'élevoit de terre & la frappoit alternativement, selon la mesure des deux Tems égaux ou inégaux. (Voyez RHYTHME.) C'étoit ordinairement la fonction du Maître de Musique appelle Coryphée, ▮▮▮▮▮▮▮▮, parce qu'il étoit placé au milieu du Chœur des Musiciens & dans une situation élevée pour être plus facilement vu & entendu de toute la troupe. Ces Batteurs de Mesure se nommoient [75] en Grec ▮▮▮▮▮▮▮▮▮, & ▮▮▮▮▮▮▮▮▮,à cause du bruit de leu à cause de l'uniformité du geste, &, si l'on peut parler ainsi, de la monotonie du Rhythme qu'ils battoient toujours à deux Tems. Ils s'appelloient en Latin *pedarii, podarii, pedicularii*. Ils garnissoient ordinairement leurs pieds de certaines chaussures ou sandales de bois ou de fer, destinées à rendre la percussion rhythmique plus éclatante, nommées en Grec, ▮▮▮▮▮▮▮▮▮, ▮▮▮▮▮▮▮▮, ▮▮▮ *pedicula, scabella ou scabilla*, à cause qu'elles ressembloient à de petits marche-pieds ou de petites escabelles.

Ils *battoient la Mesure*, non-seulement du pied, mais aussi de la main droite dont ils réunissoient tous les doigts pour frapper dans le creux de la main gauche, & celui qui marquoit ainsi le Rhythme s'appelloit *Manuductor*. Outre ce claquement de mains & le bruit des sandales, les Anciens avoient encore, pour *battre la Mesure*, celui des coquilles, des écailles d'huîtres, & des ossemens d'animaux, qu'on frappoit l'un contre l'autre, comme on fait aujourd'hui les Castagnettes, le Triangle & autres pareils Instrumens.

Tout ce bruit si désagréable & si superflu parmi nous, à cause de l'égalité constante de la Mesure, ne l'étoit pas de même chez eux, où les fréquens changemens de pieds & de Rythmes exigeoient un Accord plus difficile & donnoient au bruit même une variété plus harmonieuse & plus piquante. Encore peut-on dire que l'usage de battre ainsi ne s'introduisit qu'à Mesure que la Mélodie devint plus languissante, & perdit de son accent & de son énergie. Plus on remonte, moins on trouvé d'exemples de ces Batteurs de Mesure, & dans [76] la Musique de la plus haute antiquité l'on n'en trouvé plus du tout.

BÉMOL ou B MOL, s. m. Caractere de Musique auquel on donne. à-peu-près la figure d'un *b* , & qui sait abaisser d'un semi-Ton mineur la Note à laquelle il est joint. (Voyez, SEMI-TON.)

Guy d'Arezzo ayant autrefois donne des noms à six des Notes de l'Octave, desquelles il fit son célebre Hexacorde, laissa la septieme sans autre nom que celui de la lettre B qui lui est propre, comme le C à l'*ut,* le D au *re*, &c. Or ce B se chantoit de deux manieres; savoir, à un ton au-dessus du la, selon l'ordre naturel de la Gamme, ou seulement à un semi-Ton du même *la*, lorsqu'on vouloit conjoindre les Tétracordes; car il n'étoit pas encore question de nos Modes ou Tons modernes. Dans le premier cas, le *si* sonnant assez durement, à cause des trois Tons consécutifs, on jugea qu'il faisoit à l'oreille un effet semblable à celui que les corps anguleux & durs sont à la main: c'est pourquoi on l'appella B *dur* ou B *quarre*, en Italien B *quadro*. Dans le second cas, au contraire, on trouva que le si étoit extrêmement doux; c'est pourquoi on l'appella B *mol*; par la même analogie on auroit pu l'appeller aussi B *rond*, & en effet les Italiens le nomment quelquefois B *tondo*.

Il y a deux manieres d'employer le *Bémol*; l'une accidentelle, quand dans le cours du Chant on le place à la gauche d'une Note. Cette Note est presque toujours la Note-sensible dans les Tons majeurs, & quelquefois la seizieme Note dans les Tons mineurs, quand la Clef n'est pas correctement [77] armée. Le Bémol accidentel n'altere que la Note qu'il touche & celles qui la

rebattent immédiatement, ou tout au plus, celles qui, dans la même Mesure, se trouvent sur le même degré sans aucun signe contraire.

L'autre maniere est d'employer le *Bémol* à la Clef, & alors il la modifie, il agit dans toute la suite de l'Air & sur toutes les Notes placées sur le même degré, à moins que ce *Bémol* ne soit détruit accidentellement par quelque Dièse ou Béquarre, ou que la Clef ne vienne à changer.

La position des *Bémols* à la Clef n'est pas arbitraire; en voici la raison. Ils sont destinés à changer le lieu des semi-Tons de l'Echelle: or ces deux semi-Tons doivent toujours garder entre eux des Intervalles prescrits; savoir, celui d'une Quarte d'un côté, & celui d'une Quinte de l'autre. Ainsi la Note *mi* inférieure de son semi-Ton fait au grave la Quinte du *si* qui est son homologue dans l'autre semi-Ton, & à l'aigu la Quarte du même *si*, & réciproquement la Note *si* fait au grave la Quarte du *mi,* & à l'aigu la Quint du même *mi*.

Si donc laissant, par exemple, le *si* naturel, on donnoit un *Bémol* au *mi*, le semi-Ton changeroit de lieu & se trouveroit descendu d'un degré entre le *re & le mi Bémol*. Or, dans cette position, l'on voit que les deux semi-Tons ne garderoient plus entre eux la distance prescrite; car le *re*, qui seroit la Note inférieure de l'un, seroit au grave la Sixte du *si* son homologue dans l'autre; & à l'aigu, la Tierce du même *si*; & ce *si* seroit au grave la Tierce du *re*, & à l'aigu, la Sixte du même *re*. Ainsi les deux semi-Tons [78] seroient trop voisins d'un côté & trop éloignés de l'autre.

L'ordré des *Bémols* ne doit donc pas commencer par mi, ni par aucune autre Note de l'Octave que par si, la seule qui n'a pas le même inconvénient; car bien que le semi-Ton y change de place, &, cessant d'être entre le *si* & l'*ut* descende entre le si *Bémol* & le *la* toutefois l'ordre prescrit n'est point détruit; le *la*, dans ce nouvel arrangement, se trouvant d'un côté à la Quarte, & de l'autre à la Quinte du *mi* son homologue, & réciproquement.

La même raison qui fait placer le premier *Bémol* sur le *si*, fait mettre le second sur le *mi*, & ainsi de suite, en montant de Quarte ou descendant de Quinte jusqu'au *sol*, auquel on s'arrête ordinairement, parce que le *Bémol* de l'*ut*, qu'on trouveroit ensuite ne différé point du *si* dans la pratique. Cela fait donc une suite de cinq *Bémols* dans cet ordre:

1 2 3 4 5 Si Mi La Re Sol.

Toujours, par la même raison, l'on ne sauroit employer les derniers *Bémols* à la Clef, sans employer aussi ceux qui: ainsi le *Bémol* du *mi* ne se pose qu'avec celui du *si*, celui du *la* qu'avec les deux précédens, & chacun des suivans qu'avec tous ceux qui le précedent.

On trouvera dans l'Article *Clef* une formule pour savoir tout d'un coup si un Ton ou un Mode donne doit porter des *Bémols* à la Clef, & combien.

BÉMOLISER, v. A. Marquer une Note d'un *Bémol*, ou [79] armer la Clef par *Bémol. Bémolisez ce mi*. Il faut *bémoliser* la Clef pour le Ton de *fa.*

BEQUARRE ou B QUARRE, s. m. Caractere de Musique qui s'écrit ainsi II, & qui, placé à la gauche d'une Note, marque que cette Note, ayant été précédemment haussée par un Dièse ou baissée par un *Bémol*, doit être remise à son élévation naturelle ou diatonique.

Le Béquarre fut inventé par Guy d'Arezzo. Cet Auteur, qui donna des noms aux six premieres Notes de l'Octave, n'en laissa point d'autre que la lettre B pour exprimer le *si* naturel. Car chaque Note avoir, dès-lors, sa lettre correspondante; & comme le Chant diatonique de ce *si* est dur quand on y monte depuis le *fa*, il l'appella simplement b *dur*, b *quarré*, ou b *quarre*, par une allusion dont j'ai parlé dans l'Article précédent.

Le *Béquarre* servit dans la suite à détruire l'effet du Bémol antérieur sur la Note qui suivoit le *Béquarre*: c'est que le Bémol se plaçant ordinairement sur le *si*, le *Béquarre* qui venoit ensuite, ne produisoit, en détruisant ce Bémol, que son effet naturel, qui étoit de représenter la Note *si* sans altération. A la fin on s'en servit par extension, & faute d'autre signe, pour détruire aussi l'effet du Dièse, & c'est ainsi qu'il s'emploie encore aujourd'hui. Le *Béquarre* efface également le Dièse ou le Bémol qui l'ont précédé.

Il y a cependant une distinction à faire. Si le Dièse ou le Bémol étoient accidentels, ils sont détruits sans retour par le *Béquarre* dans toutes les Notes qui le suivent médiatement ou immédiatement sur le même degré, jusqu'à ce qu'il [80] s'y présente un nouveau Bémol ou un nouveau Dièse. Mais si le Bémol ou le Dièse sont à la Clef, le Bémol ou le Dièse sont à la Clef, le *Béquarre* ne les efface que pour la Note qu'il précede immédiatement, tout au plus pour toutes celles qui suivent dans la même Mesure & sur le même degré; & à chaque Note altérée à la Clef dont on veut détruire l'altération, il faut autant de nouveaux *Béquarres*. Tout cela est allez mal entendu; tel est l'usage.

Quelques-uns donnoient un autre sens au *Béquarre*, & lui accordant seulement le droit d'effacer les Diètes ou Bémols accidentels, lui ôtoient celui de rien changer à l'état de la Clef: de sorte qu'en ce sens sur un *fa diésé*, ou sur un *si* bémolisé à la Clef, le *Béquarre* ne serviroit qu'à détruire un Dièse accidentel sur ce *si*, ou un Bémol sur ce *fa*, & signifieroit toujours le *fa* Dièse ou le *si* Bémol tel qu'il est a la Clef.

D'autres, enfin, se servoient bien du *Béquarre* pour effacer le Bémol, même celui de la Clef, mais jamais pour dater le Dièse: c'est le Bémol seulement qu'ils employoient dans ce dernier cas.

Le premier usage à tout-ii-fait prévalu; ceux-ci deviennent, plus rares, & s'abolissent de jour en jour; mais il est bon d'y faire attention en lisant d'anciennes Musiques, sans quoi l'on se tromperoit souvent.

BI. Syllabe dont quelques Musiciens étrangers se servoient autrefois pour prononcer le Son de la Gamme que les François appellent *Si.* (Voyez Si.)

BISCROME, s. f. Mot Italien qui signifie *Triples-croches*. [81] Quand ce mot est écrit sous une suite de Notes égales & de plus grande valeur que des Triples-croches, il marque qu'il faut diviser en Triples-croches les valeurs de toutes ces Notes, selon la division réelle qui se trouvé ordinairement faite au premier Tems. C'est une invention des Auteurs adoptée par les copistes, sur-tout dans les Partitions, pour épargner le papier & la peine. (Voyez CROCHET.)

BLANCHE, s. f. C'est le nom d'une Note qui vaut deux Noires ou la moitié d'une Ronde. (Voyez l'Article NOTES, & la valeur de la *Blanche*, *Pl. D.* Fig. 9.)

BOURDON. Basse-continue qui résonne toujours sur le même Ton, comme sont communément celles des Airs appelles Musettes. (Voyez POINT D'ORGUE.)

BOURRÉE, s. f. Sorte d'Air propre à une Danse de même nom, que l'on croit venir d'Auvergne, & qui est encore en usage dans cette Province. La *Bourrée* est à deux Tems gais, &

commence par une Noire avant le frappé. Elle doit avoir, comme la plupart des autres Danses, deux Parties & quatre Mesures, ou un multiple de quatre à chacune. Dans ce caractere d'Air on lie assez fréquemment la seconde moitié du premier Tems & la premiere du second, par une Blanche syncopée.

BOUTADE, s. f. Ancienne sorte de petit Ballet qu'on exécutoit ou qu'on paroissoit exécuter impromptu. Les Musiciens ont aussi quelquefois donne ce nom aux Pieces ou Idées qu'ils exécutoient de même sur leurs Instrumens, & qu'on appelloit autrement CAPRICE, FANTAISIE. (*Voyez ces mots.*)

BRAILLER, v. n. C'est excéder le volume de sa voix & [82] chanter tant qu'on a de forcé, comme sont au Lutrin les Marguilliers de Village, & certains Musiciens ailleurs.

BRANLE, s. m. Sorte de Danse fort gaie qui se danse en rond sur un Air court & en Rondeau; c'est-à-dire, avec un même refrain à la fin de chaque Couplet.

BREF, Adverbe qu'on trouvé quelquefois écrit dans d'anciennes Musiques au-dessus de la Note qui finit une phrase ou un Air, pour marquer que cette Finale doit être coupée par un son bref & sec, au lieu de durer toute sa valeur. (Voyez COUPER.) Ce mot est maintenant inutile, depuis qu'on un sigue pour l'exprimer.

BREVE, s. f. Note qui passe deux fois plus vite que celle qui la précede: ainsi la Noire est *Breve* après une Blanche pointée, la Croche après une Noire pointée. On ne pourroit pas de même appeller *Breve*, une Note qui vaudroit la moitie de la précédente: ainsi, la Noire n'est pas une *Breve* après la Blanche simple, ni la Croche après la Noire, à moins qu'il ne soit question de syncope.

C'est autre chose dans le Plain-Chant. Pour répondre exactement à la quantité des syllabes, la *Breve* y vaut la moitie de la Longue. De plus, la Longue a quelquefois une que pour la distinguer de la *Breve* qui n'en a jamais; ce qui est précisément l'opposé de la Musique, où la Ronde, qui n'a point de queue, est double de la Blanche, qui en a une. (Voyez MESURE, VALEUR DES NOTES.)

BREVE est aussi le nom que donnoient nos anciens Musiciens, & que donnent encore aujourd'hui les Italiens à cet vieiIIz figure de Note que nous appellons. *Quarrée*. Il y avoit [83] deux sortes de Breves; savoir, la droite ou parfaite, qui se divise en trois parties égales & vaut trois Rondes ou Semi-breves dans la Mesure triple, & la *Breve* altérée ou imparfaite, qui se divise en deux parties égales, & ne vaut que deux Semi-breves dans la Mesure double. Cette derniere sorte de *Breve* est celle qui s'indique par le signe du C barré, & les Italiens nomment encore *alla Breve* la Mesure à deux Tems fort vîtes, dont ils se servent dans les Musiques *da Capella*. (Voyez ALLA BREVE.)

BRODERIES, DOUBLES, FLEURTIS. Tout cela se dit en Musique de plusieurs Notes de goût que le Musicien ajoute à sa Partie dans l'exécution, pour varier un Chant souvent répété, pour orner des Passages trop simples, ou pour faire briller la légéreté de son gosier ou de ses doigts. Rien ne montre mieux le bon ou le mauvais goût d'un Musicien, que le choix & l'usage qu'il fait de ces ornemens. La vocale Françoise est fort retenue sur les *Broderies*; elle le devient même davantage de jour en jour, &, si l'on excepte le célebre Jélyote & Mademoiselle Fel, aucun Acteur François ne se hazarde plus au Théâtre à faire des *Doubles*; car le Chant François ayant pris un ton plus traînant & plus lamentable encore depuis quelques années, ne les comporte plus. Les Italiens s'y donnent carriere: c'est chez eux à qui en sera davantage; émulation qui

mene toujours à en faire trop. Cependant l'accent de leur Mélodie étant très-sensible, ils n'ont pas à craindre que le vrai Chant disparoisse sous ces ornemens que l'Auteur même y a souvent supposés.

A l'égard des Instrumens, on fait ce qu'on veut dans un [84] Solo, mais jamais Symphoniste qui *brode* ne fut souffert dans un bon Orchestre.

BRUIT, s. m. C'est, en général, toute émotion de l'air qui se rend sensible à l'organe auditif. Mais en Musique le mot Bruit est opposé au mot *Son*, & s'entend de toute sensation de l'ouïe qui n'est pas sonore & appréciable. On peut supposer, pour expliquer la différence qui se trouvé à cet égard, entre le *Bruit* & le *Son*, que ce dernier n'est appréciable que par le concours de ses Harmoniques, & que le *Bruit* ne l'est point, parce qu'il en est dépourvu. Mais outre que cette maniere d'appréciation n'est pas facile à concevoir, si l'émotion de l'air, causée par le Son, fait vibrer, avec une corde, les aliquotes de cette corde, on ne voit pas pourquoi l'émotion de l'air, causée par le *Bruit*, ébranlant cette même corde, n'ébranleroit pas de même ses aliquotes. Je ne fache pas qu'on ait observé aucune propriété de l'air qui puisse faire soupçonner que l'agitation qui produit le Son, & celle qui produit le *Bruit* prolongé, ne soient pas de même nature, & que l'action & réaction de l'air & du corps sonore, ou de l'air & du corps bruyant, se fassent par des loix différentes dans l'un & dans l'autre effet.

Ne pourroit-on pas conjecturer que le *Bruit* n'est point d'une autre nature que le Son; qu'il n'est lui-même que la somme d'une multitude confuse de Sons divers, qui se sont entendre à la fois & contrarient, en quelque sorte, mutuellement leurs ondulations? Tous les corps élastiques semblent être plus sonores à mesure que leur matiere est plus homogene, que le degré de cohésion est plus égal par-tout, & que [85] le corps n'est pas, pour ainsi dire, partagé en une multitude de petites masses qui, ayant des solidités différentes, résonnent conséquemment à différens Tons.

Pourquoi le *Bruit* ne seroit-il pas du Son, puisqu'il en excite? Car tout Bruit fait résonner les cordes d'un Clavecin, non quelques-unes, comme fait un Son, mais toutes ensemble, parce qu'il n'y en a pas une qui ne trouvé son unisson ou ses harmoniques. Pourquoi le *Bruit* ne seroit-il pas du Son, puisqu'avec des Sons on fait du *Bruit*? Touchez à la fois toutes les touches d'un Clavier, vous produirez une sensation totale qui ne sera que du *Bruit,* & qui ne prolongera son effet, par la résonnance des cordes, que comme tout autre *Bruit* qui seroit résonner les mêmes cordes. Pourquoi le *Bruit* ne seroit-il pas du Son, puisqu'un Son, trop fort n'est plus qu'un véritable *Bruit*, comme une Voix qui crie à pleine tête, & sur-tout comme le Son d'une grosse cloche qu'on entend dans le clocher même? Car il est impossible de l'apprécier, si, sortant du clocher, on n'adoucit le Son par l'éloignement.

Mais, me dira-t-on, d'ou vient ce changement d'un Son excessif en *Bruit*? C'est que la violence des vibrations rend sensible la résonnance d'un si grand nombre d'aliquotes, que le mélange de tant de Sons divers fait alors son effet ordinaire & n'est plus que du *Bruit*. Ainsi les aliquotes qui résonnent ne sont pas seulement la moitié, le tiers, le quart & toutes les consonnances; mais la septieme partie, la neuvieme, la centieme, & plus encore. Tout cela fait ensemble un effet semblable à celui de toutes les touches d'un Clavecin frappées [86] à la fois: & voilà comment le Son devient *Bruit.*

On donne aussi, par mépris, le nom de *Bruit* à une Musique étourdissante & confuse, où

l'on entend plus de fracas que d'Harmonie, & plus de clameurs que de Chant. Ce *n'est que du Bruit . Cet Opéra fait beaucoup de Bruit & peu d'effet.*

BUCOLIASME. Ancienne Chanson des Bergers. (Voyez CHANSON.)

C

[87] C. Cette lettre étoit, dans nos ancienne Musiques, le signe de la Prolation mineure imparfaite, d'ou la même lettre est restée parmi nous celui de la Mesure à quatre Tems, laquelle renferme exactement les mêmes valeurs de Notes. (Voyez MODE, PROLATION.)

C. BARRE. Signe de la Mesure à quatre Tems vîtes, ou à deux Tems posés. Il se marque en traversant le C de haut en bas par une ligne perpendiculaire à la Portée.

C *sol ut*, C *sol fa ut*, ou simplement C. Caractere ou terme de Musique qui indique la premiere Note de la Gamme que nous appellons ut. (Voyez GAMME.) C'est aussi l'ancien signe d'une des trois Clefs de la Musique. (Voyez CLEF.)

CACOPHONIE, s. f. Union discordante de plusieurs Sons mal choisis ou mal accordés. Ce mot vient de [redacted] mauvais, & [redacted] si c'est mal-à-propos que la plupart des Musiciens prononcent *Cacaphonie*. Peut-être seront-ils, à la fin, passer cette prononciation, comme ils ont & déjà fait passer celle de *Colophane*.

CADENCE, s. f. Terminaison d'une phrase harmonique sur un repos ou sur un Accord parfait: ou, pour parler plus généralement, c'est tout passage d'un Accord dissonant un Accord quelconque; car on ne peut jamais sortir d'un Accord dissonant que par un Acte de *Cadence*. Or, comme toute phrase harmonique est nécessairement liée par des Dissonances [88] exprimées ou sous-entendues, il s'ensuit que toute l'Harmonie n'est proprement qu'une suite de *Cadences.*

Ce qu'on appelle *Acte de Cadence*, résulte toujours de deux Sons fondamentaux, dont l'un annonce la *Cadence* & l'autre la termine.

Comme il n'y a point de Dissonance sans *Cadence*, il n'y a point non plus de Cadence sans Dissonance exprimée ou sous-entendue: car pour faire sentir le repos, il faut que quelque chose d'antérieur le suspende, & ce quelque chose ne peut être que la Dissonance, ou le sentiment implicite de la Dissonance. Autrement les deux Accords étant également parfaits, on pourroit se repose sur le premier; le second ne s'annonceroit point & ne seroit pas nécessaire. L'accord formé sur le premier Son d'une *Cadenc*e doit donc toujours être dissonant, c'est-à-dire, porter ou supposer une Dissonance.

A l'égard du second, il peut être consonnant ou dissonance selon qu'on veut établir ou éluder le repos. S'il est consonnant, la *Cadence* est pleine; s'il est dissonant, la *Cadence* est évitée ou imitée.

On compte ordinairement quatre especes de *Cadences*; savoir, *Cadence parfaite*, *Cadence imparfaite* ou irréguliere, *Cadence interrompue* & *Cadence rompue*. Ce sont les dénominations que leur à donne M. Rameau, & dont on verre ci-après les raisons.

I. Toutes les fois qu'après un Accord de Septieme la Balle-fondamentale descend de Quinte sur un Accord parfait, c'est une *Cadence parfaite* pleine, qui procede toujours [89] d'une Dominante-tonique à la Tonique: mais si la *Cadence* parfaite est évitée par une Dissonance ajoutée à la seconde Note, on peut commencer une seconde *Cadence* en évitant la premiere sur cette seconde Note, éviter derechef cette seconde *Cadence* & en commencer une troisieme sur la troisieme Note; enfin continuer ainsi tant qu'on veut, en montant de Quarte ou descendant de Quinte sur toutes les cordes du Ton, & cela forme une succession de *Cadences parfaites évitées*. Dans cette succession, qui est sans contredit la plus harmonique, deux Parties, savoir, celles qui sont la Septieme & la Quinte, descendent sur la Tierce & de l'Accord suivant, tandis que deux autres Parties, savoir, celles qui sont la Tierce & l'Octave, restent pour faire, à leur tour, la Septieme & la Quinte, & descendent ensuite alternativement avec les deux autres. Ainsi une telle succession donne une harmonie descendante. Elle ne doit jamais s'arrêter qu'à une Dominante-tonique pour tomber ensuite sur la Tonique par une *Cadence* pleine. (Planche A *Fig. 1* .)

II. Si la Basse-fondamentale, au lieu de descendre de Quinte après un Accord de Septieme, descend seulement de Tierce, la *Cadence* s'appelle *interrompue*: celle-ci ne peut jamais être pleine, mais il faut nécessairement que la seconde Note de cette *Cadence* porte un autre Accord dissonant. On peut de même continuer à descendre de Tierce ou monter de Sixte par des Accords de Septieme; ce qui fait une deuxieme succession de *Cadences* évitées, mais bien moins parfaite que la précédente: car la Septieme, qui se sauve sur la Tierce dans la *Cadence parfaite*, se sauve ici sur l'Octave, [90] qui rend moins d'Harmonie & fait même sous-entendre deux Octave; de sorte que pour les éviter, il faut retrancher la Dissonance ou renverser l'Harmonie.

Puisque la *Cadence* interrompue ne peut jamais être pleine, il s'ensuit qu'une phrase ne peut finir par elle; mais il faut recourir à la *Cadence parfaite* pour faire entendre l'Accord dominant. (Fig. 2.)

La *Cadence interrompue* forme encore, par sa succession, une Harmonie descendante; mais il n'y a qu'un seul Son qui descende. Les trois autres restent en place pour descendre, chacun à son tour, dans une marche semblable. (*Même Figure*.)

Quelques-uns prennent mal-à-propos pour une *Cadence interrompue* un reversement de la *Cadence parfaite*, ou la Basse, après un Accord de Septieme, descend de Tierce portant un Accord de Sixte: mais chacun qu'une telle marche, n'étant point fondamentale, ne peut constituer une *Cadence* particuliere.

III. *Cadence rompus* est celle où la Basse-fondamentale, comme dans la *Cadence parfaite*, monte seulement d'un degré. Cette *Cadence* s'évite le plus souvent par une Septieme sur la seconde Note. Il est certain qu'on ne peut la faire pleine que par licence; car alors il y a nécessairement default de liaison. (Voyez Fig. 3.)

Une succession de *Cadences rompues* évitées est encore descendante; trois Sons y descendant & l'Octave reste seule pour préparer la Dissonance; mais une reste succession est dure, mal modulée, & se pratique rarement.

[91] IV. Quand la Basse descend, par un Intervalle de Quinte, de la Dominante sur la Tonique, c'est, comme je l'ai dit, un Acte de *Cadence parfaite*. Si au contraire la Basse monte par Quinte de la Tonique à la Dominante, c'est un Acte de *Cadence irréguiiere ou imparfaite*. Pour l'annoncer on ajoute une Sixte majeure à l'Accord de la Tonique; d'où cet Accord prend le nom de *Sixte-ajoutée*. (Voyez ACCORD.) Cette Sixte qui fait Dissonance sur la Quinte, est aussi traitée comme Dissonance sur la Basse-fondamentale, &, comme telle, obligée de se sauver en montant diatoniquement sur la Tierce de l'Accord suivant.

La *Cadence imparfaite* forme une opposition presque entiere à la *Cadence parfaite*. Dans le premier Accord de l'une & de l'autre on divise la Quarte qui se trouvé entre la Quinte & l'Octave par une Dissonance qui y produit une nouvelle Tierce, & cette Dissonance doit aller se résoudre sur l'Accord suivant, par une marche fondamentale de Quinte. Voilà ce que ces deux *Cadences* ont de commun: voici maintenant ce qu'elles ont d'opposé.

Dans la *Cadence parfaite*, le Son ajouté se prend au de l'Intervalle de Quarte, auprès de l'Octave, formant Tierce avec la Quinte, & produit une Dissonance mineure qui se sauve en descendant; tandis que la Basse-fondamental monte de Quarte ou descend de Quinte de la Dominante à la Tonique, pour établir un repos parfait. Dans la *Cadence imparfaite*, le Son jouté se prend au bas de l'Intervalle de Quarte auprès de la Quinte, & forment Tierce avec l'Octave il produit une Dissonance majeure qui se sauve en montant, [92] tant. tandis que la Basse-fondamentale descend de Quarte ou monte de Quinte de la Tonique à la Dominante pour établir un repos imparfait.

M. Rameau, qui a le premier parlé de cette *Cadence*, & qui en admet plusieurs renversemens, nous défend, dans son *Traité de l'Harmonie*, pag. 117, d'admettre celui où le Son ajouté est au grave portant un Accord de Septieme, & cela, par une raison peu solide dont j'ai parlé au mot *Accord*. Il a pris cet Accord de Septieme pour fondamental; de forte qu'il fait sauver une Septieme par une autre Septieme, une Dissonance par une Dissonance pareille, par un mouvement semblable sur la Basse-fondamentale. Si une telle manier de Traiter les Dissonances pouvoit se tolérer, il faudroit se boucher les oreilles & jetter les regles au feu. Mais l'Harmonie sous laquelle cet Auteur a mis une si étrange Basse fondamentale, est visiblement renversée d'une *Cadence imparfaite*, évitée par une Septieme ajoutée sur la seconde Note. (Voyez Pl. A. Fig. 4.) Et cela est si vrai, que la Basse-continue qui frappe la Dissonance, est nécessairement obligé de monter diatoniquement pour la sauver, sans quoi le passage ne vaudroit rien. J'avoue que dans le même ouvrage, pag. 272, M. Rameau donne un exemple semblable avec la vrai Basse-fondamentale; mais puisqu'il improuve, en termes formels, le renversement qui résulte de cette Basse, un tel passage ne sert qu'a montrer dans son Livré une contradiction de plus; &, bien que dans un ouvrage postérieur, (*Génér. Hamon*. p.186.) le même Auteur semble reconnoître le vrai fondement de ce passage, il en parle si obscurément, [93] & dit encore si nettement que la Septieme est sauvée par une autre, qu'on voit bien qu'il ne fait ici qu'entrevoir, qu'au fond il n'a pas changé d'opinion: de forte qu'on est en droit de rétorquer contre lui le reproche qu'il fait à Masson de n'avoir pas sû voir la *Cadence imparfaite* dans un de

ses Renversemens.

La même *Cadence imparfaite* se prend encore de la sous-Dominante à la Tonique. On peut aussi l'éviter & lui donner, de cette maniere, une succession de plusieurs Notes, dont les Accords formeront une Harmonie ascendante, dans laquelle la Sixte & l'Octave montent sur la Tierce & la Quinte de l'Accord, tandis que la Tierce & la Quinte restent pour faire l'Octave & préparer la Sixte.

Nul Auteur, que je sache, n'a parlé, jusqu'à M. Rameau, de cette ascension harmonique; lui-même ne la fait qu'entrevoir, & il est vrai qu'on ne pourroit ni pratiquer une longue suite de pareilles *Cadences*, à cause des Sixtes majeures qui éloigneroient la Modulation, ni même en remplir, sans précaution, toute l'Harmonie.

Après avoir exposé les Regles & la constitution des diverses *Cadences*, passons aux raisons que M. d'Alembert donne, d'après M. Rameau, de leurs dénominations.

La *Cadence parfaite* consiste dans une marche de Quinte en descendant; & au contraire, l *'imparfaite* consiste dans une marche de Quinte en montant: en voici la raison. Quand je dis, *ut sol, sol* est déjà renfermé dans l'*ut*, puisque tout Son, comme *ut,* porte avec lui sa douzieme, dont sa Quinte *sol* est l'Octave; ainsi, quand on va d'*ut* à *sol*, c'est le Son générateur [94] qui passe à son produit, de maniere l'oreille desire toujours de revenir à ce premier générateur; au contraire, quand on dit *sol ut*, c'est le produit qui retourne au générateur; l'oreille est satisfaite & ne desire plus rien. De plus, dans cette marche *sol ut*, le *sol* se fait encore entendre dans *ut*; ainsi, l'oreille entend à la fois le générateur & son produit: au lieu que dans la marche *ut sol*, l'oreille qui, dans le premier Son, avoit entendu *ut & sol* n'entend plus, dans le second, que *sol* sans *ut*. Ainsi le repos ou la *Cadence* de *sol* à *ut* a plus de perfection que la *Cadence* ou le repos d'*ut* à *sol*.

Il semble, continue M. d'Alembert, que dans les Principes de M. Rameau on peut encore expliquer l'effet de la *Cadence rompue* & de la *Cadence interrompue*. Imaginons, pour cet effet, qu'après un Accord de Septieme, *sol si re fa*, on monte diatoniquement par une Cadence rompue à l'Accord *la ut mi sol*; il est visible que cet Accord est renverse de l'Accord de sous-Dominante *ut mi sol la*: ainsi la marche de *Cadence rompue* équivaut à cette succession *sol si re fa, ut mi sol la*, qui n'est autre chose qu'une *Cadence parfaite*, dans laquelle *ut*, au lieu d'être traitée comme Tonique, est rendue sous-Dominante. Or toute Tonique, dit M. d'Alembert, peut toujours être rendue sous-Dominante, en changeant de Mode; j'ajourerai qu'elle peut même porter l'Accord de Sixte-ajoutée, sans en changer.

A l'égard de la *Cadence interrompue*, qui consiste à descendre d'une Dominante sur une autre par l'Intervalle de Tierce en cette forte, *sol si re fa, mi sol si re,* il semble [95] qu'on peut encore l'expliquer. En effet, le second Accord *mi sol si re* est renversé de l'Accord de sous-Dominante *sol si re mi*: ainsi la Cadence interrompue équivaut à cette succession, *sol si re fa, sol si re mi*, où la Note *sol*, après avoir été traitée comme Dominante, est rendue sous-Dominante en changeant de Mode; ce qui est permis & dépend du Compositeur.

Ces explications sont ingénieuses & montrent quel usage on peut faire du Double-emploi dans les passages qui semblent s'y rapporter le moins. Cependant l'intention de M. d'Alembert n'est surement pas qu'on s'en serve réellement dans ceux-ci pour la pratique, mais seulement pour l'intelligence du Renversement. Par exemple, le Double-emploi de la *Cadence interrompue* sauveroit la Dissonance *fa* par la Dissonance *mi*, ce qui est contraire aux regles, à l'esprit des regles, & sur-tout au jugement de l'oreille: car dans la sensation du second Accord, *sol si re mi,* à

la suite du premier *sol si re fa*, l'oreille s'obstine plutôt à rejetter le *re* du nombre des Consonnances, que d'admettre le *mi* pour Dissonant. En général, les Commençans doivent savoir que le Double-emploi peut être admis sur un Accord de Septieme à la suite d'un Accord consonnant; mais que si-tôt qu'un Accord de Septieme en suit un semblable, le Double-emploi ne peut avoir lieu. Il est bon qu'ils sachent encore qu'on ne doit changer de Ton par nul autre Accord dissonant que le sensible; d'ou il suit que dans la *Cadence rompue* on ne peut supposer aucun changement de Ton.

Il y a une autre espece de *Cadence* que les Musiciens [96] ne regardent point comme telle, & qui, selon la définition, en est pourtant une véritable: c'est le passage de l'Accord de Septième diminuée sur la Note sensible à l'Accord de la Tonique. Dans ce passage, il ne se trouvé aucune *liaison harmonique*, & c'est le second exemple de ce défaut dans ce qu'on appelle *Cadence*. On pourroit regarder les transitions enharmoniques, comme des manieres d'éviter cette même *Cadence*, de même qu'on évite la *Cadence parfaite* d'une Dominante à si Tonique par une transition chromatique: mais je nie borne expliquer ici les dénominations établies.

CADENCE est, en terme de Chant, ce battement de gosier que les Italiens appellent *Trillo*, que nous appellons autrement *Tremblement*, & qui se fait ordinairement sur la pénultieme Note d'une phrase Musicale, d'où, sans douté, il a pris le nom de *Cadence*. On dit: *Cette Actrice à un belle Cadence; ce chanteur bat mal la* Cadence, &c.

Il y a deux sortes de *Cadences*: l'une est la *Cadence* pleine. Elle consiste à ne commencer le battement de voix qu'après en avoir appuyé la Note supérieure: l'autre s'appelle *Cadence brisée*, & l'on y fait le battement de voix sans aucune préparation. Voyez l'exemple de l'une & de l'autre,Pl.B.. Fig. 13.

CADENCE (la) est une qualité de la bonne Musique, qui donne à ceux qui l'exécutent ou qui l'écoutent un sentiment vif de la Mesure, en sorte qu'ils la marquent & la sentent tomber à propos, sans qu'ils y pensent & comme par instinct Cette qualité est sur-tout requise dans les Airs [97] à danser. *Le Menuet marque bien* la Cadence, *cette Chaconne manque de* Cadence. La *Cadence*, en ce sens étant une qualité, porte ordinairement l'Article défini la; au lieu que la *Cadence* harmonique porte, comme individuelle, l'Article numérique. *Une* Cadence *parfaite. Trois* Cadences *évitées*, &c.

Cadence signifie encore la conformité des pas du Danseur avec la Mesure marquée par l'Instrument. *Il sort de* Cadence; il *est bien en* Cadence. Mais il faut observer que la *Cadence* ne se marque pas toujours comme se bat la Mesure. Ainsi, le Maître de Musique marque le mouvement du Menuet en frappant au commencement de chaque Mesure; au lieu que le Maître à danser ne bat que de deux en deux Mesures, parce qu'il en faut autant pour former les quatre pas du Menuet.

CADENCE. adj. Une Musique bien *Cadencée* est celle où la *Cadence* est sensible, où le Rhythme & l'Harmonie concourent le plus parfaitement qu'il est possible a faire sentir le mouvement: car le choix des Accords n'est pas indifférent pour marquer les Tems de la Mesure, & l'on ne doit pas pratiquer indifféremment la même Harmonie sur le Frappé & sur le Levé. De même il ne suffit pas de partager les Mesures en valeurs égales, pour en faire sentir les retours égaux; mais le Rhythme ne dépend pas moins de l'Accent qu'on donne à la Mélodie que des valeurs qu'on donne aux Notes; car on peut avoir des Tems très-égaux en valeurs, & toutefois très-mal *Cadencés*; ce n'est pas assez que l'égalité y soit, il faut encore qu'on la sente.

[98] CADENZA, s. f. Mot Italien, par lequel on indique un Point d'Orgue non écrit, & que l'Auteur laissé à la volonté de celui qui exécute la Partie principale, à fin qu'il y relativement au caractere de l'Air, les passages les plus venables à sa Voix, à son Instrument, ou à son goût.

Ce Point d'Orgue s'appelle Cadenza, parce qu'il se ordinairement sur la premiere Note d'une Cadence finale, & il s'appelle aussi *Arbitrio*, à cause de la liberté qu'on y laissé à l'Exécutant de se livrer à ses idées, & de suivre son propre goût. La Musique Françoise, sur-tout la vocale qui est extrêmement servile, ne laissé au Chanteur aucune pareille liberté, dont même il seroit fort embarrasse de faire usage.

CANARDER, v. n. C'est, en jouant du Hautbois, tirer un Son nasillard & rauque, approchant du cri du Canard: c'est ce qui arrive aux Commençans, & sur-tout dans le bas, pour ne pas serrer assez l'anche des levres. Il est aussi très-ordinaire à ceux qui chantent la Haute-Contre de *Carnarder*; parce que la Haute-Contre est une Voix factice forcée, qui se sent toujours de la contrainte avec laquelle elle sort.

CANARIE, s. f. Espece de Gigue dont l'Air est dont l'air d'un mouvement encore plus vis que celui de la Gigue ordinaire: c'est pourquoi l'on le marque quelquefois par 6/16: cette Danse n'est plus en usage aujourd'hui. (Voyez GIGUE.)

CANEVAS, s. m. C'est ainsi qu'on appelle à l'Opéra de Paris des paroles que le Musicien ajuste aux Notes d'un Air à parodier. Sur ces paroles, qui ne signifient rien, le Poete [99] en ajuste d'autres qui ne signifient pas grand'chose, où l'on ne trouvé pour l'ordinaire pas plus d'esprit que de sens, où la Prosodie Françoise est ridiculement estropiée, & qu'on appelle encore, avec grande raison, des *Canevas*.

CANON, s. m. C'étoit dans la Musique ancienne une regle ou méthode pour déterminer les rapports des Intervalles. L'on donnoit aussi le nom de *Canon* à l'Instrument par lequel on trouvoit ces rapports, & Ptolomée à donne le même nom au Livré que nous avons de lui sur les rapports de tous les Intervalles harmoniques. En général on appelloit *Sectio Canonis*, la division du Monocorde par tous ces Intervalles, & *Canon universalis*, le Monocorde ainsi divisé, ou la Table qui le représentoit. (Voyez MONOCORDE.)

CANON, en Musique moderne, est une sorte de Fugue qu'on appelle *perpétuelle*, parce que les Parties, partant l'une après l'autre, répetent sans cessé le même Chant.

Autrefois, dit Zarlin, on mettoit à la tête des Fugues perpétuelles, qu'il appelle *Fughe in conseguenza*, certains avertissemens qui marquoient comment il faloit chanter ces sortes de Fugues, & ces avertissemens étant proprement les regles de ces Fugues, s'intituloient *Canoni*, réglés, *Canons*. De-là prenant le titre pour la chose, on a, par métonymie, nommé Canon, cette espece de Fugue.

Les *Canons* les plus aisés à faire & les plus communs, se prennent à l'Unisson ou à l'Octave; c'est-à-dire, que chaque Partie répete sur le même ton le Chant de celle qui la précede. Pour composer cette espece de *Canon*, il ne [100] faut qu'imaginer un Chant à son gré; y ajouter en Partition; autant de Parties qu'on veut, à voix égales: puis, de toutes ces Parties chantées successivement, former un seul Air: tâchant que cette succession produise un tout agréable, soit dans l'Harmonie, soit dans le Chant.

Pour exécuter un tel *Canon*, celui qui doit chanter le premier, part seul, chantant de suite l'Air entier, & le recommençant aussi-tôt sans interrompre la Mesure. Dès que celui-ci à fini le premier couplet, qui doit servir de sujet perpétuel, & sur lequel le *Canon* entier a été composé, le second entre, & commence ce même premier couplet, tandis que le premier entré poursuit le second: les autres partent de même successivement, dès que celui qui les précede est à la fin du même premier couplet: en recommençant ainsi, sans cessé, on ne trouvé jamais de fin générale, & l'on poursuit le Canon, aussi long-tems qu'on veut.

L'on peut encore prendre une Fugue perpétuelle à la Quinte, ou à la Quarte; c'est-à-dire, que chaque Partie répétera le Chant de la précédente, une Quinte ou une Quarte plus haut ou plus bas. Il faut alors que le Canon soit imaginé tout entier, *di prima intenzione*, comme disent les Italiens, & que l'on ajoute des Bémols ou des Dièses aux Notes, dont les degrés naturels ne rendroient pas exactement, à la Quinte ou à la Quarte, le Chant de la Partie précédente. On ne doit avoir égard ici à aucune modulation, mais seulement à l'identité du Chant; ce qui rend la composition du *Canon* plus difficile: car à chaque fois qu'une Partie reprend la Fugue elle entre dans un nouveau Ton: [101] elle en change presque à chaque Note, & qui pis est, nulle Partie ne se trouvé à la fois dans le même Ton qu'une autre, ce qui fait que ces sortes de *Canons*, d'ailleurs peu faciles à suivre, ne sont jamais un effet agréable, quelque bonne qu'en soit l'Harmonie, & quelque bien chantés qu'ils soient.

Il y a une troisieme sorte de *Canons* très-rares, tant à cause de l'excessive difficulté, que parce qu'ordinairement dénués d'agrémens, ils n'ont d'autre mérite que d'avoir coûté beaucoup de peine à faire. C'est ce qu'on pourroit appeller *double Canon renversé*, tant par l'inversion qu'on y met, dans le Chant des Parties, que par celle qui se trouvé entre les Parties mêmes, en les chantant. Il y a un tel artifice dans cette espece de *Canons*, que, soit qu'on chante les Parties dans l'ordre naturel, soit qu'on renverse le papier pour les chanter dans un ordre rétrograde, en sorte que l'on commence par la fin, & que la Basse devienne le Dessus, on a toujours une bonne Harmonie & un *Canon* régulier. (Voyez *Pl. D*. Fig. 11.) deux exemples de cette espece de *Canons* tirés de Bontempi, lequel donne aussi des regles pour les composer. Mais on trouvera le vrai principe de ces regles au mot SYSTêME, dans l'exposition de celui de M. Tartini.

Pour faire un *Canon* dont l'Harmonie soit un peu variée, il faut que les Parties ne se suivent pas trop promptement, que l'une n'entre que long-tems après l'autre. Quand elles se suivent si rapidement, comme à la Pause ou demi-Pause, on n'a pas le tems d'y faire passer plusieurs Accords, & le [102] *Canon* ne peut manquer d'être monotone; mais c'est un moyen de faire, sans

beaucoup de peine, des *Canons* à tant de Parties qu'on veut: car un *Canon* de quatre Mesures seulement, sera déjà à huit Parties si elles se suivent à la demi-Pause y & à chaque Mesure qu'on ajouterai, l'on gagnera encore deux Parties.

L'Empereur Charles VI, qui étoit grand Musicien & composoit très-bien, se plaisoit beaucoup à faire & chanter de Canons. L'Italie est encore pleine de fort beaux *Canons* qui ont été faits pour ce Prince, par les meilleurs Maîtres de ce pays-là.

CANTABILE. Adjectif Italien, qui signifie *Chantable*, *commode a chanter*. Il se dit de tous les Chants dont, en quelque Mesure que ce soit, les Intervalles ne sont pas trop grands, ni les Notes trop précipitées, de forte qu'on peur les chanter aisément sans forcer ni gêner la Voix. Le mot Cantabile passe aussi peu-à-peu dans l'usage François. On dit *parlez-moi* du Cantabile; *un beau* Cantabile *me plaît plus qui tous vos Airs d'exécution.*

CANTATE. s. f. Sorte de petit Poeme Lyrique qui se chante avec des Accompagnemens, &qui, bien que fait pour la chambre, doit recevoir du Musicien la chaleur & le graces de la Musique imitative & théâtrale. Les *Cantates* sont ordinairement composées de trois Récitatifs, & d'autant d'Airs. Celles qui sont en récit, & les Airs en maximes, sont toujours froides & mauvaises; le Musicien doit les rebuter. Les meilleures sont celles où, dans une situation vive & touchante, le principal personnage parle lui-même; car nos [103] *Cantates* sont communément à Voix seule. Il y en a pourtant quelques unes à deux Voix cri forme de Dialogue, & celles-là sont encore agréables, quand on y sait introduire de l'intérêt. Mais comme il faut toujours un peu d'échafaudage, pour faire une sorte d'exposition, & mettre l'auditeur au fait, ce n'est pas sans raison que les *Cantates* ont passé de Mode, & qu'on leur a substitué, même dans les Concerts, des Scènes d'Opéra.

La Mode des *Cantates* nous est venue d'Italie, on le voit par leur nom qui est Italien, & c'est l'Italie aussi qui les à proscrites la premiere. Les *Cantates* qu'on y sait aujourd'hui, sont de véritables Pieces dramatiques à plusieurs Acteurs, qui ne diffèrent des Opéra, qu'en ce que ceux-ci se représentent au Théâtre, & que les *Cantates* ne s'exécutent qu'en Concert: de sorte que la *Cantate* est sur un sujet profane, ce qu'est l'Oratorio sur un sujet sacré.

CANTATILLE, s. s. Diminutif de *Cantate*, n'est en effet qu'une Cantate fort courte, dont le sujet est lié par quelques vers de Récitatif, en deux ou trois Airs en Rondeau pour l'ordinaire, avec des Accompagnemens de Symphonie. Le genre de la *Cantatille* vaut moins encore que celui de la Cantate, auquel on l'a substitué parmi nous. Mais comme on n'y peut développer ni passions ni tableaux, & qu'elle n'est susceptible que de gentillesse, c'est une ressource pour les petits faiseurs de vers, & pour les Musiciens sans génie.

CANTIQUE, s. m. Hymne que l'on chance en l'honneur de la Divinité.

[104] Les premiers & les plus anciens *Cantiques* furent composes à l'occasion de quelque événement mémorable, & doivent être comptés entre les plus anciens monumens historiques.

Ces *Cantiques* étoient chantés par des Chœurs de Musique, & souvent accompagnés de danses, comme il paroît par l'écriture. La plus grande Piece qu'elle nous offre, en ce genre, est le *Cantique des Cantiques*, Ouvrage attribue à Salomon, & que quelques Auteurs prétendent n'être que l'Epithalame de son mariage avec la fille du Roi d'Egypte. Mais les Théologiens montrent, sous cet emblême, l'union de Jésus-Christ & de l'Eglise. Le lieur de Cahusac ne voyoit, dans le *Cantique des Cantiques*, qu'un Opéra très-bien fait; les Scenes, les Récits, les Duo, les Chœurs, rien manquoit, selon lui; & il ne doutoit pas même que cet Opéra n'eût été représenté.

Je ne sache pas qu'on ait conservé le nom de *Cantique* aucun des chants de l'Eglise Romaine, si ce n'est le *Cantique* de Siméon, celui de Zacharie, & le *Magnificat* appellé le *Cantique* de la Vierge. Mais parmi nous on appelle *Cantique* tout ce qui se chante dans nos Temples, excepte les Pseaumes qui conservent leur nom.

Les Grecs donnoient encore le nom de *Cantiques* à certains Monologues passionnés de leurs Tragédies, qu'on chantoit sur le Mode Hypodorien, ou sur l'Hypophrygien; comme nous l'apprend Aristote au dix-neuvieme de ses Problèmes.

CANTO. Ce mot Italien, écrit dans une Partition sur la Portée vide du premier Violon, marque qu'il doit jouer à l'unisson sur la Partie chantante.

[105] CAPRICE, s. m. Sorte de Piece de Musique libre, dans laquelle l'Auteur, sans s'assujettir à aucun sujet, donne carriere à son génie & se livré à tout le feu de la Composition. Le *Caprice* de Rebel étoit estimé dans son tems. Aujourd'hui les *Caprices* de Locatelli donnent de l'exercice à nos Violons.

CARACTERES DE MUSIQUE. Ce sont les divers signes qu'on emploie pour représenter tous les Sons de la Mélodie, & toutes les valeurs des Tems & de la Mesure; de sorte qu'à l'aide de ces *Caracteres* on puisse lire & exécuter la Musique exactement comme elle a été composée, & cette maniere d'écrire s'appelle *Noter*. (Voyez NOTES.)

Il n'y a que les Nations de l'Europe qui sachent écrire leur Musique. Quoique dans les autres parties du Monde chaque Peuple ait aussi la sienne, il ne paroît pas qu'aucun d'eux ait poussé ses recherches jusqu'à des *Caracteres* pour la noter. Au moins est-il sur que les Arabes ni les Chinois, les deux Peuples étrangers qui ont le plus cultivé les Lettres, n'ont, ni l'un ni l'autre, de pareils *Caracteres*. A la vérité les Persans donnent des noms de Villes de leur pays ou des parties du corps humain aux quarante-huit Sons de leur Musique. Ils disent, par exemple, pour donner l'intonation d'un Air: *Allez de cette Ville à celle-là*; ou *allez du doigt au coude*: mais ils n'ont aucun signe propre pour exprimer sur le papier ces mêmes Sons; &, quant aux Chinois, on trouvé dans le P. du Halde, qu'ils furent étrangement surpris de voir les Jésuites noter & lire sur cette même Note tous les Airs Chinois quoi: leur faisoit entendre.

[106] Les anciens Grecs se servoient pour *Caracteres* dans le Musique, ainsi que dans leur Arihmétique, des lettres de leur Alphabet: mais au lieu de leur donner, dans la Musique, une valeur numéraire qui marquât les Intervalles, se contentoient de les employer comme Signes, les combinant en diverses manieres, les mutilant, les accouplant, les couchant, les retournant différemment, selon les Genres & les Modes, comme on peut voir dans le Recueil d'Alypius. Les Latins les imiteront, en se servant, à le exemple, des lettres de l'Alphabet, & il nous en reste encore la lettre jointe au nom de chaque Note de notre Echelle diatonique & naturelle.

Gui Arétin imagina les Lignes, les Portées, les Signes particuliers qui nous font demeurés sous le nom de Notes & qui sont aujourd'hui la Langue Musicale & universelle toute l'Europe.

Comme ces derniers Signes, quoiqu'admis unanimement & perfectionnés depuis l'Arétin, ont encore de grands défauts, plusieurs ont tenté de leur substituer d'autres Notes: de ce nombre ont été Parran, Souhaitti Sauveur, Dumas, & moi-même. Mais comme, au fond, tous ces systèmes, en corrigeant d'anciens défauts auxquels on est tout accoutumé, ne faisoient qu'en substituer d'autre dont l'habitude est encore à prendre; je pense que le Public à très-sagement fait de laisser les choses comme elles sont, & de nous renvoyer, nous & nos systêmes, au pays des vaines spéculations.

CARRILLON. Sorte d'Air fait pour être exécuté par plusieurs Cloches accordées à différens Tons. Comme on fait [107] plutôt le *Carrillon* pour les Cloches que les Cloches pour le *Carrillon*, l'on n'y fait entrer qu'autant de Sons divers qu'il y a de Cloches. Il faut observer de plus, que tous leurs Sons ayant quelque permanence, chacun de ceux qu'on frappe doit faire Harmonie avec celui qui le précede & avec celui qui le suit; assujettissement qui, dans un mouvement gai, doit s'étendre à toute une Mesure & même au-delà, afin que les Sons qui durent ensemble ne dissonent point à l'oreille. Il y a beaucoup d'autres observations à faire pour composer un bon *Carrillon*, & qui rendent ce travail plus pénible que satisfaisant: car c'est toujours une sotte Musique que celle des Cloches, quand même tous les Sons en seroient exactement justes; ce qui n'arrive jamais. On trouvera, (*Planche A*Fig. 14,) l'exemple d'un *Carrillon* consonnant, composé pour être exécuté sur une Pendule à neuf timbres, faite par M. Romilly, célebre Horloger. On conçoit que l'extrême gêne à laquelle assujettissent le concours harmonique des Sons voisins, & le petit nombre des timbres, ne permet gueres de mettre du Chant dans un semblable Air.

CARTELLES. Grandes feuilles de peau d'âne préparées, sur lesquelles on entaille les traits des Portées, pour pouvoir y noter tout ce qu'on veut en composant, & l'effacer ensuite avec une éponge; l'autre côté qui n'a point de Portées peut servir à écrire & barbouiller, & s'efface de même, pourvu qu'on n'y laissé pas trop vieillir l'encre. Avec une *Cartelle* un Compositeur soigneux en a pour sa vie, & épargne bien des rames de papier réglé; mais il y a ceci d'incommode, [108] que la plume passant continuellement sur les lignes entaillées, gratte & s'émousse facilement. Les *Cartelles* viennent toutes de Rome ou de Naples.

CASTRATO, s. m. Musicien qu'on a privé, dans son enfance, des organes de la génération, pour lui conserver la voix aiguë qui chante la Partie appellée *Dessus ou Soprano*. Quelque peu de rapport qu'on apperçoive entre deux organes si différons, il est certain que la mutilation de l'un prévient & empêche dans l'autre cette mutation qui survient aux hommes à l'age nubile, & qui baisse tout-à-coup leur voix d'un Octave. Il se trouvé, en Italie, des peres barbares qui, sacrifiant la Nature à la fortune, livrent leurs enfans à cette opération, pour le plaisir des gens voluptueux & cruels, qui osent rechercher le Chant de ces malheureux. Laissons aux honnêtes femmes des grandes Villes les ris modestes, l'air dédaigneux, & les propos plaisans dont ils sont l'éternel objet; mais faisons entendre, s'il se peut, la voix de la pudeur & de l'humanité qui crie & s'éleve contre cet infame usage; & que les Princes qui l'encouragent par leurs recherches, rougissent une fois de nuire, en tant de façons, à la conservation de l'espece humaine.

Au reste, l'avantage de la voix se compense dans les Castrati par beaucoup d'autres pertes. Ces hommes qui chanteur si bien, mais sans chaleur & sans passion, sont, sur le Théatre, les plus maussades Acteurs du monde; ils perdent leur voix de très-bonne heure & prennent un embonpoint dégoûtant. Ils parlent & prononcent plus mal que les vrais hommes, & il y a même des lettres telles que Yr, qu'ils ne peuvent point prononcer du tout.

[109] Quoique le mot *Castrato* ne puisse offenser les plus délicates oreilles, il n'en est pas de même de son synonyme François; preuve évidente que ce qui rend les mots indécens ou deshonnêtes dépend moins des idées qu'on leur attache, que de l'usage de la bonne compagnie, qui les toléré ou les proscrit à son gré.

On pourroit dire, cependant, que le mot Italien s'admet comme représentant une profession; au lieu que le mot François ne représente que la privation qui y est jointe.

CATABAUCALESE. Chanson des Nourrices chez le Anciens. (Voyez CHANSON.)

CATACOUSTIQUE, s. f. Science qui a pour objet les Sons réfléchis, ou cette partie de l'Acoustique qui considere les propriétés des Echos. Ainsi la *Catacoustique* est à l'Acoustique ce que la Catoptrique est à l'Optique.

CATAPHONIQUE, s. f. Science des Sons réfléchis qu'on appelle aussi Catacoustique. (Voyez l'*Article précédent*.)

CAVATINE, s. f. Sorte d'Air pour l'ordinaire assez court, qui n'a ni Reprise, ni seconde Partie, & qui se trouvé souvent dans des Récitatifs obligés. Ce changement subit du Récitatif au Chant mesuré, & le retour inattendu du Chant mesuré au Récitatif, produisent un effet admirable dans les grandes expressions, comme sont toujours celles du Récitatif obligé.

Le mot *Cavatina* est Italien, & quoique je ne veuille pas, comme Brossard, expliquer dans un Dictionnaire François tous les mots techniques Italiens, sur-tout lorsque ces mots ont des synonymes dans notre Langue; je me crois pour [110] tant obligé d'expliquer ceux de ces mêmes mots qu'on emploie dans la Musique notée; parce qu'en exécutant cette Musique, il convient d'entendre les termes qui s'y trouvé & que l'Auteur n'y a pas mis pour rien.

CENTONISER, v. n. Terme de Plain-Chant. C'est composer un Chant de traits recueillis & arrangés pour la Mélodie qu'on a en vue. Cette maniere de composer n'est pas de l'invention des Symphoniastes modernes; puisque, selon l'Abbé Le Beuf, Saint Grégoire lui-même à *Centonisé*.

CHACONNE, s. f. Sorte de Piece de Musique faite pour la Danse, dont la Mesure est bien marquée & le Mouvement modéré. Autrefois il y avoit des *Chaconnes* à deux tems & à trois; mais on n'en fait plus qu'à trois. Ce sont, pour l'ordinaire, des Chants qu'on appelle Couplets, composés & variés en diverses manieres, sur une Basse-contrainte, de quatre en quatre Mesures, commençant presque toujours par le second tems pour prévenir l'interruption. On s'est affranchi peu-à-peu de cette contrainte de la Basse, & l'on n'y a presque plus aucun égard.

La beauté de la *Chaconne* consiste à trouver des Chants qui marquent bien le Mouvement, & comme elle est souvent fort longue, à varier tellement les Couplets qu'ils contrastent bien ensemble, & qu'ils réveillent sans cessé l'attention de l'auditeur. Pour cela, on passe & repasse à volonté du Majeur au Mineur, sans quitter pourtant beaucoup le Ton principal, & du grave au gai, ou du tendre au vis, sans presser ni ralentir jamais la Mesure.

La *Chaconne* est née en Italie, & elle y étoit autrefois [111] fort en usage, de même qu'en

Espagne. On ne la connoît plus aujourd'hui qu'en France dans nos Opéra.

CHANSON. Espece de petit Poeme lyrique fort court, qui roule ordinairement sur des sujets agréables, auquel on ajoute un Air pour être chanté dans des occasions familieres, comme à table, avec ses amis, avec sa maîtresse, & même seul, pour éloigner, quelques instans, l'ennui si l'on est riche; & pour supporter plus doucement la misere & le travail, si l'on est pauvre.

L'usage des *Chansons* semble être une suite naturelle de celui de la parole, & n'est en effet pas moins général; car par-tout où l'on parle, on chante. Il n'a falu, pour les imaginer, que déployer ses organes, donner un tour agréable aux idées dont on aimoit à s'occuper, & fortifier par l'expression dont la voix est capable, le sentiment qu'on vouloit rendre, ou l'image qu'on vouloit peindre. Aussi les Anciens n'avoient-ils point encore l'art d'écrire, qu'ils avoient déjà des *Chansons*. Leurs Loix & leurs histoires, les louanges des Dieux & des Héros, furent chantées avant d'être écrites. Et de-là vient, selon Aristote, que le même nom Grec fut donne aux Loix & aux *Chansons*.

Toute la Poésie lyrique n'étoit proprement que des *Chansons;* mais je dois me borner ici à parler de celle qui portoit plus particuliérement ce nom, & qui en avoit mieux le caractere selon nos idées.

Commençons par les Airs de table. Dans les premiers tems, dit M. de la Nauze, tous les Convives, au rapport de Dicéarque, de Plutarque & d'Artémon, chantoient ensemble, [112] & d'une seule voix, les louanges de la Divinité. Ainsi ces *Chansons* étoient de véritables Péans ou Cantiques sacrés. Les Dieux n'étoient point pour eux des trouble-fêtes; & ils ne dédaignoient pas de les admettre dans le plaisirs.

Dans la suite les Convives chantoient successivement, chacun à ton tour, tenant une branche de Myrthe, qui passoit de la main de celui qui venoit de chanter, à celui qui chantoit après lui. Enfin quand la Musique se perfectionna dans la Grece, & qu'on employa la Lyre dans les festins, il n'y eût plus, disent les Auteurs déjà cités, que les habiles gens qui fussent en état de chanter à table du moins en s'accompagnant de la Lyre. Les autres, contraints de s'en tenir la branche de Myrthe, donnerent lieu à un proverbe Grec, par lequel on disoit qu'un homme chantoit au Myrthe, quand on vouloit le taxer d'ignorance.

Ces *Chansons* accompagnées de la Lyre, & dont Terpandre fut l'inventeur, s'appellent *Scolies* , mot qui signifie oblique ou *tortueux,* pour marquer, selon Plutarque; la difficulté de la *Chanson*; ou comme le veut Artémon la situation irréguliere de ceux qui chantoient: car, comme il faloit être, habile pour chanter ainsi, chacun ne chantoit à son rang; mais seulement ceux qui savoient la Musique, lesquels se trouvoient dispersés çà & là, & placés obliquement l'un par rapport à l'autre.

Les Sujets des Scolies se tiroient non-seulement de l'amour & du vin, ou du plaisir en général, comme aujour-d'hui; mais encore de l'Histoire, de la Guerre, & même [113] de la Morale. Telle est la *Chanson* d'Aristote sur la mort d'Hermias son ami & son allié, laquelle fit accuser son Auteur d'impiété.

«O vertu, qui, malgré les difficultés que vous présentez aux foibles mortels, êtes l'objet charmant de leurs recherches! Vertu pure & aimable! ce fut toujours aux Grecs un destin digne d'envie de mourir pour vous, & de souffrir avec constance les maux les plus affreux. Telles sont les semences d'immortalité que vous répandez dans tous les coeurs. Les fruits en sont plus

précieux que l'or, que l'amitié des parens, que le sommeil le plus tranquille. Pour vous le divin Hercule & les fils de Léda supporterent mille travaux, & le succès de leurs exploits annonça votre puissance. C'est par amour pour vous qu'Achille & Ajax descendirent dans l'Empire de Pluton, & c'est en vue de votre céleste beauté, que le Prince d'Atarne s'est aussi privé de la lumiere du Soleil. Prince à jamais célebre par ses actions, les filles de Mémoire chanteront sa gloire toutes les fois qu'elles chanteront le culte de Jupiter Hospitalier, & le prix d'une amitié durable & sincere.»

Toutes leurs *Chansons* morales n'étoient pas si graves que celle-là. En voici une d'un goût différent, tirée d'Athénée.

«Le premier de tous les biens cil: la santé, le second la beauté, le troisieme les richesses amassées sans fraude, & le quatrieme la jeunesse qu'on passe avec ses amis.»

Quant aux Scolies qui roulent sur l'amour & le vin, on en peut juger par les soixante & dix Odes d'Anacréon, qui [114] nous restent. Mais dans ces sortes de *Chansons* mêmes, on voyoit encore briller cet amour de la Patrie & de la liberté dont tous les Grecs étoient transportés.

«Du vin & de la santé, dit une de ces *Chansons*, pour ma Clitagora & pour moi, avec le secours des Thessaliens.» C'est qu'outre que Clitagora étoit Thessalienne, les Athéniens avoient autrefois reçu du secours des Thessaliens, contre la tyrannie des Pisistratides.

Ils avoient aussi des *Chansons* pour les diverses professions. Telles étoient les *Chansons* des Bergers, dont une espece appellée *Bucoliasme*, étoit le véritable Chant de ceux qui conduisoient le bétail; & l'autre, qui est proprement la Pastorale, en étoit l'agréable imitation: la *Chanson* des Moissonneurs, appellée le *Lytierse*, du nom d'un fils de Midas, qui s'occupoit par goût à faire la moisson: la *Chanson* des Meuniers appellée *Hymée*, ou *Epiaulie*; comme celle-ci tirée de Plutarque; *Moule, meule, moulez:* car *Pittacus qui regne dans l'auguste Mitylene, aime à moudre*; parce que Pittacus étoit grand mangeur: la *Chanson* des Tisserands, qui s'appelloit *Eline*: la *Chanson Yule* des Ouvriers en laine: celle des Nourrices, qui s'appelloit *Catabaucalèse ou Nunnie*: la *Chanson* des Amans, appellée *Nomion*: celle des femmes, appellée *Carlyce; Harpalice*, celle des filles. Ces deux dernieres, attendu le sexe, étoient aussi des *Chansons* d'amour.

Pour des occasions particulieres, ils avoient la i des noces, qui s'appelloit, *Hyménée, Epithalame: la Chanson de Datis,* pour des occasions joyeuses: les lamentations, [115] *l'Ialeme & le Linos* pour des occasions funebres & tristes. Ce *Linos* se chantoit aussi chez les Egyptiens, & s'appelloit par eux *Maneros*, du nom d'un de leurs Princes, au deuil duquel ii avoir été chanté. Par un passage d'Euripide, cité par Athénée, on voit que le *Linos* pouvoit aussi marquer la joie.

Enfin, il y avoir encore des Hymnes ou *Chansons* en l'honneur des Dieux & des Héros. Telles étoient les *Iules* de Cérès & Proserpine, la *Philelie* d'Apollon, les *Upinges* de Diane, &c.

Ce genre passa des Grecs aux Latins, & plusieurs Odes d'Horace, sont des *Chansons* galantes ou bachiques. Mais cette Nation, plus guerriere que sensuelle, fit, durant très long-tems, un médiocre usage de la Musique & des *Chansons*, & n'a jamais approché, sur ce point, des graces de la volupté Grecque. Il paroît que le Chant resta toujours rude & grossier chez les Romains. Ce qu'ils chantoient aux noces, étoit plutôt des clameurs que des *Chansons*, & il n'est gueres à présumer que les *Chansons* satyriques des Soldats, aux triomphes de leurs Généraux, eussent une Mélodie fort agréable.

Les Modernes ont aussi leurs *Chansons* de différentes especes, selon le génie & le goût de chaque Nation. Mais les François l'emportent sur toute l'Europe, dans l'art de les composer,

sinon pour le tour & la Mélodie des Airs, au moins pour le sel, la grace & la finesse des paroles; quoique pour l'ordinaire l'esprit & la satyre s'y montrent bien mieux encore que le sentiment & la volupté. Ils se sont plus à cet amusement & y ont excellé dans tous les tems, témoin les anciens Troubadours. Cet heureux peuple est toujours gai, [116] tournant tout en plaisanterie: les femmes y sont fort galantes, les hommes fort dissipés, & le pays produit d'excellent vin; le moyen de n'y pas chanter sans cessé? Nous avons encore d'anciennes *Chansons* de Thibault, Comte de Champagne, l'homme le plus galant de son siecle, mises en Musique par Guillaume de Machault. Marot en fit beaucoup nous restent, &grace aux Airs d'Orlande & de Claudin, nous en avons aussi plusieurs de la Pléiade de Charles IX. Je ne parlerai point des *Chansons* plus modernes, par lesquelles les Musiciens Lambert, du Bousset, la Garde & autres, ont acquis un nom, & dont on trouvé autant de Poetes, qu'il y a de gens de plaisir parmi le Peuple du monde qui s'y livré le plus, quoique non pas tous aussi célebres que le Comte de Coulange & l'Abbé de Lattaignant. La Provence & le Languedoc n'ont point non plus, dégénéré de leur premier talent. On voit toujours régner dans ces Provinces un air de gaieté qui porte sans cessé leurs habitans au Chant & à la Danse. Un Provençal menace, dit-on, son ennemi d'une *Chanson*, comme un Italien menaceroit le sien d'un coup de stilet; chacun à ses armes. Les autres Pays ont aussi leurs Provinces Chansonniers; en Angleterre, c'est l'Ecosse; en Italie, c'est Venise. (Voyez BARCAROLLES.)

Nos *Chansons* sont de plusieurs sortes; mais en général elles roulent ou sur l'amour, ou sur le vin, ou sur la satyre. Les *Chansons* d'amour sont; les Airs tendres qu'on appelle encore Airs sérieux; les Romances, dont le caractere est d'émouvoir l'ame insensiblement par le récit tendre & naïf de quelque histoire amoureuse & tragique; les *Chansons* pastorales [117] & rustiques, dont plusieurs sont faites pour danser; comme les Musettes, les Gavottes, les Branles, &c.

Les *Chansons* à boire sont assez communément des Airs de Basse ou des Rondes de table: c'est avec beaucoup de raison qu'on en fait peu pour les Dessus; car il n'y a pas une idée de débauche plus crapuleuse & plus vile que celle d'une femme ivre.

A l'égard des *Chansons* satyriques, elles sont comprises sous le nom de Vaudevilles, & lancent indifféremment leurs traits sur le vice & sur la vertu, en les rendant également ridicules; ce qui doit proscrire le Vaudeville de la bouche des gens de bien.

Nous avons encore une espece de *Chanson* qu'un appelle Parodie. Ce sont des paroles qu'on ajuste comme on peut sur des Airs de Violon, ou d'autres Instrumens, dit qu'on fait rimer tant bien que mal, sans avoir égard à la mesure des vers, ni au caractere de l'Air, ni au sens des paroles, ni le plus souvent à l'honnêteté. (Voyez PARODIE.)

CHANT, s. m. Sorte de modification de la voix humaine, par laquelle on forme des Sons variés & appréciables. Observons que pour donner à cette définition toute l'universalité qu'elle doit avoir, il ne faut pas seulement entendre par *Sons appréciables*, ceux qu'on peut assigner par les Notes de notre Musique, & rendre par les touches de notre Clavier; mais tous ceux dont on peut trouver ou sentir l'Unisson & calculer les Intervalles de quelque manière que ce soit.

Il est très-difficile de déterminer en quoi la voix qui forme la parole, différé de la voix qui forme le *Chant.* Cette différence [118] est sensible, mais on ne voit pas bien clairement en quoi elle consiste, & quand on veut le chercher, on ne le trouvé pas M. Dodart à fait des observations

anatomique à la faveur desquelles il croit, à la vérité, trouver dans les différentes situations du Larynx, la cause de ces deux sortes de voit. Mais je ne sais si ces observations, ou les conséquences qu'il en tire, sont bien certaines. (Voyez VOIX.) Il sensible ne manquer aux Sons qui forment la parole, que la permanence, pour former un véritable *Chant*: il paroît aussi que les diverses inflexions qu'on donne à la voix en parlant, forment des Intervalles qui ne sont point harmoniques, ne sont pas partie de nos systêmes de Musique, & qui, par conséquent, ne pouvant être exprimés en Note, ne sont proprement du *Chant* pour nous.

Le *Chant* ne semble pas naturel à l'homme. Quoique Sauvages de l'Amérique chantent, parce qu'ils parlent, vrai Sauvage ne chanta jamais. Les Muets ne chantent point; ils ne forment que des voix sans permanence, des mugissemens sourds que le besoin leur arrache. Je douterois que le sieur Pereyre, avec tout sort talent, pût jamais tira d'eux aucun *Chant* musical. Les enfans crient, pleureur, & ne chantent point. Les premieres expressions de la nature n'ont rien en eux de mélodieux ni de sonore, & ils apprennent à Chanter comme à parler, à notre exemple. Le *Chant* mélodieux & appréciable n'est qu'une imitation paisible & artificielle des accens de la Voix parlante ou passionnée; on crie & l'on se plaint sans chanter: mais: mais on imite en chantant les cris & les plaintes, & comme, de toutes les imitations, [119] la plus intéressante est celle des passions humaines, de toutes les manieres d'imiter, la plus agréable est le *Chant.*

Chant, appliqué plus particulièrement à notre Musique, en est la partie mélodieuse, celle qui résulte de la durée & de la succession des Sons, celle d'où dépend toute l'expression, & à laquelle tout le reste est subordonné. (Voyez MUSIQUE, MÉLODIE.) Les *Chants* agréables frappent d'abord, ils se gravent facilement dans la mémoire; mais ils sont souvent l'écueil des Compositeurs, parce qu'il ne faut que du savoir pour entasser des Accords, & qu'il faut du talent pour imaginer des *Chants* gracieux. II y a dans chaque Nation des tours de *Chant* triviaux & usés, dans lesquels les mauvais Musiciens retombent sans cessé; il y en a de baroques qu'on n'use jamais, parce que le Public les rebute toujours. Inventer des *Chants* nouveaux, appartient à l'homme de génie: trouver de beaux *Chants*, appartient à l'homme de goût.

Enfin, dans son sens le plus resserré, *Chant* se dit seulement de la Musique vocale, & dans celle qui est mêlée de Symphonie, on appelle Parties de *Chant*, celles qui sont destinées pour les Voix.

CHANT AMBROSIEN. Sorte de Plain-Chant dont l'invention est attribuée à Saint Ambroise, Archevêque de Milan. (*Voyez* PLAIN-CHANT.)

CHANT GREGORIEN. Sorte de Plain-Chant dont l'invention est attribuée à Saint Grégoire Pape, & qui a été substitué ou préféré dans la plupart des Eglises, au *Chant* Ambrosien. (Voyez PLAIN-CHANT.)

CHANT en ISON ou CHANT EGAL. On appelle ainsi[120] un Chant ou une Psalmodie qui ne roule que sur deux Sons & ne forme, par conséquent, qu'un seul Intervalle. Quelques Ordres Religieux n'ont dans leurs Eglises d'autre *Chant que le Chant en Ison*.

CHANT SUR LE LIVRÉ. Plain-Chant ou Contre-point à quatre Parties, que les Musiciens composent & chantent impromptu sur une seule; savoir, le Livré de Chœur qui est au Lutrin: en sorte, qu'excepté la Partie notée, qu'on met ordinairement à la Taille, les Musiciens affectes aux trois autres Parties, n'ont que celle-là pour guide, & composent chacun la leur en chantant.

Le *Chant sur le Livré* demande beaucoup de science, d'habitude & d'oreille dans ceux qui l'exécutent, d'autant plus qu'il n'est pas toujours aisé de rapporter les Tons du Plain. Chant à

ceux de notre Musique. Cependant il y a des Musiciens d'Eglise, si versés dans cette sorte de Chant, qu'ils y commencent & poursuivent même des Fugues, quand le sujet en peut comporter, sans confondre & croiser les Parties, ni faire de faute dans l'Harmonie.

CHANTER, v. n. C'est, dans l'acception la plus générales former avec la voix des Sons variés & appréciables. (Voyez CHANT.) Mais c'est plus communément faire diverses inflexions de voix, sonores, agréables à l'oreille, par des Intervalles admis dans la Musique, & dans les regles de la Modulation.

On *Chante* plus ou moins agréablement, à proportion qu'on a la voix plus ou moins agréable & sonore, l'oreille plus ou moins juste, l'organe plus ou moins flexible, le [121] goût plus ou moins formé, & plus ou moins de pratique de l'Art du *Chant*. A quoi l'on doit ajouter, dans la Musique imitative & théâtrale, le degré de sensibilité qui nous affecte plus ou moins des sentimens que nous avons à rendre. On a aussi plus ou moins de disposition à *Chanter* selon le climat sous lequel on est né, & selon le plus ou moins d'accent de sa langue naturelle; car plus la langue est accentuée, & par conséquent mélodieuse & *chantante*, plus aussi ceux qui la parlent ont naturellement de facilité à *Chanter*.

On a fait un Art du *Chant*, c'est-à-dire que, des observations sur les Voix qui *chantoient* le mieux, on a composé des regles pour faciliter & perfectionner l'usage de ce don naturel. (Voyez MAÎTRE A CHANTER.) Mais il reste bien des découvertes à faire sur la maniere la plus facile, la plus courte & la plus sure d'acquérir cet Art.

CHANTERELLE, s. f. Celle des cordes du Violon, & des Instrumens semblables, qui a le Son le plus aigu. On dit d'une Symphonie qu'elle ne quitte pas la *Chanterelle*, lorsqu'elle ne roule qu'entre les Sons de cette Corde & ceux qui lui sont les plus voisins, comme sont presque toutes les Parties de Violon des Opéra de Lully & des Symphonies de son tems.

CHANTEUR, Musicien qui chante dans un Concert.

CHANTRE, s. m. Ceux qui chantent au Chœur dans les Eglises Catholiques, s'appellent *Chantres*. On ne dit point *Chanteur* à l'Eglise, ni *Chantre* dans un Concert.

Chez les Réformés on appelle *Chantre* celui qui entonne & soutient le Chant des Pseaumes dans le Temple; il est [122] assis au-dessous de la Chaire du Ministre sur le devant. Sa fonction exige une voix très-sorte, capable de dominer sur celle de tout le peuple, & de se faire entendre jusqu'aux extrémités du Temple. Quoiqu'il n'y ait ni Prosodie ni Mesure dans notre maniere de chanter les Pseaumes, & que le Chant en soit si lent qu'il est facile à chacun de le suivre, il me semble qu'il seroit nécessaire que le *Chantre* marquât une sorte de Mesure. La raison en est, que le *Chantre* se trouvant fort éloigné de certaines parties de l'Eglise, & le Son parcourant assez lentement ces grands intervalles, sa voix se fait à peine entendre aux extrémités, qu'il a déjà pris un autre Ton, & commencé d'autres Notes; ce qui devient d'autant plus sensible en certains lieux, que le Son arrivant encore beaucoup plus lentement d'une extrémité à l'autre, que du milieu ou est le *Chantre*, la masse d'air qui remplit le Temple, se trouvé partagée à la fois en divers Sons fort discordans qui enjambent sans cessé les uns sur les autres & choquent fortement une oreille exercée, défaut que l'Orgue même ne fait qu'augmenter, parce qu'au lieu d'être au milieu de l'édifice, comme le *Chantre*, il ne donne le Ton que d'une extrémité.

Or le remede a cet inconvénient me paroît très-simple; car comme les rayons visuels se communiquent à l'instant de l'objet à l'oeil, ou du moins avec une vîtesse incomparablement plus grande que celle avec laquelle le Son se transmet du corps sonore à l'oreille, il suffit de

substituer l'un à l'autre, pour avoir, dans toute l'étendue du Temple, un Chant bien simultané & parfaitement d'Accord. Il ne faut pour [123]cela que placer le *Chantre*, ou quelqu'un chargé de cette partie de sa fonction, de maniere qu'il soit à la vue de tout le monde, & qu'il se serve d'un bâton de Mesure dont le mouvement s'apperçoive aisément de loin, comme, par exemple, un rouleau de papier: car alors, avec la précaution de prolonger assez la premiere Note, pour que l'intonation en soit par-tout entendue avant qu'on poursuive, tout le reste du Chant marchera bien ensemble, & la discordance dont je parle disparoîtra infailliblement. On pourroit même, au lieu d'un homme, employer un Chronometre dont le mouvement seroit encore plus égal dans une Mesure si lente.

Il résulteroit de-la deux autres avantages; l'un que, sans presque altérer le Chant des Pseaumes, il seroit aisé d'y introduire un peu de Prosodie, & d'y observer du moins les longues & les breves les plus sensibles; l'autre, que ce qu'il y a de monotonie & de langueur dans ce Chant, pourroit, selon la premiere intention de l'Auteur, être effacé par la Basse & les autres Parties, dont l'Harmonie est certainement la plus majestueuse & la plus sonore qu'il soit possible d'entendre.

CHAPEAU, s. m. Trait demi-circulaire, dont on couvre deux ou plusieurs Notes, & qu'on appelle plus communément liaison. (Voyez LIAISON.)

CHASSE, s. f. On donne ce nom à certains Airs ou à certaines Fanfares de Cors ou d'autres Instrumens qui réveillent, à ce qu'on dit, l'idée des Tons que ces mêmes Cors donnent à la Chasse.

[124] CHEVROTTER, v. n. C'est, au lieu de battre nettement & alternativement du gosier les deux Sons qui forment la Cadence ou le Trill (*Voyez ces mots*), en battre un seul a coups précipités, comme plusieurs doubles croches détachées & à l'unisson; ce qui se fait en forçant du poumon l'air contre la glotte fermée, qui sert alors de soupape: en sorte qu'elle s'ouvre par secousses pour livrer passage à cet air, & se referme à chaque instant par une mécanique semblable à celle du Tremblant de l'Orgue. Le *Chevrottement* est la désagréable ressource de ceux qui n'ayant aucun Trill en cherchent l'imitation grossiere; mais l'oreille ne peut supporter cette substitution, & un seul *Chevrottement* au milieu du plus beau Chant du monde, suffit pour le rendre insupportable & ridicule.

CHIFFRER. C'est écrire sur les Notes de la Basse des *Chiffres* ou autres caracteres indiquant les Accords que ces Notes doivent porter, pour servir de guide à l'Accompagnateur. (Voyez CHIFFRES, ACCORD.)

CHIFFRES. Caracteres qu'on place au-dessus ou au-dessous des Notes de la Basse, pour indiquer les Accords qu'elles doivent porter. Quoique parmi ces caracteres il y ait plusieurs qui ne sont pas des *Chiffres*, on leur en a généralement donne le nom, parce que c'est la sorte de signes qui s'y présente le plus fréquemment.

Comme chaque Accord est composé de plusieurs Sons s'il avoit falu exprimer chacun de ces Sons par un *Chiffre*, on auroit tellement multiplié & embrouillé les *Chiffres*, que l'Accompagnateur n'auroit jamais eu le tems de les lire au [125] moment de l'exécution. On s'est donc appliqué, autant qu'on a pu, à caractériser chaque Accord par un seul *Chiffre*; de sorte que ce *Chiffre* peut suffire pour indiquer, relativement à la Basse, l'espece de l'Accord, & par conséquent tous les Sons qui doivent le composer. Il y a même un Accord qui se trouvé chiffré

en ne le chiffrant point; car selon la précision des *Chiffres* toute Note qui n'est point chiffrée, ou ne porte aucun Accord, ou porte l'Accord parfait.

Le *Chiffre* qui indique chaque Accord, est ordinairement celui qui répond au nom de l'Accord: ainsi l'Accord de seconde, se *Chiffre* 2; celui de Septieme 7; celui de Sixte 6, &c. Il y a des Accords qui portent un double nom, & qu'on exprime aussi par un double *Chiffre*: tels sont les Accords de Sixte-Quarte, de Sixte-Quinte, de Septieme-&-Sixte, &c. Quelquefois même on en met trois, ce qui rentre dans l'inconvénient qu'on vouloit éviter; mais comme la composition des *Chiffres* est venue du tems & du hazard, plutôt que d'une étude réfléchie, il n'est pas étonnant qu'il s'y trouvé des fautes & des contradictions.

Voici une Table de tous les *Chiffres* pratiqués dans l'Accompagnement, sur quoi l'on observera qu'il y a plusieurs Accords qui se chiffrent diversement en différens Pays, ou dans le même Pays par différens Auteurs, ou quelquefois par le même. Nous donnons toutes ces manieres, afin que chacun, pour chiffrer, puisse choisir celle qui lui paroîtra la plus claire; &, pour Accompagner, rapporter chaque *Chiffre* à l'Accord qui lui convient, selon la maniere de chiffrer l'Auteur.

[IMAGES MANQUANTES] [126] [127] [128] [129]

[130] Quelques Auteurs avoient introduit l'usage de couvrir d'un trait toutes les Notes de la Basse qui passoient sous un même Accord; c'est ainsi que les jolies Cantates de M. Clerambault sont chiffrées: mais cette invention étoit trop commode pour durer; elle montroit aussi trop clairement à l'oeil toutes les syncopes d'Harmonie. Aujourd'hui quand on soutient le même Accord sous quatre différentes Notes de Basse, ce sont quatre *Chiffres* différens qu'on leur fait porter, de sorte que l'Accompagnateur, induit en erreur, se hâte de chercher l'Accord même qu'il a sous le main. Mais c'est la mode en France de charger les Basses d'une confusion de *Chiffres* inutiles: on chiffre tout, jusqu'aux Accords les plus évidens, & celui qui met le plus de *Chiffres* croit être le plus savant. Une Basse ainsi hérissée de *Chiffres* triviaux rebute l'Accompagnateur & lui fait souvent négliger les *Chiffres* nécessaires. L'Auteur doit supposer, ce me semble, que l'Accompagnateur fait les élémens de l'Accompagnement, qu'il fait placer une Sixte sur une Médiante, une Fausse-Quinte sur une Note sensible, une Septieme sur une Dominante, &c. Il ne doit donc pas chiffrer des Accords de cette évidence moins qu'il ne faille annoncer un changement de Ton. Les *Chiffres* ne sont faits que pour déterminer le choix de l'Harmonie dans les cas douteux, ou le choix des Sons dans les Accords qu'on ne doit pas remplir. Du reste, c'est très-bien fait d'avoir des Basses chiffres exprès pour les Ecoliers. Il faut que les *Chiffres* montrent à ceux-ci l'application des Regles; pour les Maîtres il suffit d'indiquer les exceptions.

[131] M. Rameau, dans sa Dissertation sur les différentes Méthodes d'Accompagnement, a trouvé un grand nombre de défauts dans les *Chiffres* établis. Il a fait voir qu'ils sont trop nombreux & pourtant insuffisans, obscurs, équivoques; qu'ils multiplient inutilement les Accords, & qu'ils n'en montrent en aucune maniere la liaison.

Tous ces défauts viennent d'avoir voulu *Chiffres* aux Notes arbitraires de la Basse-continue, au lieu de les rapporter immédiatement à l'Harmonie fondamentale. La Basse-continue fait, sans doute, une partie de l'Harmonie; mais elle n'en fait pas le fondement, cette Harmonie est indépendante des Notes de cette Basse, & elle a son progrès déterminé auquel la Basse même

doit assujettir sa marche. En faisant dépendre les Accords & les Chiffres qui les annoncent des Notes de la Basse & de leurs différentes marches, on ne montre que des combinaisons de l'Harmonie au lieu d'en montrer la base, on multiplie à l'infini le petit nombre des Accords fondamentaux, & l'on forcé en quelque sorte l'Accompagnateur de perdre de vue à chaque instant la véritable succession harmonique.

Après avoir fait de très-bonnes observations sur la mécanique des doigts dans la pratique de l'Accompagnement, M. Rameau propose de substituer à nos *Chiffres* d'autres *Chiffres* beaucoup plus simples, qui rendent cet Accompagnement tout-à-fait indépendant de la Basse-continue; de forte que, sans égard à cette Basse & même sans la voir, on accompagneroit sur les *Chiffres* seuls avec plus de précision [132] qu'on ne peut faire par la méthode établie avec le concours de la Basse & des *Chiffres.*

Les *Chiffres* inventés par M. Rameau indiquent deux choses 1?. l'Harmonie fondamentale dans les Accords parfaits; qui n'ont aucune succession nécessaire, mais qui constatent toujours le Ton. 2?. la succession harmonique déterminée par la marche réguliere des doigts dans les Accords dissonans.

Tout cela se fait au moyen de sept *Chiffres* seulement. I. Une lettre de la Gamme indique le Ton, la Tonique & son Accord: si l'on passe d'un Accord parfait à un autre, on change de Ton; c'est l'affaire d'une nouvelle lettre. Il. Pour passer de la Tonique à un Accord dissonant, M. Rameau n'admet que six manieres, à chacune desquelles il assigne un caractere particulier, savoir:

1. Un X pour l'Accord sensible: pour la Septieme diminuée il suffit d'ajouter un Bémol sous cet X. 2. Un 2 pour l'Accord de Seconde sur la Tonique. 3. Un 7 pour son Accord de Septieme. 4. Cette abréviation aj. pour sa Sixte ajoutée. 5. Ces deux *Chiffres* 4/3; relatifs à cette Tonique pour l'Accord de qu'il appelle de Tierce-Quarte, & qui revient à l'Accord de Neuvieme sur la seconde Note. 6. Enfin ce *Chiffre* 4 pour l'Accord de Quarte & Quinte sur la Dominante.

III. Un Accord dissonant est suivi d'un Accord parfait ou d'un autre Accord dissonant: dans le premier cas, l'Accord s'indique par une lettre; le second se rapporte à la mécanique des doigts: (voyez DOIGTER.) C'est un doigt qui doit [133] descendre diatoniquement, ou deux, ou trois. On indique cela par autant de points l'un sur l'autre, qu'il faut descendre de doigts. Les doigts qui doivent descendre par préférence sont indiqués par la mécanique, les Dièses ou Bémols qu'ils doivent faire sont connus par le Ton ou substitués dans les Chiffres aux points correspondans: ou bien, dans le Chromatique & l'Enharmonique, on marque une petite ligne inclinée en descendant ou en montant depuis la libre d'une Note connue pour marquer qu'elle doit descendre ou monter d'un semi-Ton. Ainsi, tout est prévu, & ce petit nombre de Signes suffit pour exprimer toute bonne Harmonie possible.

On sent bien qu'il faut supposer ici que toute Dissonance se sauve en descendant; car s'il y en avoit qui se dussent sauver en montant, s'il y avoit des marches de doigts ascendantes dans des Accords dissonans, les points de M. Rameau seroient insuffisance pour exprimer cela.

Quelque simple que soit cette méthode, quelque favorable qu'elle paroisse pour la pratique, elle n'a point eu de cours; peut-être a-t-on cru que les *Chiffres* de M. Rameau ne corrigeoient un défaut que pour en substituer un autre: car s'il simplifie les Signes, s'il diminue le nombre des Accords, non-seulement il n'exprime point encore la véritable Harmonie fondamentale; mais il rend, de plus, ces Signes tellement dépendans les uns des autres, que si

l'on vient à s'égarer ou à se distraire un instant, à prendre un doigt pour un autre, on est perdu sans ressource, les points ne signifient plus rien, plus de moyen de se remettre jusqu'à un nouvel Accord parfait. Mais avec tant de raisons de préférence[134] n'a-t-il point falu d'autres objections encore pour faire rejetter la méthode de M. Rameau? Elle étoit nouvelle; elle étoit proposée par un homme supérieur en génie à tous ses rivaux; voilà sa condamnation.

CHOEUR, s. m. Morceau d'Harmonie complete à quarte Parties ou plus, chanté à la fois par toutes le Voix par tout l'Orchestre. On cherche dans les *Chœurs* un bruit agréable & harmonieux qui charme & remplisse l'oreille. Un beau *Chœur* est le chef-d'oeuvre d'un commençant, & c'est par ce genre d'ouvrage qu'il se montre suffisamment instruit de toutes les Regles de l'Harmonie. Les François passent, en France, pour réussir mieux dans cette Partie, qu'aucune autre Nation de l'Europe.

Le *Chœur*, dans la Musique Françoise, s'appelle quelquefois *Grand-Choeur*, par opposition au *Petit-Choeur* qui est seulement composé de trois Parties, savoir deux Dessus & la Haute-contre qui leur sert de Basse. On fait de tems en tems entendre séparément ce *Petit-Choeur*, dont la douceur contraste agréablement avec la bruyante Harmonie du grande.

On appelle encore *Petit-Choeur*, à l'Opéra de Paris, un certain nombre de meilleurs Instrumens de chaque genre qui forment comme un petit Orchestre particulier autour de Clavecin & de celui qui bat la Mesure. Ce *Petit-Choeur* est destiné pour les Accompagnemens qui demandent le plus délicatesse cet de précision.

Il y a des Musiques à deux ou plusieurs *Chœurs* qui se répondent & chantent quelquefois tous ensemble. On en peut voir un exemple dans l'Opéra de Jephté. Mais cette pluralité [135] de Chœurs simultanés qui se pratique assez souvent en Italie, est peu usitée en France: on trouvé qu'elle ne fait pas un bien grand effet, que la composition n'en est pas fort facile, & qu'il faut un trop grand nombre de Musiciens pour l'exécuter.

CHORION. Nome de la Musique Grecque, qui se chantoit en l'honneur de la mere des Dieux, & qui, dit-on, fut inventé par Olympe Phrygien.

CHORISTE, s. m. Chanteur non récitant & qui ne chante que dans les Chœurs.

On appelle aussi Choristes les Chantres d'Eglise qui chantent au Chœur. *Un Antienne à deux Choristes.*

Quelques Musiciens étrangers donnent encore le nom de *Choriste* à un petit Instrument destiné à donner le Ton pour accorder les autres. (Voyez Ton.)

CHORUS. Faire Chorus, c'est a répéter en Chœur, à l'Unisson, ce qui vient d'être chanté à voix seule.

CHRESES ou CHRESIS. Une des Parties de l'ancienne Mélopée, qui apprend au Composteur à mettre un tel arrangement dans la suite diatonique des Sons, qu'il en résulte une bonne Modulation & une Mélodie agréable. Cette Partie s'applique à différentes successions de Sons appellées par les Anciens, *Agoge, Euthia, Anacamptos*. (Voyez TIRADE.)

CHROMATIQUE, adj. *pris quelquefois substantivement*. Genre de Musique qui procede par plusieurs semi-Tons consécutifs. Ce mot vient du Grec ▮▮▮▮▮, qui signifie *couleur*, soit parce que les Grecs marquoient ce genre par des caracteres rouges ou diversement colorés; soit, disent les Auteurs, [136] parce que le genre *Chromatique* est moyen entre les deux autres, comme la couleur est moyenne entre le blanc & le noir; ou, selon d'autres, parce que ce Genre varie & embellit le

Diatonique par ses semi-Tons, qui sont, dans la Musique, le même effet que la variété des couleurs fait dans la Peinture.

Boece attribue à Timothée de Milet l'invention du Genre *Chromatique*; mais Athénée la donne à Epigonus.

Aristoxène divise ce Genre en trois especes qu'il appelle *Molle, Hemiolion* & *Tonicum*, dont on trouvera les rapports, (*Pl. M*. Fig. 5. N°. A.) le Tétracorde étant supposé divisé en 60 parties égales.

Ptolomée ne divisé ce même Genre qu'en deux especes, *Molle ou Anticum*, qui procede par de plus petits Intervalles, & *Intensum*, dont les Intervalles sont plus grands. *Même* Fig. N?.B.

Aujourd'hui le Genre *Chromatique* consiste à donner une telle marche à la Basse fondamentale, que les l'Harmonie, ou du moins quelques-unes, puissent procéder par semi-Tons, tant en montant qu'en descendant; ce se trouvé plus fréquemment dans le Mode mineur, à cause des altérations auxquelles la Seizieme & la Septieme Note y sont sujettes par la Nature même du Mode.

Les semi-Tons successifs pratiqués dans le *Chromatique* ne sont pas tous du même Genre, mais presque alternativement Mineurs & Majeurs, c'est-à-dire, *Chromatiques* & *Diatoniques*: car l'Intervalle d'un Ton mineur contient un semi-Ton mineur ou *Chromatique*, & un semi-Ton majeur ou [137] Diatonique; mesure que le Tempérament rend commune à tous les Tons: de sorte qu'on ne peut procéder par deux semi-Tons mineurs conjoints & successifs, sans entrer dans l'Enharmonique; mais deux semi-Tons majeurs se suivent deux fois dans l'ordre *Chromatique* de la Gamme.

La route élémentaire de la Basse-fondamentale pour engendrer le *Chromatique* ascendant, est de descendre de Tierce & remonter de Quarte alternativement, tous les Accords portant la Tierce majeure. Si la Basse-fondamentale procede de Dominante en Dominante par des Cadences parfaites évitées, elle engendre le *Chromatique* descendant. Pour produire à la fois l'un & l'autre, on entrelace la Cadence parfaite, & l'interrompue en les évitant.

Comme à chaque Note on change de Ton dans le *Chromatique*, il faut borner & régler ces Successions de peur de s'égarer. On se souviendra, pour cela, que l'espace le plus convenable pour les mouvemens *Chromatiques*, est entre la Dominante & la Tonique en montant, & entre la Tonique & la Dominante en descendant. Dans le mode majeur on peut encore descendre chromatiquement de la Dominante sur la seconde Note. Ce passage est fort commun en Italie, &, malgré sa beauté, commence à l'être un peu trop parmi nous.

Le Genre *Chromatique* est admirable pour exprimer la douleur & l'affliction: ses Sons renforcés, en montant. arrachent l'ame. Il n'est pas moins énergique en descendant; on croit alors entendre de vrais gémissemens. Chargé de son Harmonie, ce même Genre devient propre à tout; mais son [138] remplissage, en étouffant le Chant, lui ôte une partie de son expression; & c'est alors au caractere du Mouvement à lui rendre ce dont le prive la plénitude de son Harmonie. Au reste, plus ce Genre à d'énergie, moins il doit être prodigué. Semblable à ces mets délicats dont l'abondance dégoûte bientôt, autant il charme sobrement ménagé, autant devient-il rebutant quand on le prodigue.

CHRONOMETRE, s. m. Nom générique des Instrumens qui servent à mesurer le Tems. Ce mot est composé de [illegible] & de [illegible]*ę*.

On dit, en ce sens, que les montres, les horloges sont des *Chronometres.*

Il y a néanmoins quelques Instrumens qu'on a appellés en particulier Chronometres, & nommément un que M. Sauveur décrit dans ses principes d'Acoustique. C'étoit un Pendule particulier, qu'il destinoit à déterminer exactement les Mouvemens en Musique. L'Affilard, dans ses Principes dédiés aux Dames Religieuses, avoir mis à la tête de tous les Airs des Chiffres qui exprimoient le nombre des vibrations de ce Pendule, pendant la durée de chaque Mesure.

Il y a une trentaine d'années qu'an vit paroître le projet d'un Instrument semblable, sous le nom de Métrometre, qui battoit la Mesure tout seul; mais il n'a réussi ni dans un tems ni dans l'autre. Plusieurs prétendent, cependant, qu'il seroit fort à souhaiter qu'on eût un tel Instrument pour fixer avec précision le Tems de chaque Mesure dans une Piece de Musique: on conserveroit par ce moyen plus facilement le vrai Mouvement des Airs, sans lequel ils perdent leur caractere, [139] & qu'on ne peut connoître, après la mort des Auteurs, que par une espece de tradition fort sujette à s'éteindre ou à s'altérer. On se plaint déjà que nous avons oublié les Mouvemens d'un grand nombre d'Airs, & il est à croire qu'on les a ralentis tous. Si l'on eût pris la précaution dont je parle & à laquelle on ne voit pas d'inconvénient, on auroit aujourd'hui le plaisir d'entendre ces mêmes Airs tels que l'Auteur les faisoit exécuter.

A cela les Connoisseurs en Musique ne demeurent pas sans réponse. Ils objecteront, dit M. Diderot, (*Mémoires sur différens sujets de Mathématiques*) contre tout *Chronometre* en général, qu'il n'y a peut-être pas dans un Air deux Mesures qui soient exactement de la même durée; choies contribuant nécessairement à ralentir les unes, & à précipiter les autres, le goût & l'Harmonie dans les Pieces à plusieurs Parties; le goût & le pressentiment de l'Harmonie dans les *solo.* Un Musicien qui fait son Art, n'a pas joué quatre Mesures d'un Air, qu'il en saisit le caractere, & qu'il s'y abandonne; il n'y a que le plaisir de l'Harmonie qui le suspende. Il veut ici que les Accords soient frappés, là qu'ils soient dérobés; c'est-à-dire, qu'il chante ou joue plus ou moins lentement d'une Mesure à l'autre, & même d'un Tems & d'un quart-de-Tems à celui qui le suit.

A la vérité, cette objection qui est d'une grande forcé pour la Musique Françoise, n'en auroit aucune pour l'Italienne, soumise irrémissiblement à la plus exacte Mesure: rien même ne montre mieux l'opposition parfaite de ces [140] deux Musiques; puisque ce qui est beauté dans l'une, seroit dans l'autre le plus grand défaut. Si la Musique Italienne tire son énergie de cet asservissement à la rigueur de Mesure, la Françoise cherche la sienne à maîtriser à son gré cette même Mesure, à la presser, à la ralentir selon l'exige le goût du Chant ou le degré de flexibilité des organes du Chanteur.

Mais quand on admettroit l'utilité d'un *Chronometre*, il faut toujours, continue M. Diderot, commencer par rejetter tous ceux qu'on a proposés jusqu'à présent, parce qu'on y a fait, du Musicien & du *Chronometre*, deux machines distinctes, dont l'une ne peut jamais bien assujettir l'autre: cela n'a presque pas besoin d'être prouvé; il n'est pas possible que le Musicien ait, pendant toute sa Piece, l'oeil au mouvement, & l'oreille au bruit du Pendule, & s'il s'oublie un instant, adieu le frein qu'on a prétendu lui donner.

J'ajouterai que, quelque Instrument qu'on pût trouver pour régler la durée de la Mesure, il seroit impossible, quand même l'exécution en seroit de la derniere facilité, qu'il eût jamais lieu dans la pratique. Les Musiciens, gens confians, & faisant, comme bien d'autres, de leur propre

goût la regle du bon, ne l'adopteroient jamais; ils laisseroient le *Chronometre*, & ne s'en rapporteroient qu'à eux du vrai caractere & du vrai mouvement des Airs. Ainsi le seul bon *Chronometre* que l'on puisse avoir, c'est un habile Musicien qui ait du goût, qui ait bien lu la Musique qu'il doit faire exécuter, & qui fache en battre la Mesure. Machine pour machine, il vaut mieux s'en tenir à celle-ci.

[141] CIRCONVOLUTION, s. f. Terme de Plain-Chant. C'est une sorte de Périélèse, qui se sait en insérant entre la pénultieme & la derniere Note de l'intonation d'une Piece de Chant, trois autres Notes; savoir, une au-dessus & deux au-dessous de la derniere Note, lesquelles se lient avec elle, & forment un contour de Tierce avant que d'y arriver; comme si vous avez ces trois Notes *mi fa mi* pour terminer l'Intonation, vous y interpolerez par *Circonvolution* ces trois autres, *fa re re*, & vous aurez alors votre Intonation terminée de cette sorte, *mi fa sa re re mi,* &c. (Voyez. PERIELESE.)

CITHARISTIQUE, s. f. Genre de Musique & de Poésie, approprié à l'Accompagnement de la Cithare. Ce Genre, dont Amphion, fils de Jupiter & d'Antiope, sut l'inventeur, prit depuis le nom de Lyrique.

CLAVIER, s. m. Portée générale ou somme des Sons de tout le systême qui résulte de la position relative des trois Clefs. Cette position donne une étendue de douze Lignes, & par conséquent de vingt-quatre Degrés ou de trois Octaves & une Quarte. Tout ce qui excede en haut ou en bas cet espace, ne peut se noter qu'à l'aide d'une ou plusieurs Lignes postiches ou accidentelles, ajoutées aux cinq qui composent la Portée d'une Clef. Voyez (*Pl. A.* Fig. 5.) l'étendue générale du Clavier.

Les Notes ou touches diatoniques du *Clavier,* lesquelles sont toujours constantes, s'expriment par des Lettres de l'Alphabet, à la différence des Notes de la Gamme, qui étant mobiles & relatives à la Modulation, portent des [142] noms qui expriment ces rapports. (Voyez GAMME & SOLFIER.)

Chaque Octave da *Clavier* comprend treize Sons diatoniques & cinq chromatiques, représentés sur la Clavier instrumental par autant de touches. (Voyez *Pl. I*. Fig.1.) Autrefois ces treize touches répondoient à quinze cordes; savoir, une de plus entre le *re* Dièse & le *mi* naturel, l'autre entre le sol Dièse & le *la*, & ces deux corde formoient des Intervalles enharmoniques, & qu'on faisoit sonner à volonté au moyen de deux touches brisées, furent regardées alors comme la perfection du systême; mais, en vertu de nos regles de Modulation, ces deux ont été retranchées, parce qu'il en auroit falu mettre par-tout. (Voyez CLEF, PORTÉE.)

CLEF, s. f. Caractere de Musique qui se met au commencement d'une Portée, pour déterminer le Degré d'élévation de cette Portée dans le Clavier général, & indiquer les noms de toutes les Notes qu'elle contient dans la ligne de cette *Clef*.

Anciennement on appelloit *Clefs* les lettres par lesquelles on désignoit les Sons de la Gamme. Ainsi la lettre A étoit la *Clef* de la Note *la,* C la Clef d'*ut*, E la Clef de *mi*, &c. A mesure que le systême s'étendit, on sentit l'embarras & l'inutilité de cette multitude de *Clefs*. Gui d'Arezzo, qui les avoit inventées, marquoit une lettre ou *Clef* au commencement de chacune des lignes de la Portée; car il ne plaçoit point encore de Notes dans les espaces. Dans la suite on ne marqua plus qu'une des sept *Clefs* au commencement d'une des lignes seulement; & celle-là suffisant pour fixer la position [143] de toutes les autres, selon l'ordre naturel. Enfin de ces sept lignes ou *Clefs*

, on en choisit quatre qu'on nomma Claves signatae ou *Clefs marquées*, parce qu'on se contentoit d'en marquer une sur une des lignes, pour donner l'intelligence de toutes les autres; encore en retrancha-t-on bientôt une des quatre; savoir, le Gamma dont on s'étoit servi pour désigner le *sol* d'en bas; c'est-a-dire, l'Hypoproslambanomene ajoutée au systême des Grecs.

En effet Kircher prétend que si l'on est au fait des anciennes & écritures, & qu'on examine bien la figure de nos *Clefs* on trouvera qu'elles se rapportent chacune à la lettre un peu défigurée de la Note qu'elle représente. Ainsi la *Clef de fol* étoit originairement un G; la *Clef d'ut un C, & la Clef de sa une F.*

Nous avons donc trois *Clefs* à la Quinte l'une de l'autre. La *Clef d'F ut fa, ou de fa*, qui est la plus basse; la *Clef d'ut ou de C sol ut*, qui est une Quinte au-dessus de la premiere; & la *Clef de sol ou de G re sol*, qui est une Quinte au-dessus de celle d'*ut,* dans l'ordre marqué Pl. A. Fig. 5. sur quoi l'on doit remarquer que, par un reste de l'ancien usage, la *Clef* se pose toujours sur une ligne & jamais dans un espace. On doit savoir aussi que la *Clef de fa* se fait de trois manieres différentes; l'une dans la Musique imprimée; une autre dans la Musique écrite ou gravée, & la derniere dans le Plain-Chant. Voyez ces trois Figures, (Pl. M. Fig. 8.)

En ajoutant quatre lignes au-dessus de la *Clef de sol*, & trois lignes au-dessous de la *Clef de fa*, ce qui donne, de part & d'autre, la plus grande étendue de lignes stables, on voit que le systême total des Notes qu'on peut placer sur [144] les Degrés relatifs à ces *Clefs* se monte à vingt-quatre; c'est-à-dire, trois Octaves & une Quarte, depuis le *fa* qui se trouvé au-dessus de la premiere ligne, jusqu'au *si* qui se trouvé au-dessous de la derniere, & tout cela forme ne ensemble ce qu'on appelle *le Clavier général*; par où l'on peut juger que cette étendue à fait long-tems celle du systême. Aujourd'hui acquiert sans cessé de nouveaux Degrés, tant à l'aigu qu'au grave, on marque ces Degrés sur des lignes postiches qu'on ajoute en haut ou en bas, selon le besoin.

Au lieu de joindre ensemble toutes les lignes, comme j'ai fait, (Pl. A. Fig. 5) pour marquer le rapport des *Clefs*, on les sépare de cinq en cinq, parce que c'est à-peu-près aux Degrés compris dans cet espace qu'est bornée l'étendue d'une commune. Cette collection de cinq lignes s'appelle *Portée,* & l'on y met une *Clef* pour déterminer le nom des Note, le lieu des semi-Tons, & montrer quelle place la Portée occupe dans le Clavier.

De quelque maniere qu'on prenne, dans le Clavier, cinq lignes consécutives, on y trouvé une *Clef* comprise, & quelquefois deux; auquel cas on en retranche une comme inutile. L'usage a même prescrit celle des deux qu'il faut retrancher, & celle qu'il faut poser; ce qui a fixé aussi le nombre des positions assignées à chaque *Clef*.

Si je fais une Portée des cinq premieres lignes du Clavier, en commençant par le bas, j'y trouvé la *Clef de fa* sur la quatrieme ligne: voilà donc une position de *Clef*, & cette position appartient évidemment aux Notes les plus graves; aussi est-elle celle de la *Clef* de Basse.

[145] Si je veux gagner une Tierce dans le haut, il faut ajouter une ligne au-dessus; il en faut donc retrancher une au-dessous, autrement la Portée auroit plus de cinq lignes. Alors la *Clef de fa* se trouvé transportée de la quatrieme ligne à la troisieme, & la *Clef d'ut* se trouvé aussi sur la cinquieme; mais comme deux *Clefs* sont inutiles, on retranche ici celle d'ut. On voit que la Portée de cette *Clef* est d'une Tierce plus élevée que la précédente.

En abandonnant encore une ligne en bas pour en gagner une en haut, on a une troisieme Portée où la *Clef* de fa se trouveroit sur la deuxieme ligne, & celle d'ut sur la quatrieme. Ici l'on abandonne la *Clef de fa*, & l'on prend celle d'*ut*. On a encore gagné une Tierce à l'aigu, & on l'a

perdue au grave.

En continuant ainsi de ligne en ligne, on passe successivement par quatre positions différentes de la *Clef d'ut*. Arrivant à celle de *sol*, on la trouvé posée sur la deuxieme ligne, & puis sur la premiere; cette position embrasse les cinq plus hautes lignes, & donne le Diapason le plus aigu que l'on puisse établir par les *Clefs*.

On peut voir (*Pl. A*. Fig. 6) cette succession des *Clefs* du grave à l'aigu; ce qui fait en tout huit Portées, *Clefs*, ou Positions de *Clefs* différentes.

De quelque caractere que puisse être une Voix ou un Instrument, pourvu que son étendue n'excede pas à l'aigu ou au grave celle du Clavier général, on peut, dans ce nombre, lui trouver une Portée & une *Clef* convenables, & il y en a en effet de déterminées pour toutes les Parties de la [146] Musique. (Voyez PARTIES.) Si l'étendue d'une Partie est fort grande, que le nombre de lignes qu'il faudroit ajouter au-dessus ou au-dessous devienne incommode, alors on change la *Clef* dans le courant de l'Air. On voit clairement par la figure, quelle *Clef* il faudroit prendre pour élever ou baisser la Portée, de quelque *Clef* qu'elle soit armée actuellement.

Or, voit aussi, que, pour rapporter une *Clef* à l'autre, il faut les rapporter toutes deux sur le Clavier général, au moyen duquel on voit ce que chaque Note de l'une des *Clefs* est a l'égard de l'autre. C'est par cet exercice réitéré qu'on prend l'habitude de lire aisément les Partitions.

Il suit de cette mécanique qu'on peut placer telle Note qu'on voudra de la Gamme sur une ligne ou sur un espace quelconque de la Portée, puisqu'on a le choix de huit différentes Positions, nombre des Notes de l'Octave. Ainsi l'on pourroit Noter un Air entier sur la même ligne, en changeant la *Clef* à chaque Degré. La Figure 7 montre par la suite des *Clefs* la suite des Notes *re fa la ut mi sol si re*, montant de Tierce en Tierce, & toutes placées sur la même ligne. La Figure suivante 8 représente sur la suite des mêmes *Clefs* la Note *ut* qui paroît descendre de Tierce en Tierce sur toutes les lignes de la Portée, & au-delà, & qui cependant, au moyen des changemens de *Clef*, garde toujours l'Unisson. C'est sur des exemples semblables qu'on doit s'exercer pour connoître au premier coup-d'oeil le jet de toutes les *Clefs*.

Il y a deux de leurs positions, savoir, la *Clef de sol* sur [147] la premiere ligne & la *Clef de fa* sur la troisieme, dont l'usage paroît s'abolir de jour en jour. La premiere peut sembler moins nécessaire puisqu'elle ne rend qu'une position toute semblable à celle de *fa* sur la quatrieme ligne, dont elle diffère pourtant de deux Octaves. Pour la *Clef de fa*, il est évident qu'en l'ôtant tout-à-fait de la troisieme ligne, on n'aura plus de position équivalente, & que la composition du Clavier, qui est complet aujourd'hui, deviendra par-là défectueuse.

CLEF TRANSPOSÉE. On appelle ainsi toute *Clef* armée de Dièses ou de Bémols. Ces signes y servent à changer le lieu des deux semi-Tons de l'Octave, comme je l'ai expliqué au mot *Bémol*, & à établir l'ordre naturel de la Gamme, sur quelque Degré de l'Echelle qu'on veuille choisir.

La nécessité de ces altérations naît de la similitude des Modes dans tous les Tons: car comme il n'y a qu'une formule pour le Mode majeur, il faut que tous les Degrés de ce Mode se trouvent ordonnés de la même façon sur leur Tonique; ce qui ne peut se faire qu'à l'aide des Dièses ou des Bémols. Il en est de même du Mode mineur; mais comme la même combinaison qui donne la formule pour un Ton majeur, la donne aussi pour un Ton mineur sur une autre Tonique, (Voyez MODE.) il s'ensuit que pour les vingt-quatre Modes il suffit de douze combinaisons: or si avec la Gamme naturelle on compte six modifications par Dièses, & cinq par Bémols, ou six par Bémols & cinq par Dièses, on trouvera ces douze combinaisons

auxquelles se [148] bornent toutes les variétés possibles de Tons & de Modes dans le Systême établi.

J'explique, aux mots *Dièse & Bémol*, l'ordre selon lequel ils doivent être placés à la *Clef*. Mais pour transposer tout d'un coup la *Clef* convenablement à un Ton ou Mode quelconque, voici une formule générale trouvée par M. de Boisgelou, Conseiller au Grand-Conseil, & qu'il a bien voulu me communiquer.

Prenant l'*ut* naturel pour terme de comparaison, nous appellerons Intervalles mineurs la Quarte *ut fa*, & tous; les Intervalles du même ut à une Note bémolisée quelconque; tout autre Intervalle est majeur. Remarquez qu'on ne doit pas prendre par Dièse la Note supérieure d'un Intervalle majeur, parce qu'alors on seroit un Intervalle superflu: mais il faut chercher la même chose par Bémol; ce qui donnera un Intervalle mineur. Ainsi l'on ne composera pas en *la* Dièse, parce que la Sixte *ut la* étant majeure naturellement, deviendroit superflue par ce Dièse; mais on prendra la Note *si* Bémol, qui donne la même touche par un Intervalle mineur ce qui rentre dans la regle.

On trouvera (*Pl. N*. Fig. 5.) une Table des douze Sons de l'Octave divisée par Intervalles majeurs & mineurs, sur laquelle on transposera la *Clef* de la maniere suivante, selon le Ton & le Mode où l'on veut composer.

Ayant pris une de ces douze Notes pour Tonique ou fondamentale, il faut voir d'abord si l'Intervalle qu'elle fait avec ut est majeur ou mineur: s'il est majeur, il faut des Dièses; s'il est mineur, il faut des Bémols. Si cette Note est [149] l'ut lui-même, l'Intervalle est nul, & il ne faut ni Bémol ni Dièse.

Pour déterminer à présent combien il faut de Dièses ou de Bémols, soit à le nombre qui exprime l'Intervalle d'ut à la Note en question. La formule par Dièses sera a--1 x 2 , & le reste donnera le nombre des Dièses qu'il faut

--7----

mettre à la *Clef*. La formule par Bémols sera a--1 x 5 , & le reste sera le nombre des Bémols qu'il faut mettre à la *Clef*. --7---

Je veux, par exemple, composer en *la* Mode majeur. Je vois d'abord qu'il faut des Dièses, parce que la fait un Intervalle majeur avec *ut*. L'Intervalle est une Sixte dont le nombre est 6; j'en retranche 1; je multiplie le reste 5 par 2, & du produit & 10 rejettant 7 autant de fois qu'il se peut, j'ai le reste 3 qui marque le nombre de Dièses dont il faut armer la *Clef* pour le Ton majeur de *la*.

Que si je veux prendre *fa* Mode majeur, je vois, par la Table, que l'Intervalle est mineur, & qu'il faut par conséquent des Bémols. Je retranche donc 1 du nombre 4 de l'Intervalle'; je multiplie par 5 le reste 3, & du produit 15 rejettant 7 autant de fois qu'il se peut, j'ai 1 de reste un Bémol qu'il faut mettre à la *Clef*.

On voit par-là que le nombre des Dièses ou des Bémols de la *Clef* ne peut jamais passer six, puisqu'ils doivent être le reste d'une division par sept.

Pour les Tons mineurs il faut appliquer la même formule des Tons majeurs, non sur la Tonique, mais sur la Note qui est une Tierce mineure au-dessus de cette même Tonique, sur sa Médiante.

[150] Ainsi pour composer en *si* Mode mineur, je transposerai la *Clef* comme pour le Ton

majeur de *re*. Pour *fa* Dièse mineur, je la transposerai comme pour *la* majeur, &c.

Les Musiciens ne déterminent les Transpositions qu'à forcé de pratique, ou en tâtonnant; mais regle que je donne est démontrée générale & sans exception.

COMARCHIOS. Sorte de Nome pour l'ancienne Musique des Grecs.

COMMA, s. m. Petit Intervalle qui se trouvé, dans quelques cas, entre deux Sons produits sous le même nom par des progressions différentes.

On distingue trois especes de *Comma*. 1°. Le mineur, dont la raison est de 2025 à 2048; ce qui est la quantité dont le si Dièse, quatrieme Quinte de *sol* Dièse pris comme Tierce majeure de *mi*, est surpassé par l'*ut* naturel qui lui correspond. Ce *Comma* est la différence du semi-Ton majeur au semi-Ton moyen.

2°. Le *Comma* majeur est celui qui se trouvé entre le *mi* produit par la progression triple comme quatrieme Quinte en commençant par *ut*, & le même *mi*, ou sa réplique considéré comme Tierce majeur de ce même *ut*. La raison en est de 80 à 81. C'est le *Comma* ordinaire, & il est la différence du Ton majeur au Ton mineur.

3°. Enfin le *Comma* maxime, qu'on appelle *Comma* de Pythagore, a son rapport de 524188 à 531441, & il est l'excès du *si* Dièse produit par la progression triple comme douzieme Quinte de l'*ut* sur le même *ut* élevé par ses Octaves au Degré correspondant.

[151] Les Musiciens entendent par *Comma* la huitieme ou la neuvieme partie d'un Ton, la moitié de ce qu'ils appellent on quart-de-Ton. Mais on peut assurer qu'ils ne savent ce qu'ils veulent dire en s'exprimant ainsi, puisque pour des oreilles comme les nôtres un si petit Intervalle n'est appréciable que par le calcul. (Voyez INTERVALLE.)

COMPAIR, adj. *corrélatif. de lui-même*. Les Tons *Compairs* dans le Plain-Chant, sont l'authente & le plagal qui lui correspond. Ainsi le premier Ton est *Compair* avec le second; le troisieme avec le quatrieme, & ainsi de suite chaque Ton pair est *Compair* avec l'impair qui le précede. (Voyez TONS DE L'ÉGLISE.)

COMPLÉMENT d'un Intervalle est la quantité qui lui manque pour arriver à l'Octave: ainsi la Seconde & la Septieme, la Tierce & la Sixte, la Quarte & la Quinte sont Complémens l'une de l'autre. Quand il n'est question que d'un Intervalle, *Complément* & *Renversement* sont la même chose. Quant aux especes, le juste est *Complément* du juste, le majeur du mineur, le superflu du diminué, & réciproquement. (Voyez INTERVALLE.)

COMPOSÉ, adj. Ce mot a trois sens en Musique; deux par rapport aux Intervalles & un par rapport à la Mesure.

I. Tout Intervalle qui passe l'étendue de l'Octave est un Intervalle *Composé*, parce qu'en retranchant l'Octave on simplifie l'Intervalle sans le changer. Ainsi la Neuvieme, la Dixieme, la Douzieme sont des Intervalles *Composés*; le premier, de la Seconde & de l'Octave; le deuxieme, de la Tierce & de l'Octave; le troisieme, de la Quinte & de l'Octave, &c.

[152] II. Tout Intervalle qu'on peut diviser musicalement en deux Intervalles peut encore être considere comme *Composé*. Ainsi la Quinte est *composée* de deux Tierces, la Tierces de deux Seconde; la Seconde majeure de deux semi-Tons; mais le semi-Ton n'est point *Composé*, parce qu'on peut plus le diviser ni sur le Clavier ni par Notes. C'est le sens du discours qui, des deux précédentes acceptions, doit déterminer celle selon laquelle un Intervalle est dit *Compose*.

III. On appelle *Mesures composées* toutes celles qui sont désignées par deux chiffres. (Voyez MESURE.)

COMPOSER, v. a. Inventer de la Musique nouvelle, selon les regles de l'Art.

COMPOSITEUR, s. m. Celui qui compose de la Musique ou qui fait les regles de la Composition. Voyez, au mot COMPOSITION, l'exposé des connoissances nécessaires pour savoir composer. Ce n'est pas encore assez pour former un vrai *Compositeur*. Toute la science possible ne suffit point sans le génie qui la met en œuvre. Quelque effort que l'on puisse faire, quelque acquis que l'on puisse avoir, il faut être né pour cet Art; autrement on n'y sera jamais rien que de médiocre. Il en est du *Compositeur* comme du Poete; si la Nature en naissant ne l'a formé tel;

S'il n'a reçu du Ciel l'influence secrette, Pour lui Phébus est sourd & Pégase est retif.

Ce que j'entends par génie n'est point ce goût bisarre & capricieux qui seme par-tout le baroque & le difficile, qui ne sait orner l'Harmonie qu'à forcé de Dissonances, de contrastes [153] & de bruit. C'est ce feu intérieur qui brûle, qui tourmente le *Compositeur* malgré lui, qui lui inspire incessamment des Chants nouveaux & toujours agréables des expressions vives, naturelles & qui vont au cœur; une Harmonie pure, touchante, majestueuse, qui renforce & pare le Chant sans l'étouffer. C'est ce divin guide qui a conduit Correlli, Vinci, Perez, Rinaldo, Jomelli, Durante plus savant qu'eux tous, dans le sanctuaire de l'Harmonie; Leo, Pergolèse, Hasse, Terradéglias, Galuppi dans celui du bon goût & de l'expression.

COMPOSITION, s. f. C'est l'Art d'inventer & d'écrire des Chants, de les accompagner d'une Harmonie convenable, de faire, en un mot, une Piece complete de Musique avec toutes ses Parties.

La connoissance de l'Harmonie & de ses regles est le fondement de la *Composition*. Sans doute il faut savoir remplir des Accords, préparer, sauver des Dissonances, trouver des Basses-fondamentales & posséder toutes les autres petites connoissances élémentaires; mais avec les seules regles de l'Harmonie, on n'est pas plus près de savoir la *Composition*, qu'on ne l'est d'être un Orateur avec celles de la Grammaire. Je ne dirai point qu'il faut, outre cela, bien connoître la portée & le caractere des Voix & des Instrumens, les Chants qui sont de facile ou difficile exécution, ce qui fait de l'effet & ce qui n'en fait pas; sentir le caractere des différentes Mesures, celui des différentes Modulations pour appliquer toujours l'une & l'autre à propos; savoir toutes les regles particulieres établies par convention, par [154] goût, par caprice ou par pédanterie, comme les Fugues les Imitations, les sujets contraints, &c. Toutes ces choses ne sont encore que des préparatifs à la *Composition*: mais il faut trouver en soi-même la source des beaux Chants, de la grande Harmonie, les Tableaux, l'expression; être enfin capable de saisir ou de former l'ordonnance de tout un ouvrage, d'en suivre les convenances de toute espece, & de se remplir de l'esprit du Poete sans s'amuser à courir après les mots. C'est avec raison que nos Musiciens ont donne le nom de paroles aux Poemes qu'ils mettent en Chant. On voit bien, par leur maniere de les rendre, que ce ne sont en effet, pour eux, que des paroles. Il semble, sur-tout depuis quelques années, que les regles des Accords aient fait oublier ou négliger toutes les autres, & que l'Harmonie n'ait acquis plus de facilité qu'aux dépens de l'Art en général. Tous nos Artistes savent le remplissage, à peint en avons-nous qui sachent la *Composition*.

Au reste, quoique les regles fondamentales du Contrepoint soient toujours les mêmes, elles ont plus ou moins de rigueur selon le nombre des Parties; car à mesure qu'il y a plus de Parties,

la *Composition* devient plus difficile & les regles sont moins séveres. La *Composition* à deux Parties s'appelle *Duo*, quand les deux Parties chantent également, c'est-à-dire, quand le sujet se trouvé partagé entr'elles. Que si le sujet est dans une Partie seulement, & que l'autre ne fasse qu'accompagner, on appelle alors la premiere *Récit ou Solo*; & l'autre, *Accompagnement ou Basse-continue*, si c'est une Basse. Il en est de même du *Trio ou de la Composition* [155] à trois Parties, du *Quatuor, du Quinque*, &c. (Voyez ces mots.)

On donne aussi le nom de *Compositions* aux Pieces mêmes de Musique faites dans les regles de la *Composition*: c'est pourquoi les *Duo, Trio, Quatuor* dont je viens de parler, s'appellent des *Compositions*.

On compose ou pour les Voix seulement, ou pour les Instrumens, ou pour les Instrumens & les Voix. Le Plain-Chant & les Chansons sont les seules *Compositions* qui ne soient que pour les Voix; encore y joint-on souvent quelque Instrument pour les soutenir. Les *Compositions* instrumentales sont pour un Chœur d'Orchestre, & alors elles s'appellent *Symphonies, Concerts*; ou pour quelque espece particuliere d'Instrument, & elles s'appellent *Pieces, Sonates*. (Voyez ces mots.)

Quant aux *Compositions* destinées pour les Voix & pour les Instrumens, elles se divisent communément en deux especes principales; savoir, Musique Latine ou Musique d'Eglise, & Musique Françoise. Les Musiques destinées pour l'Eglise, soit Pseaumes, Hymnes, Antiennes, Répons, portent en général le nom de *Mottets*. (Voyez MOTTET.) La Musique Françoise se divise encore en Musique de Théâtre, comme nos Opéra, en Musique de Chambre, comme nos Cantates ou Cantatilles. (Voyez CANTATE, OPéRA.)

Généralement la *Composition* Latine passe pour demander plus de science & de réglés, & la Françoise plus de génie & de goût.

Dans une *Composition* l'Auteur à pour sujet le Son physiquement [156] considéré, & pour objet le seul plaisir de l'oreille; ou bien il s'élevé à la Musique imitative de cherche à émouvoir ses Auditeurs par des effets moraux. Au premier égard il suffit qu'il cherche de beaux Sons & des Accords agréables; mais au second il doit considérer la Musique par ses rapports aux accens de la voix humaine, & par les conformités possibles entre les Sons harmoniquement combines & le objets imitables. On trouvera dans l'article *Opéra* quelques idées sur les moyens d'élever & d'ennoblir l'Art, en faisant, de la Musique, une langue plus éloquente que le discours même.

CONCERT, s. m. Assemblée de Musiciens qui exécutent des Pieces de Musique Vocale & Instrumentale. On ne se sert gueres du mot de *Concert* que pour une assemblée d'au-moins sept ou huit Musiciens, & pour une Musique à plusieurs Parties. Quant aux Anciens, comme ils ne connoissoient pas le Contre-point, leurs *Concerts* ne s'exécutoient qu'à l'Unisson ou à l'Octave; & ils en avoient rarement ailleurs qu'aux Théâtres & dans les Temples.

CONCERT SPIRITUEL. *Concert* qui tient lieu de Spectacle public à Paris, durant les tems ou les autres Spectacles sont fermés. Il est établi au Château des Tuileries; les Concertans y sont très-nombreux & la Salle est fort bien décorée: On y exécute des Mottets, des Symphonies, & l'on se donne aussi le plaisir d'y défigurer de tems en tems quelques Airs Italiens.

CONCERTANT, adj. Parties *Concertantes* sont, selon l'Abbé Brossard, celles qui ont quelque chose à réciter dans [157] une Piece ou dans un Concert, & ce mot sert à les distinguer des Parties qui ne sont que de Chœur.

Il est vieilli dans ce sens, s'il l'a jamais eu. L'on dit aujourd'hui Parties Récitantes: mais on se sert de celui de *Concertant* en parlant du nombre de Musiciens qui exécutent dans un *Concert*, & l'on dira: *Nous étions vingt-cinq* Concertans. *Une assemblée de huit à dix* Concertans.

CONCERTO, s. m. Mot Italien francisé, qui signifie généralement une Symphonie faite pour être exécutée par tout un Orchestre; mais on appelle plus particuliérement Concerto une Piece faite pour quelque Instrument particulier, qui joue seul de tems en tems avec un simple Accompagnement, après un commencement en grand Orchestre; & la Piece continue ainsi toujours alternativement entre le même Instrument récitant, & l'Orchestre en Chœur. Quant aux Concerto où tout le joue en Rippiéno, & où nul Instrument ne récite, les François les appellent quelquefois *Trio*, & les Italiens Sinfonie.

CONCORDANT, ou *Basse-Taille*, ou *Baryton*; celle des Parties de la Musique qui tient le milieu entre la Taille & la Basse. Le nom de *Concordant* n'est gueres en usage que dans les Musiques d'Eglise, non plus que la Partie qu'il désigne. Par-tout ailleurs cette Partie s'appelle Basse-Taille & le confond avec la Basse. Le Concordant est proprement la Partie qu'en Italie on appelle *Tenor*. (Voyez PARTIES.)

CONCOURS, s. m. Assemblée de Musiciens & de connoisseurs autorités, dans laquelle une place vacante de Maître de Musique ou d'Organiste est emportée, à la pluralité [158] des suffrages, par celui qui a fait le meilleur Mottet, ou qui il s'est distingué par la meilleure exécution.

Le *Concours* étoit en usage autrefois dans la plupart des Cathédrales; mais d'ans ces tems malheureux où l'esprit d'intrigue s'est emparé de tous les états, il est naturel que le *Concours* s'abolisse insensiblement, & qu'on lui substitue des moyens plus aisés de donner à la faveur ou à l'intérêt, le prix qu'on doit au talent & au mérite.

CONJOINT, adj. Tétracorde *Conjoint* est, dans l'ancienne Musique, celui dont la corde la plus grave est à l'unisson de la corde la plus aigue du Tétracorde qui est immédiatement au-dessous de lui, ou dont la corde la plus aiguë est à l'unisson de la plus grave du Tétracorde qui est immédiatement au-dessus de lui. Ainsi, dans le systême des Grecs, tous les cinq Tétracordes sont *conjoints* par que côté; savoir, 1°. le Tétracorde Méson *conjoint* au Tétracorde Hypaton; 2°. le Tétracorde Synnéménon *conjoint* au Tétracorde Méson; 3°. le Tétracorde Hyperboléon *conjoint* au Tétracorde Diezeugménon: & comme le Tértacorde auquel un autre étoit conjoint lui étoit *conjoint* réciproquement, cela eût fait en tout six Tétracordes; c'est-a-dire, plus qu'il n'y en avoit dans le systême, si le Tétracorde Méson étant *conjoint* par ses deux extrémités, n'eût été pris deux sois pour une.

Parmi nous, *Conjoint* se dit d'un Intervalle ou Degré. On appelle Degrés *conjoints* ceux qui sont tellement disposés entr'eux, que le Son le plus aigu du Degré inférieur, se trouvé à l'unisson du Son le plus grave du Degré supérieur. [159] Il faut de plus qu'aucun des Degrés *conjoints* ne puisse être partagé en d'autres Degrés plus petits, mais qu'ils soient eux-mêmes les plus petits qu'il soit possible; savoir, ceux d'une seconde. Ainsi ces deux Intervalles *ut re*, & *re mi* sont conjoints; mais *ut re* & *fa sol* ne le sont pas, faute de la premiere condition; *ut mi* & *mi sol* ne

le sont pas non plus, faute de la seconde.

Marche par Degrés *conjoints signifie* la même chose que Marche Diatonique. (Voyez *Degré Diatonique*.)

CONJOINTES, s. f. Tétracorde des *Conjointes*. (Voyez SYNNéMENoN.)

CONNEXE, adj. Terme de Plain-Chant. (Voy. MIXTE.)

CONSONNANCE, s. f. C'est, selon l'étymologie du mot, l'effet de deux ou plusieurs Sons entendus à la fois; mais on restreint communément la signification de ce terme aux Intervalles formés par deux Sons, dont l'Accord plaît à l'oreille, & c'est en ce sens que j'en parlerai dans cet article.

De cette infinité d'Intervalles qui peuvent diviser les Sons; il n'y en a qu'un très-petit nombre qui fassent des *Consonnances*; tous les autres choquent l'oreille & sont appelles pour cela *Dissonance.* Ce n'est pas que plusieurs de celles-ci ne soient employées dans l'Harmonie; mais elles ne le sont qu'avec des précautions dont les *Consonnances*, toujours agréables par elles-mêmes, n'ont pas egaremens besoin.

Les Grecs n'admettoient que cinq *Consonnances*; savoir l'Octave, la Quinte, la Douzieme qui est la réplique de[160] la Quinte, la Quarte, & l'Onzieme qui est sa réplique. Nous y ajoutons les Tierces & les Sixtes majeures & mineures, les Octaves doubles & triples, & en un mot, les diverses répliques de tout cela sans exception, selon toute l'étendue du systême.

On distingue les *Consonnances* en parfaites ou justes, dont l'Intervalle ne varie point, & en imparfaites, qui peuvent être majeures ou mineures. Les *Consonnances* parfaites, sont l'Octave, la Quinte & la Quarte; les imparfaites sont les Tierces & les Sixtes.

Les *Consonnances* se divisent encore en simples & composées. Il n'y a de *Consonnances* simples que la Tierce & la Quarte: car la Quinte, par exemple, est composer à deux Tierces; la Sixte est composée de Tierce & de Quarte, &c.

Le caractere physique des *Consonnances* se tire de la production dans un même Son; ou, si l'on veut, du frémissement des cordes. De deux cordes bien d'accord formant entr'elles un Intervalle d'Octave ou de Douzieme qui est l'Octave de la Quinte, ou de Dix-septieme majeur qui est la double Octave de la Tierce majeure, si l'on fait sonner la plus grave, l'autre frémit & résonne. A l'égard de la Sixte majeure & mineure, de la Tierce mineure, de la Quinte & de la Tierce majeure simples, qui toutes sont des combinaisons & des renversemens des précédentes *Consonnances*, elles se trouvent non directement, mais entre les diverses cordes qui frémissent au même Son.

Si je touche la corde *ut*, les cordes montées à son Octave [161] *ut*, à la Quinte *sol* de cette Octave, à la Tierce *mi* de la double Octave, même aux Octaves de tout cela, frémiront toutes & résonneront à la fois; & quand la premiere corde seroit seule, on distingueroit encore tous ces Sons dans sa résonnance. Voilà donc l'Octave, la Tierce majeure, & la Quinte directes. Les autres *Consonnances* se trouvent aussi par combinaisons; savoir, la Tierce mineure, du *mi* au *sol;* la Sixte mineure, du mêmei *mi* à l'*ut* d'en haut; la Quarte, du *sol* à ce même *ut*; & la Sixte majeure, du même *sol* au *mi* qui est au-dessus de lui.

Telle est la génération de toutes les *Consonnances.* Ii s'agiroit de rendre raison des Phénomenes.

Premièrement, le frémissement des cordes s'explique par l'action de l'air & le concours des vibrations. (Voyez UNISSON.) 2°. Que le son d'une corde soit toujours accompagné de ses

Harmoniques (voyez ce mot.), cela paroît une propriété du Son qui dépend de sa nature, qui en est inséparable, & qu'on ne sauroit expliquer qu'avec des hypotheses qui ne sont pas sans difficulté. La plus ingénieuse qu'on ait jusqu'à présent imaginée sur cette matiere est, sans contredit, celle de M. de Mairan, dont M. Rameau dit avoir fait son profit.

3°. A l'égard du plaisir que les *Consonnances* sont à l'oreille, à l'exclusion de tout autre Intervalle, on en voit clairement la source dans leur génération. Les *Consonnances* naissent toutes de l'Accord parfait, produit par un Son unique, & réciproquement l'Accord parfait se forme par l'assemblage des *Consonnances*. Il est jonc naturel que l'Harmonie de [162] cet Accord se communique à les Parties; que chacune d'elles y participe, & que tout autre Intervalle qui ne fait pas partie de cet Accord n'y participe pas. Or, la Nature qui a doué les objets de chaque sens de qualités propres à le flatter, à voulu qu'un Son quelconque fût toujours accompagné d'autres Sons agréables, comme elle a voulu qu'un rayon de lumiere fut toujours formé des plus belles couleurs. Que si l'on presse la question, & qu'on demande encore d'où naît le plaisir que cause l'Accord parfait à l'oreille, tandis qu'elle est choquée du concours de tout autre Son, que pourroit-on répondre à cela, sinon de demander à son tour pourquoi le verd plutôt que le gris réjouit la vue, & pourquoi le parfum de la rose enchante, tandis que l'odeur du pavot déplaît?

Ce n'est pas que les Physiciens n'aient expliqué tout cela; & que n'expliquent-ils point? Mais que toutes ces explications sont conjecturales, & qu'on leur trouvé peu de solidité quand on les examine de près! Le Lecteur en jugera par l'exposé des principales, que je vais tâcher de faire en peu de mots.

Ils disent donc que, la sensation du Son étant produite parles vibrations du corps sonore propagées jusqu'au tympan par celles que l'air reçoit de ce même corps, lorsque deux Sons se sont entendre ensemble, l'oreille est affectée à la fois de leurs diverses vibrations. Si ces vibrations sont isochrones, c'est-à-dire, qu'elles s'accordent à commencer & finir en même tems, ce concours forme l'Unisson, & l'oreille, qui saisit l'Accord de ces retours égaux & bien [163] concordans, en est agréablement affectée. Si les vibrations d'un des deux Sons sont doubles en durée de celles de l'autre, durant chaque vibration du plus grave, l'aigu en sera précisément deux, & à la troisieme ils partiront ensemble. Ainsi, de deux en deux, chaque vibration impaire de l'aigu concourra avec chaque vibration du grave, & cette fréquente concordance qui constitue l'Octave, selon eux moins douce que l'Unisson, le sera plus qu'aucune autre *Consonnance*. Après vient la Quinte dont l'un des Sons fait deux vibrations, tandis que l'autre en fait trois; de sorte qu'ils ne s'accordent qu'à chaque troisieme vibration de l'aigu; ensuite la double Octave, dont l'un des Sons fait quatre vibrations pendant que l'autre n'en fait qu'une, s'accordant seulement à chaque quatrieme vibration de l'aigu: pour la Quarte, les vibrations se répondent de quatre en quatre à l'aigu, & de trois en trois au grave: celles de la Tierce majeure sont comme 4 & 5, de la Sixte majeure comme 3 & 5, de la Tierce mineure comme 5 & 6, & de la Sixte mineure comme 5 & 8. Au-delà de ces nombres il n'y a plus que leurs multiples qui produisent des *Consonnances*, c'est-à-dire des Octaves de celles-ci; tout le reste est dissonant.

D'autres trouvant l'Octave plus agréable que I'Unisson, & la Quinte plus agréable que l'Octave, en donnent pour raison que les retours égaux des vibrations dans l'Unisson & leur concours trop fréquent dans l'Octave confondent, identifient les Sons & empêchent l'oreille d'en appercevoir la diversité. Pour qu'elle puisse, avec plaisir, comparer les [164] Sons, il faut

bien, disent-ils, que les vibrations s'accordent par Intervalles, mais non pas qu'elles se confondent trop souvent; autrement au lieu de deux Sons on croiroit n'en entendre qu'un, & l'oreille perdroit le plaisir de la comparaison. C'est ainsi que du même principe on déduit à son gré le pour & le contre, selon qu'on jugé que les expériences l'exigent.

Mais premiérement toute cette explication n'est, comme on voit, fondée que sur le plaisir qu'on prétend que reçoit l'ame par l'organe de l'ouïe du concours des vibrations; ce qui, dans le fond, n'est déjà qu'une pure supposition. De plus, il faut supposer encore, pour autoriser ce systême, que la premiere vibration de chacun des deux corps sonores commence exactement avec celle de l'autre; car de quelque peu que l'une précédât, elles ne concourroient plus dans le rapport déterminé, peut-être même ne concourroient-elles jamais, & par conséquent l'Intervalle sensible devroit changer; la *Consonnance* n'existeroit plus ou ne seroit plus la même. Enfin il faut supposer que les diverses vibrations des deux Sons d'une *Consonnance* frappent l'organe sans confusion, & transmettent au cerveau la sensation de l'Accord sans se nuire mutuellement: chose difficile à concevoir & dont j'aurai occasion de parler, ailleurs.

Mais sans disputer sur tant de suppositions, voyons ce qui doit s'ensuivre de ce systême. Les vibrations ou les Sons de la derniere *Consonnance*, qui est la Tierce mineure, sont comme 5 & 6, & l'Accord en est fort agréable. Que doit-il naturellement résulter de deux autres Sons dont les [165] vibrations seroient entre elles comme 6 & 7? Une *Consonnance* un peu moins harmonieuse, à la vérité, mais encore assez agréable, à cause de la petite différence des raisons; car elles ne diffèrent que d'un trente-sixiemie. Mais qu'on me dise comment il se peut faire que deux Sons, dont l'un fait cinq vibrations pendant que l'autre en fait 6, produisent une *Consonnance* agréable, & que deux Sons, dont l'un fait 6 vibrations pendant que l'autre en fait 7, produisent une Dissonance aussi dure. Quoi! dans l'un de ces rapports les vibrations s'accordent de six en six, & mon oreille est charmée; dans l'autre elles s'accordent de sept en sept, & mon oreille est écorchée! Je demande encore comment il se fait qu'après cette premiere Dissonance la dureté des autres n'augmente pas en raison de la composition des rapports? Pourquoi, par exemple, la Dissonance qui résulte du rapport de 89 à 90, n'est pas beaucoup plus choquante que celle qui résulte du rapport de 12 à 13? Si le retour plus ou moins fréquent du concours des vibrations étoit la cause du degré de plaisir ou de peine que me font les Accords, l'effet seroit proportionné à cette cause, & je n'y trouvé aucune proportion. Donc ce plaisir & cette peine ne viennent point de-là.

Il reste encore à faire attention aux altérations dont une *Consonnance* est susceptible sans cesser d'être agréable à l'oreille, quoique ces altérations dérangent entiérement le concours périodique des vibrations, & que ce concours même devienne plus rare à mesure que l'altération est moindre. Il reste à considérer que l'Accord de l'Orgue ou du Clavecin ne [166] devroit offrir à l'oreille qu'une cacophonie d'autant plus horrible que ces Instrumens seroient accordés avec plus de soin puisqu'excepté l'Octave il ne s'y trouvé aucune *Consonnance* dans son rapport exact.

Dira-t-on qu'un rapport approché est supposé tout-a-fait exact, qu'il est reçu pour tel par l'oreille, & qu'elle supplée par instinct ce qui manque à la justesse de l'Accord? Je demande alors pourquoi cette inégalité de jugement & d'appréciation, par laquelle elle admet des rapports plus ou moins rapprochés & en rejetter d'autres selon la diverse nature des *Consonnances*? Dans l'Unisson, par exemple, l'oreille ne supplée rien; il est juste ou faux, point

de milieu. De encore dans l'Octave, si l'Intervalle n'est exact, l'oreille est choquée; elle n'admet point d'approximation. Pourquoi en admet-elle plus dans la Quinte, & moins dans la Tierce majeure? Une explication vague, sans preuve, & contraire au principe qu'on veut établir, ne rend point raison de ces différences.

Le Philosophe qui nous adonné des principes d'Acoustique, lassant à part tous ces concours de vibrations, renouvellant sur ce point le systême de Descartes, rend raison du plaisir que les *Consonnances* sont à l'oreille, par la simplicité des rapports qui sont entre les Sons qui le forment. Selon cet Auteur, & selon Descartes, le plaisir diminue à mesure que ces rapports deviennent plus composes, & quant l'esprit ne les saisit plus, ce sont de véritables Dissonances; ainsi c'est une opération de l'esprit qu'ils prennent pour le principe du sentiment de l'Harmonie. D'ailleurs, [167] quoique cette hypothese s'accorde avec le résultat des premieres divisions harmoniques, & qu'elle s'étende même a d'autres phenomenes qu'on remarque dans les beaux Arts, comme elle est sujette aux mêmes objections que la précédente, il n'est pas possible à la raison de s'en contenter.

Celle de toutes qui paroît la plus satisfaisante à pour Auteur M. Esteve, de la Société Royale de Montpellier. Voici la-dessus comment il raisonne.

Le sentiment du Son est inséparable de celui de ses Harmoniques, & puisque tout Son porte avec soi ses Harmoniques ou plutôt son Accompagnement, ce même Accompagnement est dans l'ordre de nos organes. Il y a dans le Son le plus simple une gradation de Sons qui sont & plus foibles & plus aigus, qui adoucissent, par nuances, le Son principal, & le font perdre dans la grande vîtesse des Sons les plus hauts. Voilà ce que c'est qu'un Son; l'Accompagnement lui est essentiel, en fait la douceur & la mélodie. Ainsi toutes les fois que cet adoucissement, cet Accompagnement, ces Harmoniques seront renforcés & mieux développés, les Sons seront plus mélodieux, les mieux soutenues, C'est une sensible.

Or, les *Consonnances* ont cette propriété que les Harmoniques de chacun des deux Sons concourant avec les Harmoniques de l'autre, ces Harmoniques se soutiennent mutuellement, deviennent plus sensibles, durent plus long-tems, & rendent ainsi plus agréable l'Accord des Sons qui les donnent.

[168] Pour rendre plus claire l'application de ce principe, M. Esteve a dressé deux Tables, l'une des *Consonnances* & l'autre des Dissonances qui sont dans l'ordre de la Gamme; & ces Tables sont tellement disposées, qu'on voit dans chacune le concours ou l'opposition des Harmoniques des deux Sons qui forment chaque Intervalle.

Par la Table des *Consonnances* on voit que l'Accord de l'Octave conserve presque tous ses Harmoniques, & c'est la raison de l'identité qu'on suppose, dans la pratique de Harmonie, entre les deux Sons de l'Octave; on voit que l'Accord de la Quinte ne conserve que trois Harmoniques, que la Quarte n'en conserve que deux, qu'enfin les *Consonnances* imparfaites n'en conservent qu'un, excepté la Sixte majeure, qui en porte deux.

Par la Table des Dissonances on voit qu'elles ne se conservent aucun Harmonique, excepté la seule Septieme mineur qui conserve son quatrieme Harmonique; savoir, la Tierce majeure de la troisieme Octave du Son aigu.

De ces observations, l'Auteur conclud que, plus entre deux Sons il y aura d'Harmoniques concourans, plus l'Accord en sera agréable, & voilà les *Consonnances* parfaites. Plus il y aura d'Harmoniques détruits, moins l'ame sera satisfaite de ces Accords; voilà les *Consonnances*

imparfaites. Que s'il arrive enfin qu'aucun Harmonique ne soit conserve, les Sons seront privés de leur douceur & de leur mélodie; ils seront aigres & comme décharnés, l'ame s'y refusera, & au lieu de l'adoucissement qu'elle éprouvoit dans les *Consonnances*, ne trouvant par-tout qu'une rudesse soutenue, elle [169] éprouvera un sentiment d'inquiétude, désagréable, qui est l'effet de la Dissonance.

Cette hypothese est, sans contredit, la plus simple, la plus naturelle, la plus heureuse de toutes: mais elle laissé pourtant encore quelque chose à desirer pour le contentement de l'esprit, puisque les causes qu'elle assigne ne sont pas toujours proportionnelles aux différences des effets; que, par exemple, elle confond dans la même cathégorie la Tierce mineure & la Septieme mineure, comme réduites également à un seul Harmonique, quoique l'une soit *Consonante*, l'autre Dissonante, & que l'effet, à l'oreille, en soit très différent.

A l'égard du principe d'harmonie imaginé par M. Sauveur, & qu'il faisoit consister dans les Battemens, comme il n'est en nulle façon soutenable, & qu'il n'a été adopté de personne, je ne m'y arrêterai pas ici, & il suffira de renvoyer le Lecteur à ce que j'en ai dit au mot BATTEMENS.

CONSONNANT, adj. Un Intervalle *Consonnant* est celui qui donne une *Consonnance* ou qui en produit l'effet, ce qui arrive, en certains cas, aux Dissonances par la forcé de la modulation. Un Accord Consonnant est celui qui n'est composé que de *Consonnances*.

CONTRA, s. m. Nom qu'on donnoit autrefois à la Partie qu'on appelloit plus communément Altus & qu'aujourd'hui nous nommons *Haute-Contre*. (Voyez HAUTE-CONTRE.)

CONTRAINT, adj. Ce mot s'applique, soit à la Harmonie, soit au Chant, soit à la valeur des Notes, quand par [170] la nature du dessein on s'est assujetti à une loi d'uniformité dans quelqu'une de ces trois Parties. (Voyez BASSE CONTRAIRE.)

CONTRASTE, s. m. Opposition de caracteres. Il y *Contraste* dans une Piece de Musique, lorsque le Mouvemens passe du lent au vite, ou du vite au lent; lorsque le Diapason de la Mélodie passe du grave à l'aigu, ou de l'aigu au grave; lorsque le Chant passe du doux au fort, ou de fort au doux; lorsque l'Accompagnement passe du simple au figuré, ou du figuré au simple; enfin lorsque l'Harmonie à des jours & des pleins alternatifs: & le *Contraste* le plus parfait est celui qui réunit à la fois toutes ces oppositions.

Il est très-ordinaire aux Compositeurs qui manquent d'invention'd'abuser du *Contraste,* & d'y chercher, pour nourrir l'attention, les ressources que leur génie ne leur fourni pas. Mais le *Contraste*, employé à propos & sobrement ménage, produit des effets admirables.

CONTRA-TENOR. Nom donne dans les commencemens du Contre-point à la Partie qu'on a depuis nommes *Tenor ou Taille*. (Voyez TAILLE.)

CONTRE-CHANT. s. m. Nom donne. par Gerson & de par d'autres à ce qu'on appelloit alors plus communément *Déchant, ou Contre point*. (Voyez ces mots.)

CONTRE-DANSE. Air d'une sorte de Danse de même nom, qui s'exécute à quatre, à six & à huit personnes, & qu'on danse ordinairement dans les Bals après les Menuets, comme étant plus gaie & occupant plus de monde Les Airs des *Contre-Danses* sont le plus souvent à deux tems; [171] ils doivent être bien cadencés, brillans & gais, & avoir cependant beaucoup de simplicité; car comme on les reprend très-souvent, ils deviendroient insupportables, s'ils étoient chargés. En tout genre les choses les plus simples sont celles dont on le lasse le moins.

CONTRE-FUGUE ou FUGUE RENVERSÉE, s. f. sorte de Fugue dont la marche est contraire

à celle d'une autre Fugue qu'on a établie auparavant dans le même morceau. Ainsi quand la Fugue s'est fait entendre en montant de la Tonique à la Dominante, ou de la Dominante à la Tonique, la *Contre-Fugue* doit se faire entendre en descendant de la Dominante à la Tonique, ou de la Tonique à la Dominante, & *vice versâ.* Du reste ses regles sont entièrement semblables à celles de la Fugue. (Voyez FUGUE.)

CONTRE-HARMONIQUE, adj. Nom d'une sorte de proportion. (Voyez PROPORTION.)

CONTRE-PARTIE. s. f. Ce terme ne s'emploie en Musique que pour signifier; une des deux Parties d'un Duo considérée relativement à l'autre.

CONTRE-POINT, s. m. C'est à-peu-près la même chose que *Composition*; si ce n'est que *Composition* peut se dire des Chants, & d'une seule Partie, & que *Contre-point* ne se dit que de l'Harmonie, & d'une *Composition* à deux ou plusieurs Parties différentes.

Ce mot de *Contre-point* vient de ce qu'anciennement les Notes ou signes des Sons étoient de simples points, & qu'en composant à plusieurs Parties, on plaçoit ainsi ces points l'un sur l'autre, ou l'un contre l'autre.

[172] Aujourd'hui le nom de *Contre-point* s'applique spécialement aux Parties ajoutées sur un sujet donne, pris ordinairement du Plain-Chant. Le sujet peut être à la Taille ou à quelqu'autre Partie supérieure, & l'on dit alors que le *Contre-point* est sous le sujet; mais il est ordinairement à la Basse, ce qui met le sujet sous le *Contre-point.* Quand le *Centre-point* est syllabique, ou Note sur Note, on l'appelle *Contre-point simple*; *Contre-point figuré*, quand il s'y trouvé différentes figures ou valeurs de Notes, & qu'on y fait des Desseins, des Fugues, des Imitations: on sent bien que tout cela ne peut se faire qu'à l'aide de la Mesure, & que ce Plaint-Chant devient alors de véritable Musique. Une Composition faite & exécutée ainsi sur-le-champ & sans préparation sur un sujet donne s'appelle Chant sur le Livré, parce qu'alors chacun compose impromptu sa Partie ou soin *Chant sur le Livré* du Chœur. (Voyez CHANT SUR LE LIVRÉ.)

On a long-tems disputé si les Anciens avoient connu le *Contre-point*; mais par tout ce qui nous reste de leur Musique & de leurs écrits principalement par les regles de pratique d'Aristoxène, Livré troisieme, on voit clairement qu'ils n'en eurent jamais la moindre notion.

CONTRE-SENS, s. m. Vice dans lequel tombe le Musicien quand il rend une autre pensée que celle qu'il doit rendre. La Musique, dit M. d'Alembert, n'étant & ne devant être qu'une traduction des paroles qu'on met en Chant, il est visible qu'on y peut tomber dans des *Contre-sens*, & ils n'y sont gueres plus faciles à éviter que dans une véritable traduction. *Contre-sens* dans l'expression, quand la Musique [173] est triste au lieu d'être gaie, gaie au lieu d'être triste, légere au lieu d'être grave, grave au lieu d'être légere, &c. *Contre-sens* dans la Prosodie, lorsqu'on est bref sur des syllabes longues, long sur des syllabes breves, qu'on n'observe pas l'accent de la Langue, &c. *Contre-sens* dans la Déclamation, lorsqu'on y exprime par les mêmes Modulations des sentimens opposés ou différens, lorsqu'on y rend moins les sentimens que les mots, lorsqu'on s'y appesantit sur des détails sur lesquels on doit glisser, lorsque les répétitions sont encagées hors de propos. *Contre sens* dans la ponctuation, lorsque la phrase de Musique se termine par une Cadence parfaite dans les endroits où le sens est suspendu, ou forme un repos imparfait quand le sens est achevé. Je parle ici des *Contre-sens* pris dans la rigueur du mot; mais le manque d'expression est peut-être le plus énorme de tous. J'aime encore mieux que la Musique dise autre chose que ce qu'elle doit dire, que de parler & ne rien dire du tout.

CONTRE-TEMS, s. m. Mesure à *Contre-tems* est celle où l'on pause sur le Tems foible, où l'on glisse sur le Tems fort, & où le Chant semble être en Contre-sens avec la Mesure. (Voyez SYNCOPE.)

COPISTE, s. m. Celui qui fait profession de copier de la Musique.

Quelque progrès qu'ait fait l'Art Typographique, on n'a jamais pu l'appliquer à la Musique avec autant de succès qu'à l'écriture, soit parce que les goûts de l'esprit étant plus constans que ceux de l'oreille, on s'ennuie moins vîte des mêmes livres que des mêmes chansons; soit par les difficultés [174] particulieres que la combinaison des Notes & des Lignes ajoute à l'impression de la Musique: car si l'on imprime premièrement les Portées & ensuite les Notes, il est impossible de donner à leurs positions relatives, la justesse nécessaire; & si le caractere de chaque Note tient à une portion de la Portée, comme dans notre Musique imprimée, les lignes s'ajustent si mal entr'elles, il faut une si prodigieuse quantité de caracteres, & le tout fait un si vilain effet à l'oeil, qu'on a quitté cette maniere avec raison pour lui substituer la gravure. Mais outre que la gravure elle-même n'est pas exempte d'inconvéniens, elle a toujours celui de multiplier trop ou trop peu les exemplaires ou les Parties; de mettre en Partition ce que les uns voudroient Parties séparées, ou en Parties séparées ce que d'autres voudroient en Partition, & de n'offrir gueres aux curieux que de la Mutique déjà vieille qui court dans les mains de tout le monde. Enfin il est sur qu'en Italie, le pays de la tout où l'on fait le plus de Musique, on a proscrit depuis long-tems la Note imprimée sans que l'usage de la gravure ait pu s'y établir; d'où je concluds qu'au jugement des Experts celui de la simple *Copie* est le plus commode.

Il est plus important que la Musique soit nettement & correctement copiée que la simple écriture; parce que celui qui lit & médite dans son cabinet, apperçoit, corrige aisément les fautes qui sont dans son livré, & que rien ne l'empêche de suspendre sa lecture ou de la recommencer: mais dans un Concert où chacun ne voit que sa Partie, & ou la rapidité & la continuité de l'exécution ne laissent le [175] tems de revenir sur aucune faute, elles sont toutes irréparables: souvent un morceau sublime est estropié, l'exécution est interrompue ou même arrêtée, tout va de travers, partout manque l'ensemble & l'effet, l'Auditeur est & rebuté &

l'Auteur déshonoré, par la seule faute du *Copiste.*

De plus, l'intelligence d'une Musique difficile dépend beaucoup de la maniere dont elle est copiée; car outre la netteté de la Note, il y a divers moyens de présenter plus clairement au Lecteur les idées qu'on veut lui peindre & qu'il doit rendre. On trouvé souvent la copie d'un homme plus lisible que celle d'un autre qui pourtant note plus agréablement; c'est que l'un ne veut que plaire aux yeux, & que l'autre est plus attentif aux soins utiles. Le plus habile *Copiste* est celui dont la Musique s'exécute avec le plus de facilité, sans que le Musicien même devine pourquoi. Tout cela m'a persuadé que ce n'étoit pas faire un Article inutile que d'exposer un peu en détail le devoir & les soins d'un bon *Copiste*: tout ce qui tend à faciliter l'exécution n'est point indifférent à la perfection d'un Art dont elle est toujours le plus grand écueil. Je sens combien je vais me nuire à moi-même si l'on compare mon travail à mes regles: mais je n'ignore pas que celui qui cherche l'utilité publique doit avoir oublié la sienne. Homme de Lettres, j'ai dit de mon état tout le mal que j'en pense; je n'ai sait que de la Musique Françoise, & n'aime que l'ltalienne; j'ai montré toutes les miseres de la Société quand j'étois heureux par elle: mauvais *Copiste*, j'exposé ici ce que sont les bons. O vérité! mon intérêt ne fut jamais rien devant toi; qu'il ne souille en rien le culte que je t'ai voué.

[176] Je suppose d'abord que le *Copiste* est pourvu de toutes les connoissances nécessaires à sa profession. Je lui suppose, de plus, les talens qu'elle exige pour être exercée supérieurement. Quels sont ces talens quelles sont ces connoissances? Sans en parler expressément, c'est de quoi cet Article pourra donner une suffisante idée. Tout ce que j'oserai dire ici, c'est que tel Compositeur qui se croit un fort habile homme, est bien loin d'en savoir assez pour copier correctement la composition d'autrui.

Comme la Musique écrite, sur-tout en Partition, est faite pour être lue de loin par les Concertans, la premiere chose que doit faire le *Copiste* est d'employer les matériaux les plus convenables pour rendre sa Note bien lisible & bien nette. Ainsi il doit choisir de beau papier fort, blanc, médiocrement fin, & qui ne perce point: on préfere celui qui u'pas besoin de laver, parce que le lavage avec l'alun lui ôte un peu de sa blancheur. L'encre doit être très-noire, sans être luisante ni gommée; la Réglure fine, égale & bien marquée, mais non pas noire comme la Note: il faut au contraire que les lignes soient un peu pâles, afin que les Croches, Doubles-croches, les Soupirs, Demi-soupirs & autres petits signes ne se confondent pas avec elles, & que la Note mieux. Loin que la pâleur des Lignes empêche de lire la Musique à une certaine distance, elle aide, au contraire, à la netteté; & quand même la Ligne échapperoit un moment à la vue, la position des Notes l'indique assez le plus souvent. Les Régleurs ne rendent que du travail mal fait; si le *Copiste* veut se faire honneur, il doit régler son papier lui-même.

[177] Il y a deux formats de papier réglé; l'un pour la Musique Françoise, dont la longueur est de bas en haut; l'autre pour la Musique Italienne, dont la longueur est dans le sens des Lignes. On peut employer pour les deux le même papier, en le coupant & réglant en sens contraire: mais quand on l'achette réglé, il saut renverser les noms chez les Papetiers de Paris, demander du Papier à l'Italienne quand on le veut à la Françoise, & à la Françoise quand on le veut à l'Italienne; ce *qui-pro-quo* importe peu, dès qu'on en est prévenu.

Pour copier une Partition il faut compter les Portées qu'enferme l'Accolade, & choisir du Papier qui ait, par page, le même nombre de Portées, ou un multiple de ce nombre afin de ne perdre aucune portée, ou d'en perdre le moins qu'il est possible quand le multiple n'est pas

exact.

Le Papier à l'Italienne est ordinairement à dix Portées; ce qui divise chaque page en deux Accolades de cinq Portées chacune pour les Airs ordinaires; savoir, deux Portées pour les deux Dessus de Violon, une pour la Quinte, une pour le Chant, & une pour la Basse. Quand on a des Duo ou des Parties de Flûtes, de Hautbois, de Cors, de Trompettes; alors, à ce nombre de Portées on ne peut plus mettre qu'une Accolade par page, à moins qu'on ne trouvé le moyen de supprimer quelque Portée inutile, comme celle de la Quinte, quand elle marche sans cessé avec la Basse.

Voici maintenant les observations qu'on doit faire pour bien distribuer la Partition. 1°. Quelque nombre de Parties de symphonie qu'on puisse avoir, il faut toujours que les Parties de Violon, comme principales, occupent le haut de l'Accolade [178] où les yeux se portent plus aisément; ceux qui les mettent au-dessous de toutes les autres & immédiatement sur la Quinte pour la commodité de l'Accompagnateur, se trompent; sans compter qu'il est ridicule de voir dans une Partition les Parties de Violon au-dessous, par exemple, de celles des Cors qui sont beaucoup plus basses. 2°. Dans toute la longueur de chaque morceau l'on ne doit jamais rien changer au nombre des Portées, afin que chaque Partie ait toujours la sienne au même lieu. Il vaut mieux laisser des Portées vides, ou, s'il le faut absolument, en charger quelqu'une de deux Parties, que d'étendre ou resserrer l'Accolade inégalement. Cette regle n'est que pour la Musique Italienne; car l'usage de la gravure à rendu les Compositeurs François plus attentifs à l'économie de l'espace qu'à la commodité de l'exécution. 3°. Ce n'est qu'à toute extrémité qu'on doit mettre deux Parties sur une même Portée; c'est, sur-tout, ce qu'on doit éviter pour les Parties de Violon; car, outre que la confusion y seroit à craindre, il y auroit équivoque avec la Double-corde: il faut aussi regarder si jamais les Parties ne se croisent; ce qu'on ne pourroit gueres écrire sur la même Portée d'une maniere nette & lisible. 4°. Les Clefs une fois écrites & correctement armées ne doivent plus se répéter non plus que le signe de la Mesure, si ce n'est dans la Musique Françoise, quand, les Accolades étant inégales, chacun ne pourroit plus reconnoître sa Partie; mais dans les Parties séparées on doit répéter la Clef au commencement de chaque Portée, ne fût-ce que pour marquer le commencement de la Ligne au défaut d'Accolade.

[179] Le nombre des Portées ainsi fixé, il faut faire la division des Mesures, & ces Mesures doivent être toutes égales en espace comme en durée, pour mesurer en quelque sorte le tems au compas & guider la voix par les yeux. Cet espace doit être assez étendu dans chaque Mesure pour recevoir toutes les Notes qui peuvent y entrer, selon sa plus grande subdivision. On ne sauroit croire combien ce soin jette de clarté sur une Partition, & dans quel embarras on se jette en le négligeant. Si l'on serre une Mesure sur une Ronde, comment placer les seize Doubles-croches que contient peut-être une autre Partie dans la même Mesure? Si l'on se regle sur la Partie Vocale, comment fixer l'espace des Ritournelles? En un mot, si l'on ne regarde qu'aux divisions d'une des Parties, comment y rapporter les divisions souvent contraires des autres Parties?

Ce n'est pas assez de diviser l'Air en Mesures égales, il faut aussi diviser les Mesures en Tems égaux. Si dans chaque Partie on proportionne ainsi l'espace à la durée, toutes les Parties & toutes les Notes simultanées de chaque Partie se correspondront avec une justesse qui sera plaisir aux yeux & facilitera beaucoup la lecture d'une Partition. Si, par exemple, on partage une

Mesure à quatre Tems, en quatre espaces bien égaux entr'eux & dans chaque Partie, qu'on étende les Noires, qu'on rapproche les Croches, qu'on resserre les Doubles-croches à proportion & chacune dans son espace, sans qu'on ait besoin de regarder une Partie en copiant l'autre, toutes les Notes correspondantes se trouveront plus exactement perpendiculaires, que si on les eût confrontées [180] en les écrivant; & l'on remarquera dans le tout la plus exacte proportion, soit entre les diverses Mesures d'une même Partie, soit entre les diverses parties d'une même Mesure.

A l'exactitude des rapports il faut joindre autant qu'il se peut la netteté des signes. Par exemple, on n'écrira jamais de Notes inutiles, mais si-tôt qu'on s'apperçoit que deux Parties le réunissent & marchent à l'Unisson, l'on doit renvoyer de l'une à l'autre lorsqu'elles sont voisines & sur la même Clef. A l'égard de la Quinte, si-tôt qu'elle marche à l'Octave de la Basse, il faut aussi l'y renvoyer. La même attention de ne pas inutilement multiplier les signes, doit empêcher d'écrire pour la Symphonie les *Piano* aux entrées du Chant, & les Forte quand il cessé: par-tout ailleurs, il les faut écrire exactement sous le premier Violon & sous la Basse; & cela suffit dans une Partition, où toutes les Parties peuvent & doivent se régler sur ces deux-là.

Enfin le devoir du *Copiste* écrivant une Partition est de corriger toutes les fausses Notes qui peuvent se trouver dans son original. Je n'entends pas par fausses Notes les fautes de l'ouvrage, mais celles de la Copie qui lui sert d'original. La perfection de la sienne est de rendre fidèlement les idées de l'Auteur, bonnes ou mauvaises: ce n'est pas son affaire; car il n'est pas Auteur ni Correcteur, mais *Copiste*. Il est bien vrai que si l'Auteur a mis par mégarde une Note pour une autre, il doit la corriger; mais si ce même Auteur à fait par ignorance une faute de Composition, il la doit laisser. Qu'il compose mieux lui-même, s'il veut ou s'il peut à la [181] bonne heure; mais si-tôt qu'il copie, il doit respecter son original. On voit par-là qu'il ne suffit pas au *Copiste* d'être bon Harmoniste, & de bien savoir la Composition; mais qu'il doit, de plus, être exercé dans les divers styles, reconnoître un Auteur par sa maniere, & savoir bien distinguer ce qu'il a fait de ce qu'il n'a pas fait. Il y a, de plus, une forte de critique propre à restituer un passage par la comparaison d'un autre, à remettre un *Fort* ou un *Doux* où il a oublié, à détacher des phrases liées mal-à-propos, à restituer même des Mesures omises; ce qui r'est pas sans exemple, même dans des Partitions. Sans doute il faut du savoir & du goût pour rétablir un texte dans toute sa pureté: l'on me dira que peu de *Copistes* le sont; je répondrai que nous le devroient faire.

Avant de finir ce qui regarde les Partitions, je dois dire comment on y rassemblé des Parties séparées; travail embarrassant pour bien des Copistes, mais facile & simple quand on s'y prend avec méthode.

Pour cela il faut d'abord compter avec soin les Mesures dans toutes les Parties, pour s'assurer qu'elles sont correctes. Ensuite on pose toutes les Parties l'une l'une sur l'autre en commençant par la Basse & la couvrant successivement des autres Parties dans le même ordre qu'elles doivent avoir sur la Partition. On fait l'Accolade d'autant de Portées qu'on a de Parties; on la divise en Mesures égales, puis mettant toutes ces Parties ainsi rangées devant soi & à sa gauche, on copie d'abord la premiere ligne de la premiere Partie, que je suppose être le premier Violon; on y fait une légere [182] marque en crayon à l'endroit où l'on s'arrêté; puis on la transporte renversée à sa droite. On copie de même la premiere ligne du second Violon, renvoyant au premier partout où ils marchent à l'Unisson; puis faisant une marque comme ci-

devant, on renverse la Partie sur la précédente à sa droite; & ainsi de toutes les Parties l'une après l'autre. Quand on est à la Basse, on parcourt des yeux toute l'Accolade pour vérifier si l'Harmonie est bonne, si le tout est bien d'accord, & si l'on ne s'est point trompé. Cette premiere ligne faite, on prend ensemble toutes les Parties qu'on a renversées l'une sur l'autre à sa droite, on les renverse derechef à sa gauche, & elles se retrouvent ainsi dans le même ordre & dans la même situation où elles étoient quand on a commencé; on recommence la seconde Accolade à la petite marque en crayon; l'on fait une autre marque à la fin de la seconde Ligne, & l'on poursuit comme ci-devant, jusqu'à ce que le tout soit fait.

J'aurai peu de choses à dire sur la maniere de tirer une Partition en Parties séparées; car c'est l'opération la plus simple de l'Art, & il suffira d'y faire les observations suivantes. 1°. Il faut tellement comparer la longueur des morceaux à ce que peut contenir une page, qu'on ne soit jamais obligé de tourner sur un même morceau dans les Parties Instrumentales, à moins qu'il n'y ait beaucoup de Mesures à compter, qui en laissent le tems. Cette regle oblige de commencer a la page *verso* tous les morceaux qui remplissent plus d'une page; & il n'y en à gueres qui en remplissent plus de deux. 2°. Les *Doux* & les *Forts* doivent [183] être écrits avec la plus grande exactitude sur toutes les Parties, même ceux où rentre & cessé le Chant, qui ne sont pas pour l'ordinaire écrits sur la Partition. 3°. On ne doit point couper une Mesure d'une ligne à l'autre; mais tâcher qu'il y ait toujours une Barre à la fin de chaque Portée. 4°. Toutes les lignes postiches qui excedent, en haut ou en bas, les cinq de la Portée, ne doivent point être continues mais séparées à chaque Note, de peur que le Musicien, venant à les confondre avec celles de la Portée, ne se trompé de Note & ne sache plus où il est. Cette regle n'est pas moins nécessaire dans les Partitions & n'est suivie par aucun *Copiste* François. 5°. Les Parties de Hautbois qu'on tire sur les Parties de Violon pour un grand Orchestre, ne doivent pas être exactement copiées comme elles sont dans l'original: mais, outre l'étendue que cet Instrument à de moins que le Violon; outre les *Doux* qu'il ne peut faire de même; outre l'agilité qui lui manque ou qui lui va mal dans certaines vitesses, la forcé du Hautbois doit être ménagée poux marquer mieux les Notes principales, & donner plus d'accent à la Musique. Si j'avois à juger du goût d'un Symphoniste sans l'entendre, je lui donnerais à tirer sur la Partie de Violon, la Partie de Hautbois; tout *Copiste* doit savoir le faire. 6°. Quelquefois les Parties de Cors & de Trompettes ce sont pas notées sur le même Ton que le reste de l'Air; il faut les transposer au Ton; ou bien, si on les copie telles qu'elles sont, il faut écrire au haut le nom de la véritable Tonique. *Corni in D sol re, Corni in E la fa*, &c. 7°. Il ne faut point bigarrer la Partie de Quinte ou de Viola de [184] la Clef de Basse & de la sienne, mais transporter à la Clef de Viola tous les endroits où elle marche avec la Basse; & il y a la-dessus encore une autre attention à faire: c'est de ne jamais laisser monter la Viola au-dessus des Parties de Violon; de sorte que, quand la Basse monte trop haut, il n'en faut pas prendre l'Octave, mais l'Unisson, afin que la Viole ne sorte jamais du *Medium* qui lui convient. 8°. La Partie vocale ne se doit copier qu'en Partition avec la Basse, afin que le Chanteur se puisse accompagner lui-même, & n'ait pas la peine ni de tenir sa Partie à la main, ni de compter les Pauses: dans les Duo ou Trio, chaque Partie de Chant doit contenir, outre la Basse, sa Contre-Partie; & quand on copie un Récitatif obligé, il faut pour chaque Partie d'Instrument ajouter la Partie du Chant à la sienne, pour le guider au défaut de la Mesure. 9°. Enfin dans les Parties vocales il faut avoir soin de lier ou détacher les Croches, afin que le Chanteur voye clairement qui appartiennent à chaque syllabe. Les Partitions qui sortent des

mains des Compositeurs sont, sur ce point, très-équivoques, & le Chanteur ne sait, la plupart du tems, comment distribuer la Note sur la parole. Le *Copiste* verse dans la Prosodie, & qui connoit également l'accent du discours & celui du Chant, détermine le partage des Notes & prévient l'indécision du Chanteur. Les paroles doivent être écrites bien exactement sous les Notes, & correctes quant aux accens & à l'orthographe: mais on n'y doit mettre ni points ni virgules, les répétitions fréquentes & irrégulieres rendant la ponctuation grammaticale impossible; c'est a la [185] Musique à ponctuer les paroles; le *Copiste* ne doit pas s'en mêler: car ce seroit ajouter des signes que le Compositeur s'est chargé de rendre inutiles.

Je m'arrête pour ne pas étendre à l'excès cet article: j'en ai dit trop pour tout *Copiste* instruit qui a une bonne main & le goût de ton métier, le n'en dirois jamais assez pour les autres. J'ajouterai seulement un mot en finissant: il y a bien des intermédiaires entre ce que le Compositeur imagine & ce qu'entendent les Auditeurs. C'est au *Copiste* de rapprocher ces deux termes le plus qu'il est possible, d'indiquer avec clarté tout ce qu'on doit faire pour que la Musique exécutée rende exactement à l'oreille du Compositeur ce qui s'est peint dans sa tête en la composant.

CORDE SONORE. Toute Corde tendue dont en peut tirer du Son. De peur de m'égarer dans cet article, j'y transcrirai en partie celui de M. d'Alembert, & n'y ajouterai du mien que ce qui lui donne un rapport plus immédiat au Son & à la Musique.

«Si une *Corde* tendue est frappée en quelqu'un ses points par une puissance quelconque, elle s'éloignera jusqu'à une certaine distance de la situation qu'elle avoit n étant en repos, reviendra ensuite & sera des vibrations en vertu de l'élasticité que sa tension lui donne, comme en fait un Pendule qu'on tire de son à-plomb. Que si, de plus, la matiere de cette *Corde* est elle-même assez élastique ou assez homogene pour que le même mouvement se communique à toutes ses parties, en frémissant elle rendra du Son, & sa résonnance accompagnera toujours [186] ses vibrations. Les Géometres ont trouvé les loix de ces vibrations, & les Musiciens celles des Sons qui en résultent.»

«On savoit depuis long-tems, par l'expérience & par des raisonnemens assez vagues que, toutes choses d'ailleurs, égales, plus une *Corde* étoit tendue, plus ses vibrations étoient promptes; qu'à tension égale les *Cordes* faisoient leurs vibrations plus ou moins promptement en même raison qu'elles étoient moins ou plus longues; c'est-à-dire, que la raison des longueurs étoit toujours inverse de celle du nombre des vibrations. M. Taylor, célebre Géometre Anglois, est le premier qui ait démontré les loix des vibrations des *Cordes* avec quelque exactitude, dans ton savant ouvrage intitulé: *Methodus incrementorum directa & inversa*, 1715; & ces mêmes loix ont démontrées encore depuis par M. Jean Bernouilli, dans le second tome des *Mémoires de l'Académie Impériale de Pétersbourg*.» De la formule qui résulte de ces loix, & qu'on peut trouver dans l'Encyclopédie, Article *Corde*, je tire les trois Corollaires suivans qui servent de principes à la théorie de la Musique.

I. Si deux *Cordes* de même matiere sont égales en longueur & en grosseur, les nombres de leurs vibrations tems égaux seront comme les racines des nombres qui expriment le rapport des tensions des *Cordes*.

II. Si les tensions & les longueurs sont égales, les nombres des vibrations en tems égaux seront en raison inverse de la grosseur ou du diametre des *Cordes.*

[187] III. Si les tensions & les grosseurs sont égales, les nombres des vibrations en tems égaux seront en raison inverse des longueurs.

Pour l'intelligence de ces Théorèmes, je crois devoir avertir que la tension des *Cordes* ne se représente pas par les poids tendans, mais par les racines de ces mêmes poids; ainsi les vibrations étant entr'elles comme les racines quarrées des tensions, les poids tendans sont entr'eux comme les cubes des vibrations, &c.

Des loix des vibrations des *Cordes* se déduisent celles des Sons qui résultent de ces mêmes vibrations dans la *Corde sonore*. Plus une *Corde* fait de vibrations dans un tems donne, plus le Son qu'elle rend est aigu; moins elle fait de vibrations, plus le Son est grave: en sorte que, les Sons suivant entr'eux les rapports des vibrations, leurs Intervalles s'expriment par les mêmes rapports; ce qui soumet toute la Mutique au calcul.

On voit par les Théorèmes précédens qu'il y a trois moyens de changer le Son d'une *Corde*; savoir, en changeant le Diametre; c'est-a-dire, la grosseur de la *Corde*, ou sa longueur, ou sa tension. Ce que ces altérations produisent successivement sur une même *Corde*, on peut le produire à la sois sur diverses *Cordes*, en leur donnant différens degrés de grosseur, de longueur ou de tension. Cette méthode combinée est celle qu'on met en usage dans la fabrique, l'Accord & le jeu du Clavecin, du Violon, de la Basse, de la Guitare & autres pareils Instruments, composés de *Cordes* de différentes grosseurs & différemment tendues, [188] lesquelles ont par conséquent des Sons différens. De plus, dans les uns, comme le Clavecin, ces *Cordes* ont différentes longueurs fixes par lesquelles les Sons se varient encore: & dans les autres, comme le Violon, les *Cordes*, quoiqu'égales en longueur fixe, se raccourcissent ou s'alongent à volonté sous les doigts du Joueur, & ces doigts avancés ou reculés sur le manche sont alors la fonction de chevalets mobiles qui donnent à la *Corde* ébranlée par l'archer, autant de Sons divers que de diverses longueurs. A l'égard des rapports des Sons & de leurs Intervalles, relativement aux longueurs des *Cordes* & à leurs vibrations, voyez SON, INTERVALLE, CONSONNANCE.

La *Corde sonore*, outre le Son principal qui résulte de toute sa longueur, rend d'autres sons accessoires moins sensibles, & ces Sons semblent prouver que cette *Corde* ne vibre pas seulement dans toute sa longueur, mais fait vibrer aussi ses aliquotes chacune en particulier, selon la loi de leurs dimensions. A quoi je dois ajouter que cette propriété, qui sert ou doit servir de fondement à toute l'Harmonie, & que plusieurs attribuent, non à la *Corde sonore*, mais à l'air frappé du Son, n'est pas particuliere aux *Cordes* seulement, mais se trouvé dans tous les Corps sonores. (Voyez CORPS SONORE, HARMONIQUE.)

Une autre propriété non moins surprenante de la *Corde sonore*, & qui tient à la précédente, est que si le chevalet qui la divise n'appuie que légérement & laissé un peu de communication aux vibrations d'une partie à l'autre, alors au lieu du Son total de chaque Partie ou de l'une des deux, [189] on n'entendra que le Son de la plus grande aliquote commune aux deux Parties. (Voyez SONS HARMONIQUES.)

Le mot de *Corde* se prend figurément en Composition pour les Sons fondamentaux du Mode, & l'on appelle souvent *Corde d'Harmonie* les Notes de Basse qui, à la faveur de certaines Dissonances, prolongent la phrase, varient & entrelacent la Modulation.

CORDE-A-JOUR ou CORDE-A-VIDE. (Voyez VIDE.)

CORDES MOBILES. (Voyez MOBILE.)

CORDES STABLES. (Voyez STABLE.)

CORPS-DE-VOIX, s. m. Les Voix ont divers degrés de forcé ainsi que d'étendue. Le nombre de ces degrés que chacune embrasse porte le nom de *Corps-de-Voix* quand il, s'agit de forcé; & de *Volume*, quand il s'agit d'étendue. (Voyez VOLUME.) Ainsi, de deux Voix semblables formant le même Son, celle qui remplit le mieux l'oreille & se fait entendre de plus loin, est dite avoir plus de *Corps*. En Italie, les premieres qualités qu'on recherche dans les Voix, sont la justesse & la flexibilité: mais en France on exige sur-tout un bon *Corps-de-Voix*.

CORPS SONORE, s. m. On appelle ainsi tout *Corps* qui rend ou peut rendre immédiatement du Son. Il ne suit pas de cette définition que tout Instrument de Musique soit un *Corps sonore*; on ne doit donner ce nom qu'à la partie de l'Instrument qui sonne elle-même, & sans laquelle il n'y auroit point de Son. Ainsi dans un Violoncelle ou dans un Violon chaque Corde est un *Corps sonore*, mais la caisse de l'Instrument, qui ne fait que répercuter & réfléchir le Son, n'est [190] point le *Corps sonore* & n'en fait point partie. On doit avoir cet article présent à l'esprit toutes les fois qu'il sera parlé du Corps sonore dans cet ouvrage.

CORYPHÉE, s. m. Celui qui conduisoit le Chœur dans les Spectacles des Grecs, & battoit la mesure dans leur Musique. (Voyez BATTRE LA MESURE.)

COULÉ, *Participe pris substantivement*. Le *Coulé* se fait lorsqu'au lieu de marquer en Chantant chaque Note d'un coup de gosier, ou d'un coup d'archet sur les Instrumens à corde, ou d'un coup de langue sur les Instrumens à vent, on passe deux ou placeurs Notes sous la même articulation en prolongeant la même inspiration, ou en continuant de tirer ou de pousser le même coup d'archet sur toutes les Notes couvertes d'un *Coulé*. Il y a des Instrumens, tels que le Clavecin, le Tympanon, &c. sur lesquels le *Coulé* paroît presque impossible à pratiquer; & cependant on vient à bout de l'y faire sentir par un toucher doux & lié, très-difficile à décrire, & que l'Ecolier apprend plus aisément de l'exemple du maître que de ses discours. Le *Coulé* se marque par une Liaison qui couvre toutes les Notes qu'il doit embrasser.

COUPER, v. a. On coupe une Note lorsqu'au lieu de la soutenir durant toute sa valeur, on se contente de la frapper au moment qu'elle commence, passant en silence le reste de sa durée. Ce mot ne s'emploie que pour les Notes qui ont une certaine longueur; on se sert du mot *Détacher* pour celles qui passent plus vite.

COUPLET. Nom qu'on donne dans les Vaudevilles & autres Chansons à cette partie du Poeme qu'on appelle *Strophe* [191] dans les Odes. Comme tous les Couplets sont composés sur la même mesure de vers, on les chante aussi sur le même Air; ce que fait estropier souvent l'Accent & la l'Prosodie, parce que deux vers François n'en sont pas moins dans la même mesure, quoique les longues & breves n'y soient pas dans les mêmes endroits.

COUPLETS, se dit aussi des Doubles & Variations qu'on fait sur un même Air, en le reprenant plusieurs fois avec de nouveaux changemens; mais toujours sans défigurer le fond de l'Air, comme dans les Folies d'Espagne & dans de vieilles Chaconnes. Chaque fois qu'on reprend ainsi l'Air en le variant différemment, on fait un nouveau *Couplet*. (Voyez

VARIATIONS.)

COURANTE, s. f. Air propre à une espece de Danse ainsi nommée à cause des allées & des venues dont elle est remplie plus qu'aucune autre. Cet Air est ordinairement d'une Mesure à trois Tems graves, & se note en Triple de Blanches avec deux Reprises. Il n'est plus en usage, rien plus que la Danse dont il porte le nom.

COURONNE, s. f. Espece de C renversé avec un pont dans le milieu qui se fait ainsi: .

Quand la *Couronne*, qu'on appelle aussi *Point de repos*, est à la fois dans toutes les Parties sur la Note correspondante, c'est le signe d'un repos général: on doit y suspendre la Mesure, & souvent même on peut finir par cette Note. Ordinairement la Partie principale y fait, à sa volonté, quelque passage que les Italiens appellent *Cadenza*, pendant que toutes des autres prolongent & soutiennent le Son qui leur est marque, [192] ou même s'arrêtent tout-a-fait. Mais si la *Couronne* est sur la Note finale d'une seule Partie, alors on l'appelle en François *Point d'Orgue* , & elle marque qu'il faut continuer le Son de cette Note, jusqu'à ce que les autres Parties arrivent à leur conclusion naturelle. On s'en sert aussi dans les Canons pour marquer l'endroit où toutes les Parties peuvent s'arrêter quand on veut finir. (Voyez REPOS, CANON, POINT D'ORGUE.)

CRIER. C'est forcer tellement la voix en chantant, que les Sons n'en soient plus appréciables, & ressemblent plus à des cris qu'à du Chant. La Musique Françoise veut être *criée*; c'est en cela que consiste sa plus grande expression.

CROCHE, s. f. Note de Musique qui ne vaut en durée que le quart d'une Blanche ou la moitié d'une Noire. Il faut par conséquent huit Croches pour une Ronde ou pour une Mesure à quatre Tems. (Voyez MESURE, VALEUR DES NOTES.)

On peut voir (*Pl. D*. Fig. 9.) comment se fait la *Croche*, soit seule ou chantée seule sur une syllabe, soit liée avec d'autres *Croches* quand on en passe plusieurs dans un même tems en jouant, ou sur une même syllabe en chantant. Elles se lient ordinairement de quatre en quatre dans les Mesures à quatre Tems & à deux, de trois eu trois dans la Mesure à six-huit, selon la division des Tems; & de six en six dans la Mesure à trois Tems, selon la division des Mesures.

Le nom de *Croche* a été donne à cette espece de Note, à cause de l'espece de Crochet qui la distingue

CROCHET. Signe d'abréviation dans la Note. C'est un [193] petit trait en travers, sur la queue d'une Blanche ou d'une Noire, pour marquer sa division en Croches, gagner de la place & prévenir la confusion. Ce *Crochet* désigne par conséquent quatre Croches au lieu d'une Blanche, ou deux au lieu d'une Noire, comme on voit *Planche D*. à l'exemple A. de la Fig. 10, où les trois portées accolées signifient exactement la même chose. La Ronde n'ayant point de queue, ne peut porter de *Crochet*; mais on en peut cependant faire aussi huit Croches par abréviation, en la divisant en deux Blanches ou quatre Noires, auxquelles on ajoute des *Crochets*. Le Copiste doit soigneusement distinguer la figure du *Crochet*, qui n'est qu'une abréviation, de celle de la Croche, qui marque une valeur réelle.

CROME, s. f. Ce pluriel Italien signifie *Croches*. Quand ce mot se trouvé écrit sous des Notes noires, blanches ou rondes, il signifie la même chose que signifieroit le Crochet, & marque qu'il faut diviser chaque Note en Croches, selon sa valeur. (Voyez CROCHET.)

CROQUE-NOTE ou CROQUE-SOL, s. m. Non qu'on donne par dérision à ces Musiciens ineptes, qui, versés dans la combinaison des Notes, & en état de rendre à livré ouvert les Compositions les plus difficiles, exécutent au surplus sans sentiment, sans expression, sans goût. Un *Croque-Sol* rendant plutôt les Sons que les phrases, lit la Musique la plus énergique sans y rien comprendre, comme un Maître d'école pourroit lire un chef-d'oeuvre d'éloquence, écrit avec les caracteres de sa langue, dans une langue qu'il n'tendroit pas.

D

[194] D. Cette lettre signifie la même chose dans la Musique Françoise que P. dans l'Italienne; c'est-à-dire, *Doux*. Les Italiens l'emploient aussi quelquefois de même pour le mot *Dolce*, & ce mot *Dolce* n'est pas seulement opposé à Fort; mais à Rude.

D. C. (Voyez DA CAPO.)

D *la re*, D *sol re*, ou simplement D. Deuxieme Note de la Gamme naturelle ou Diatonique, laquelle s'appelle autrement Re. (Voyez GAMME.)

DA CAPO. Ces deux mots Italiens se trouvent fréquemment écrits à la fin des Airs en Rondeau, quelquefois tout au long, & souvent en abrégé par ces deux lettres, D. C: Ils marquent qu'ayant fini la seconde partie de l'Air, il en faut reprendre le commencement jusqu'au: Point final. Quelquefois il ne faut pas reprendre tout-à-fait au commencement, mais à un lieu marqué d'un Renvoi. Alors, au lieu de ces mots *Da Capo*, on trouvé écrits ceux-ci, *Al Segno*.

DACTYLIQUE, adj. Nom qu'on donnoit, dans l'ancienne Musique, à cette espece de Rhythme dont la Mesure se partageoit en deux Tems égaux. (Voyez RHYTHME.)

On appelloit aussi *Dactylique* une sorte de Nome ou ce Rhythme étoit, fréquemment employé, tel que le Nome Harmathias & le Nome Orthien.

[195] Julius Pollux révoque en doute si le *Dactylique* étoit une sorte d'lnstrument, ou une forme de Chant; doute qui se confirme par ce qu'en dit Aristide Quintilien dans son second Livré, & qu'on ne peut résoudre qu'en supposant que le mot *Dactylique* signifioit à la fois un Instrument & un Air, comme parmi nous les mots *Musette* & *Tambourin*.

DÉBIT, s. m. Récitation précipitée. Voyez l'Article suivant.

DEBITER, v. a. *pris en sens neutre*. C'est presser a dessein le Mouvement du Chant, & le rendre d'une maniere approchante de la rapidité de la parole; sens qui n'a lieu, non plus que le mot, que dans la Musique Françoise. On défigure toujours les Airs en les *Débitant*, parce que la Mélodie, l'Expression, la Grace y dépendent toujours de la précision du Mouvement, & que presser le Mouvement, c'est le détruire. On défigure encore le Récitatif François en le *Débitan*t, parce qu'alors il en devient plus rude, & fait mieux sentir l'opposition choquante qu'il y a parmi nous entre l'Accent Musical & celui du Discours. A l'égard du Récitatif Italien, qui n'est qu'un parler harmonieux, vouloir le *Débiter*, ce seroit vouloir parler plus vite que la parole, & par conséquent bredouiller: de sorte qu'en quelque sens que ce soit, le mot *Débit* ne signifie qu'une

chose barbare, qui doit être proscrite de la Musique.

DECAMERIDE, s. f. C'est le nom de l'un des Elémens du Systême de M. Sauveur, qu'on peut voir dans les Mémoires de l'Académie des Sciences, année 1701.

Pour former un systême général qui fournisse le meilleur [196] Tempérament; & qu'on puisse ajuster à tous les systêmes, cet Auteur, après avoir divisé l'Octave en 43 parties, qu'il appelle *Mérides*, & subdivisé chaque Méride en 7 parties, qu'il appelle *Eptamérides*, devise encore chaque *Eptaméride* en 10 autres parties, auxquelles il donne le nom de *Décamérides*. L'Octave se trouvé ainsi divisée en 3010 parties égales, par lesquelles on peut exprimer, sans erreur sensible les rapports de tous les Intervalles de la Musique.

Ce mot est formé de ▮▮▮▮, dix, & de ▮▮▮▮▮, partie.

DECHANT ou DISCANT, s. m. Terme ancien par lequel on désignoit ce qu'on a depuis appellé Contre-point. (Voyez CONTRE-POINT.)

DÉCLAMATION, s. f. C'est, en Musique, l'art de rendre, par les inflexions & le nombre de la Mélodie, l'Accent grammatical & l'Accent-oratoire, (Voyez ACCENT, RÉCITATIF.)

DÉDUCTION, s. f. Suite de Notes montant diatoniquement ou par Degrés conjoints. Ce terme n'est gueres en usage que dans. le Plain-Chant.

DEGRÉ f. m. Différence de position ou d'élévation qui se trouvé entre deux Notes placées dans une même Portée Sur la même Ligne ou dans le même espace, elles sont même *Degré*; & elles y seroient encore, quand même l'une des deux seroit hausse ou baissée d'un semi-Ton par un Dièse ou par un Bémol. Au contraire, elles pourroient être pourroient être à l'Unisson, quoique posées sur différens *Degrés*; comme, *l'ut* Bémol & le *si* naturel; le *fa* Dièse & le *sol* Bémol, &c.

Si deux Notes se suivent diatoniquement, de sorte que [197] l'une étant sur une Ligne, l'autre soit dans l'espace voisin, l'Intervalle est d'un *Degré*; de deux, si elles sont à la Tierce; de trois, si elles sont à la Quarte; de sept, si elles sont l'Octave, &c.

Ainsi, en ôtant 1 du nombre exprimé par le nom de l'Intervalle, on a toujours le nombre des *Degrés* diatoniques qui séparent les deux Notes.

Ces *Degrés* diatoniques ou simplement *Degrés*, sont encore appellés *Degrés conjoints*, par opposition aux Degrés disjoints, qui sont composés de plusieurs *Degrés* conjoints. Par exemple, l'Intervalle de Seconde est un *Degré* conjoint; mais celui de Tierce est un Degré disjoint, composé de deux *Degrés* conjoints; & ainsi des autres. (Voyez CONJOINT, DISJOINT, INTERVALLE.)

DÉMANCHER, v. n. C'est, sur les Instrumens à manche, tels que le Violoncelle, le Violon, &c. ôter la main gauche de sa position naturelle pour l'avancer sur une position plus haute ou plus à l'aigu. (Voyez POSITION.) Le Compositeur doit connoître l'étendue qu'a l'Instrument sans Démancher, afin que, quand il passe cette étendue & qu'il Démanche, cela se fasse d'une maniere praticable.

DEMI-JEU, A-DEMI-JEU, ou simplement A DEMI. Terme de Musique instrumentale qui répond à l'Italien *Sotto voce*, ou *Mezza voce*, ou *Mezzo forte*, & qui indique une maniere de jouer qui tienne le milieu entre le Fort & le Doux.

DEMI-MESURE, s. f. Espace de tems qui dure la moitie d'une Mesure. II n'y a proprement de *Demi-Mesures* que [198] dans les Mesures dont les Tems sont en nombre pair: car dans la

Mesure à trois Tems, la premiere *Demi-Mesure* commence avec le tems fort, & la seconde à contre-tems; ce qui les rend inégales.

DEMI-PAUSE, s. f. Caractere de Musique qui se fait comme il est marqué dans la Fig. 9. de la PL D. & qui marque un silence dont la durée doit être égale à celle d'une Demi-Mesure à quatre Tems, ou d'une Blanche. Comme il y'a des Mesures de différentes valeurs, & que celle de la *Demi-Pause* ne varie point, elle n'équivaut à la moitié d'une Mesure, que quand la Mesure entiere vaut une Ronde; à la différence de la Pause entiere qui vaut toujours exactement une Mesure grande ou petite. (Voy. PAUSE.)

DEMI-SOUPIR. Caractere de Musique qui se fait comme il est marqué dans la Fig. 9. de la Pl. D. & qui marqué un silence dont la durée est égale à celle d'une Croche ou de la moitié d'un Soupir. (Voyez SOUPIR.)

DEMI-TEMS. Valeur qui dure exactement la moitié d'un Tems. Il faut appliquer au *Demi-Tems*, par rapport au Tems, ce que j'ai dit ci-devant de la Demi-Mesure par rapport à la Mesure.

DEMI-TON. Intervalle de Musique valant à-peu-près la moitié d'un Ton, & qu'on appelle plus communément *Semi-Ton* (Voyez Semi-Ton.)

DESCENDRE, v. n. C'est baisser la voix, *vocem remittere*; c'est faire succéder les Sons de l'aigu au grave, ou du haut au bas. Cela se présente à l'oeil par notre maniere de Noter.

[199] DESSEIN, s. m. C'est l'invention & la conduite du sujet, la disposition de chaque Partie, & l'ordonnance générale du tout.

Ce n'est pas assez de faire de beaux Chants & une bonne Harmonie; il faut lier tout cela par un sujet principal, auquel se rapportent toutes les parties de l'ouvrage, & par lequel il soit *un*. Cette unité doit régner dans le Chant, dans le Mouvement, dans le Caractere, dans l'Harmonie, dans la Modulation. Il faut que tout cela se rapporte à une idée commune qui le réunisse. La difficulté est d'associer ces préceptes avec une élégante variété, sans laquelle tout devient ennuyeux. Sans doute le Musicien, aussi-bien que le Poete & le Peintre, peut tout oser en faveur de cette variété charmante, pourvu que, sous prétexte de contraster, on ne nous donne pas pour des ouvrages bien-dessinés, des Musiques toutes hachées, composées de petits morceaux étranglés, & de caracteres si opposés, que l'assemblage en fasse un tout monstrueux.

Non ut placidis cocant immitia, non ut Serpentes avibus geminentur, tigribus agni.

C'est donc dans une distribution bien entendue, dans une juste proportion entre toutes les parties, que consiste la perfection du Dessein, & c'est sur-tout en ce point que l'immortel Pergolèse a montré son jugement, son goût, & a laissé si loin derriere lui tous ses rivaux. Son Stabat Mater, son *Orfeo*, sa *Serva Padrona* sont, dans trois genres différens, trois chef-d'oeuvres de *Dessein* également parfaits.

[200] Cette idée du *Dessein* général d'un ouvrage, s'applique aussi en particulier à chaque morceau qui le compose. Ainsi l'on dessine un Air, un Duo, un Choeur, &c. Pour cela, après avoir imaginé son sujet, on le distribue, selon les règles d'une bonne Modulation, dans toutes les Parties ou il doit être entendu, avec une telle proportion qu'il ne s'efface point de l'esprit des Auditeurs, & qu'il ne se représente pourtant jamais à leur oreille qu'avec les graces de la nouveauté. C'est une faute de *Dessein* de laisser oublier son sujet; c'en est une plus grande de le poursuivre jusqu'à l'ennui.

DESSINER, v. a. Faire le Dessein d'une Pièce ou d'un morceau de Musique. (Voyez DESSEIN.) *Ce Compositeur* Dessine *bien ses ouvrages. Voilà un choeur fort mal* Dessiné.

DESSUS, s. m. La plus aigue des Parties de la Musique; celle qui règne au-dessus de toutes les autres. C'est dans ce sens qu'on dit dans la Musique instrumentale, *Dessus* de Violon, *Dessus* de Flûte ou de Hautbois, & en général *Dessus* de Symphonie.

Dans la Musique vocale, le *Dessus* s'exécute par des voix de femmes, d'enfans, & encore par des *Castrati* dont la voix, par des rapports difficiles à concevoir, gagne une Octave en haut, & en perd une en bas, au moyen de cette mutilation.

Le *Dessus* se devise ordinairement en premier & second, & quelquefois même en trois. La Partie vocale qui exécute le second Dessus, s'appelle *Bas-Dessus*, & l'on fait aussi des Récits à voix seule pour cette Partie. Un beau *Bas-Dessus* [201] plein & sonore, n'est pas moins estimé en Italie que les Voix claires & aiguës; mais on n'en fait aucun cas en France. Cependant, par un caprice de la mode, j'ai vu sort applaudir, à l'Opéra de Paris, une Mlle. Gondré, qui, en effet, avoit un fort beau *Bas-Dessus.*

DETACHE, *parti. pris substantivement*. Genre d'exécution par lequel, au lieu de soutenir les Notes durant toute leur valeur, on les sépare par des silences pris sur cette même valeur. Le *Détaché*, tout-à-fait bref & sec, se marque sur les Notes par des points alongés.

DETONNER, v. n. C'est sortir de l'Intonation; c'est altérer mal-à-propos la justesse des Intervalles, & par conséquent Chanter faux. Il y a des Musiciens dont l'oreille est si juste qu'ils ne *détonnent* jamais; mais ceux-là sont rares. Beaucoup d'autres ne *détonnent* point par une raison contraire; car, pour sortir du Ton, il faudroit y être entré. Chanter sans Clavecin, crier, forcer sa voix en haut ou en bas, & avoir plus d'égard au volume qu'à la justesse, sont des moyens presque sûrs de se gâter l'oreille, & de *Détonner*.

DIACOMMATIQUE, adj. Nom donne par M. Serre à une espece de quatrieme Genre, qui consiste en certaines Transitions harmoniques, par lesquelles la Note restant en apparence sur le même Degré, monte ou descend d'un Comma, en passant d'un Accord à un autre, avec lequel elle paroît faire liaison.

32 27 80Par exemple, sur ce passage de Basse *fa* re dans le Mode majeur *d'ut*, le *la*, Tierce majeure de la premiere

27 54 80 81 Note, [202] reste pour devenir Quinte de *re*: or la Quinte juste de *re* ou de *re,* n'est pas *la*, mais *la*: ainsi le Musicien

80 81qui entonne le la doit naturellement lui donner les deux Intonations consécutives *la la*, lesquelles différent d'un Comma.

De même dans la Folie d'Espagne, au troisieme Tems de la troisieme Mesure: on peut y concevoir que la

80 81Tonique *re* monte d'un Comma pour former la seconde *re*, du Mode majeur *d'ut*, lequel se déclare dans la Mesure suivante, & se trouvé ainsi subitement amené par ce paralogisme Musical, par ce Double-emploi du *re*.

Lors encore que, pour passer brusquement du Mode mineur de la en celui *d'ut* majeur, on change l'Accord de Septieme diminuée *sol* Dièse, *si*, *re*, *fa*, en Accord de simple Septieme sol, *si*, *re* , *fa*, le Mouvement chromatique du *sol* Dièse au *sol* naturel est bien le plus sensible, mais il n'est pas le seul; le *re* monte aussi d'un Mouvement

80 81diacommatique de *re* à *re*; quoique la Note le suppose permanent sur le même Degré.

On trouvera quantité d'exemples de ce Genre *Diacommatique*, particuliérement lorsque la Modulation passe subitement du Majeur au Mineur, ou du Mineur au Majeur. C'est, sur-tout dans l'Adagio, ajoute M. Serre, que les grands Maîtres, quoique guidés uniquement par le sentiment, sont usage de ce genre de Transitions, si propre à donner à la Modulation une apparence d'indécision, dont l'oreille & le sentiment éprouvent souvent des effets qui ne sont point équivoques.

[203] DIACOUSTIQUE, s. f. C'est la recherche des propriétés du Son réfracté en passant à travers différens milieux; c'est-à-dire, d'un plus dense dans un plus rare, & au contraire. Comme les rayons visuels se dirigent plus aisément que les Sons par des Lignes sur certains points, aussi les expériences de la *Diacoustique* sont-elles infiniment plus difficiles que celles de la Dioptrique. (Voyez Son.)

Ce mot est formé du Grec ▮▮▮, par, & d'▮▮▮▮▮, j'entends.

DIAGRAMME, s. m. C'étoit, dans la Musique ancienne, la Table ou le modele qui présentoit à l'oeil l'étendue générale de tous les Sons d'un systême, ou ce que nous appellons aujourd'hui, *Echelle, Gamme, Clavier*. (Voyez ces mots.)

DIALOGUE, s. m. Composition à deux voix ou deux Instrumens qui se répondent l'un à l'autre, & qui souvent se réunissent. La plupart des Scenes d'Opéra sont, en ce sens, des *Dialogues*, & les *Duo* Italiens en sont toujours mais ce mot s'applique plus précisément à l'Orgue; c'est sur cet Instrument qu'un Organiste joue des *Dialogues*, en se répondant avec différens jeux, ou sur différens Claviers.

DIAPASON, s. m. Terme de l'ancienne Musique, par lequel les Grecs exprimoient l'Intervalle ou la Consonnance de l'Octave. (Voyez OCTAVE.)

Les Facteurs d'Instrumens de Musique nomment aujourd'hui *Diapasons* certaines Tables ou sont marquées les Mesures de ces Instrumens & de toutes leurs parties.

On appelle encore *Diapason* l'étendue convenable à une Voix ou à un Instrument. Ainsi, quand une Voix se forcé, [204] on dit qu'elle sort du *Diapason*, & l'on dit la même chose d'un Instrument dont les cordes sont trop lâches ou trop tendues, qui ne rend que peu de Son, ou qui rend un Son désagréable, parce que le Ton en est trop haut ou trop bas.

Ce mot est formé de ▮▮▮, par, & ▮▮▮▮▮, toutes; parce que l'Octave embrasse toutes les Notes du systême parfait.

DIAPENTE, s. f. Nom donne par les Grecs à l'Intervalle que nous appellons Quinte, & qui est la seconde des Consonnances. (VOYEZ CONSONNANCE, INTERVALLE, QUINTE.)

Ce mot est formé de ▮▮▮, par, & de ▮▮▮▮▮, cinq, parce qu'en parcourant cet Intervalle diatoniquement on prononce cinq différens Sons.

DIAPENTER, *en latin* DIAPENTISSARE, v. n. Mot barbare employé par Muris & par nos anciens Musiciens. (VOYEZ QUINIER.)

DIAPHONIE, s. f. Nom donne par les Grecs à tout Intervalle ou Accord dissonant, parce que les deux Sons se choquant mutuellement, se divisent, pour ainsi dire, & sont sentir désagréablement leur différence. Gui Arétin donne aussi le nom de *Diaphonie* à ce qu'on a depuis appellé *Discant*, à cause des deux Parties qu'on y distingue.

DIAPTOSE, Intercidence, ou petite Chute, s. f. C'est dans le Plain-Chant une sorte de Périélèse, ou de passage qui se fait sur la derniere Note d'un Chant, ordinairement après un grand Intervalle en montant. Alors, pour assurer la justesse de cette finale, on la marque deux fois en séparant cette répétition par une troisieme Note que l'on baisse [205] d'un Degré en maniere de Note sensible, comme *ut si ut* ou *mi re mi.*

DIASCHISMA, s. m. C'est, dans la Musique ancienne, un Intervalle faisant la moitié du semi-Ton mineur. Le rapport en est de, & par conséquent irrationnel.

DIASTEME, s. m. Ce mot, dans la Musique ancienne, signifie proprement Intervalle, & c'est le nom que donnoient les Grecs à l'*Intervalle* simple, par opposition à l'Intervalle composé qu'ils appelloient *Systême*. (Voyez INTERVALLE SYSTÈME.)

DIATESSARON. Nom que donnoient les Grecs à l'Intervalle que nous appelons *Quarte*, & qui est la troisieme des Consonnances. Voyez CONSONNANCE, INTERVALLE, QUARTE.)

Ce mot est composé de ▮▮▮, par, & du génitif de ▮▮▮▮▮▮▮▮, quatre; parce qu'en parcourant diatoniquement cet Intervalle, on prononce quatre différens Sons.

DIATESSERONER, *en latin* DIATESSERONARE, v. n. Mot barbare employé par Muris & par nos anciens Musiciens. (Voyez QUARTER.)

DIATONIQUE, adj. Le Genre *Diatonique* est celui des trois qui procede par Tons & semi-Tons majeurs, selon la division naturelle de la Gamme; c'est-à-dire, celui dont le moindre Intervalle est d'un Degré conjoint: ce qui n'empêche pas que les Parties ne puissent procéder par de plus grands Intervalles, pourvu qu'ils soient tous pris sur des; Degrés *Diatoniques.*

Ce mot vient du Grec ▮▮▮, par, & de ▮▮▮▮▮, Ton; c'est-à-dire, passant d'un Ton à un autre.

[206] Le genre *Diatonique* des Grecs resultoit de l'une des trois regles principales qu'ils avoient établie, pour l'Accord des Tétracordes. Ce Genre se divisoit en plusieurs especes, selon les divers rapports dans lesquels se pouvoir diviser l'Intervalle qui le déterminoit; car cet Intervalle ne pouvoir se resserrer au-delà d'un certain point sans changer de Genre. Ces diverses especes du même Genre sont appellées ▮▮▮▮▮, couleurs, par Ptolomée qui en distingue six; mais la seule en usage dans la pratique étoit celle qu'il appelle *Diatonique-Ditonique*, dont le Tétracorde étoit composé d'un semi-Ton foible & de deux Tons majeurs. Aristoxène devise ce même Genre en deux especes seulement; savoir, le *Diatonique tendre* ou *mol,* & le *Syntonique ou dur* . Ce dernier revient au *Diatonique* de Ptolomée. (Voyez les rapports de l'un & de l'autre, *Pl. M.* Fig.5.)

Le Genre *Diatonique* moderne résulte de la marche consonnante de la Basse sur les Cordes d'un même Mode, comme on peut le voir par la *Figure 7* de la *Planche K.* Les rapports en ont été fixés par l'usage des mêmes Cordes en divers Tons; de sorte que, si l'Harmonie a d'bord engendré l'Echelle *Diatonique*, c'est la Modulation qui l'a modifiée; & cette Echelle, telle que nous l'avons aujourd'hui, n'est exacte ni quant au Chant, ni quant à l'Harmonie seulement quant au moyen d'employer les mêmes Sons à divers usages.

Le Genre *Diatonique* est, sans contredit, le plus naturel des trois, puisqu'il est le seul qu'on petit employer sans changer de Ton. Aussi l'Intonation en est-elle incomparablement [207] plus aisée que celle des deux autres, & l'on ne peut gueres douter que les premiers Chats n'aient été trouvés dans ce Genre: mais il faut remarquer que, selon les loix ce la Modulation, qui permet & qui prescrit même le passage d'un Ton & d'un Mode à l'autre, nous avons presque point, dans notre Musique, de *Diatonique* lien pur. Chaque Ton particulier est bien, si l'on veut, dans le Genre *Diatonique*; maison ne sauroit passer de l'un à l'autre sans quelque Transition chromatique, au moins sous-entendue dans l'Harmonie. Le *Diatonique* pur, dans lequel aucun des Sons n'est altéré ni par la Clef, ni accidentellement, est appellé par appelle par Zarlin *Diatono-diatonique*, & il en donne pour exemple le Plain-Chant de l'Eglise. Si la Clef est armée d'un Bémol, pour-lors c'est, selon lui, le *Diatonique mol*, qu'il faut pas confondre avec celui d'Aristoxène. (Voyez Mol.) A l'égard de la Transposition par Dièse, cet Auteur n'en parle point, & l'on ne la pratiquoit pas encore de son tems. Sans doute, il lui auroit donne le nom de *Diatonique dur*, quand même il en auroit résulté un Mode mineur, comme celui d'E *la mi*: car dans ces tems ou l'on n'avoit point encore les notions Harmoniques de ce que nous appellons Tons & Modes, & ou l'on avoit déjà perdu les autres notions que les Anciens attachoient aux mêmes mots, on regardoit plus aux altérations particulieres des Notes qu'aux rapports généraux qui en résultoient. (Voyez Transposition.)

Sons *ou* Cordes Diatoniques. Euclide distingue sous ce nom, parmi les Sons mobiles, ceux qui ne participent [208] point du Genre épais, même dans le Chromatique & l'Enharmonique. Ces Sons, dans chaque Genre, sont au nombre cinq; savoir, le troisieme de chaque Tétracorde; & ce sont les mêmes que d'autres Auteurs appellent *Apycni*. (Voyez APYCNI, GENRE, TÉTRACORDE.)

DIAZEUXIS, s. f. Mot Grec qui signifie *division, séparation, disjonction*. C'est ainsi qu'on appelloit, dans l'ancienne Musique, le Ton qui séparoit deux Tétracordes disjointes, & qui, ajouté à l'un des deux, en formoit la *Diapente*. C'est notre Ton majeur, dont le rapport est de 8 à 9 & qui est en effet la différence de la Quinte à la Quarte.

La *Diazeuxis* se trouvoit, dans leur Musique, entre la Mèse & Paramèse, c'est-à-dire, entre le Son le plus aigu du second Tétracorde & le plus grave du troisieme; ou bien entre la Note Synnéménon & la Paramese hyperboléon, c'est-à-dire, entre le troisieme & le quatrieme Tétracorde; selon que la Disjonction se faisoit dans l'un ou dans l'autre lieu; car elle ne pouvoit se pratiquer à la fois dans tous les deux.

Les Cordes homologues des deux Tétracordes, entre lesquels il y avoit *Diazeuxis,* sonnoient la Quinte, au lieu qu'elles sonnoient la Quarte quand ils étoient conjoints.

DIESER. v. a. C'est armer la Chef de Dièses, pour changer l'ordre & le lieu des semi-Tons majeurs, ou donner a quelque Note un Dièse accidentel, soit pour le Chant, soit pour la Modulation. (Voyez Dièse)

DIESIS, s. m. C'est, selon le vieux Bacchius, le plus [209] petit Intervalle de l'ancienne Musique. Zarlin dit que Philolaus Pythagoricien, donna le nom de *Diésis* au Limma; mais il ajoute peu après que le *Diésis* de Pythagore est la différence du Limma & de l'Apotome. Pour Aristoxène, il divisoit sans beaucoup de façons le *Ton* en deux parties égales; ou en trois, ou en quatre. De cette derniere division résultoit le *Dièse* enharmonique mineur ou Quart-de-Ton; de la seconde, le *Dièse* mineur chromatique ou le tiers d'un Ton; & de la troisieme, le *Dièse* majeur qui faisoit juste un demi-Ton.

DISE ou DIESIS, chez les Modernes, n'est pas proprement, comme chez les Anciens, un Intervalle de Musique; mais un sigue de cet Intervalle, qui marque qu'il faut élever le Son de la Note devant laquelle il se trouvé, au-dessus de celui qu'elle devroit avoir naturellement; sans cependant la faire changer de Degré ni même de nom. Or comme cette élévation se peut faire du moins de trois manieres dans les Genres établis, il ya trois sortes de *Dièses*; savoir,

1°.Le *Dièse* enharmonique mineur ou simple *Dièse*, qui se figure par une croix de Saint André, ainsi. Selon tous nos Musiciens, qui suivent la pratique d'Aristoxène, il éleve la Note d'un Quart-de-Ton; mais il n'est proprement que l'excès du semi-Ton majeur sur le semi-Ton mineur. Ainsi du *mi* naturel au *fa* Bémol, il y a un Dièse enharmonique dont le rapport est de 125 à 128.

2°. Le *Dièse* chromatique, double *Dièse* ou *Dièse* ordinaire, marque par une double croix éleve la Note d'un [210] semi-Ton mineur. Cet Intervalle est égal à celui du Bémol; c'est-à-dire; la différence du semi-Ton majeur au Ton mineur: ainsi, pour monter d'un Ton depuis le mi naturel, il faut passer au *fa Dièse*. Le rapport de ce *Dièse* est de 24 à 25. Voyez sur cet Article une remarque essentielle au mot semi-Ton.

3[redacted]. Le*Dièse* enharmonique majeur ou triple *Dièse*, marque par une croix triple éleve, selon les Aristoxéniens, la Note d'environ trois quarts de Ton. Zarlin dit qu'il l'éleve d'un semi-Ton mineur; ce qui ne sauroit s'entendre de notre semi-Tan, puisqu'alors ce Dièse ne différeroit en rien de notre *Dièse* chromatique.

De ces trois *Dièses,* dont les Intervalles étoient tous pratiqués dans la Musique ancienne, il n'y a plus que le chromatique qui soit en usage dans la nôtre, l'Intonation des *Dièses* enharmoniques étant pour nous d'une difficulté presque insurmontable, & leur usage étant d'ailleurs aboli par notre systême tempéré.

Le *Dièse*, dé même que le Bémol, se place toujours à gauche, devant la Note qui le doit porter; & devant ou après le chiffre, il signifie la même chose que devant une Note. (Voyez CHIFFRES.) Les *Dièses* qu'on mêle parmi les Chiffres de la Basse-continue, ne sont Couvent que de simples croix comme le *Dièse* enharmonique: mais cela ne sauroit causer d'équivoque, puisque celui-ci n'est plus en, usage.

Il y a deux manieres d'employer le *Dièse*: l'une accidentelle, quand dans le cours du Chant on le placé à la gauche, [211] d'une Note. Cette Note dans les Modes majeurs se trouvé le plus communément la quatrieme du Ton; dans les Modes mineurs, il faut le plus souvent deux *Dièse* accidentels, sur-tout en montant; savoir, un sur la sixieme Note, & un autre sur la septieme. Le *Dièse*

accidentel n'altere que la Note qui le suit immédiatement; ou, tout au plus, celles qui dans la même Mesure se trouvent sur le même Degré, & quelquefois à l'Octave, sans aucun signe contraire.

L'autre maniere est d'employer le *Dièse* à la Clef, & alors il agit dans toute la suite de l'Air & sur toutes les Notes qui sont placées sur le même Degré ou est le Dièse, à moins qu'il ne soit contrarié par quelque Bémol ou Béquarre, ou bien que la Clef ne change.

La position des *Dièses* à la Clef n'est pas arbitraire, non plus que celle des Bémols; autrement les deux semi-Tons de l'Octave seroient sujets à se trouver entr'eux hors des Intervalles prescrits. Il faut donc appliquer aux *Dièses* un raisonnement semblable à celui que nous avons fait au mot Bémol, & l'on trouvera que l'ordre des *Dièses* qui convient à la Clef est celui des Notes suivantes, en commençant par *fa* & montant successivement de Quinte, ou descendant de Quarte jusqu'au la, auquel on s'arrête ordinairement, parce que le *Diésé* du mi, qui le suivroit, ne différé point du sa sur nos Claviers.

[212] ORDRE DES DIESES A LA CLEF. *Fa , Ut, Sol, Re , La*, &c.

Il faut remarquer qu'on ne sauroit employer un *Dièse* à la Clef sans employer aussi ceux qui le précedent; ainsi le *Dièse* de *l'ut* ne se pose qu'avec celui du *fa*; celui du *sol* qu'avec les deux précédens, &c.

J'ai donne, au mot Clef transposée, une formule pour trouver tout d'un coup si un Ton ou Mode doit porter des *Dièses* à la Clef, & combien.

Voilà l'acception du mot *Dièse*, & son usage, dans la pratique. Le plus ancien manuscrit ou j'en aie vu le signe employé, est celui de Jean de Muris; ce qui me fait croire qu'il pourroit bien être en invention. Mais il ne paroît avoir, dans ses exemples, que l'effet du Béquarre: aussi cet Auteur donne-t-il toujours le nom de *Dièse* au semi-Ton majeur.

On appelle *Dièse*, dans les calculs harmoniques, certains Intervalles plus grands qu'un Comma & moindres qu'un semi Ton, qui sont la différence d'autres Intervalles engendrés par les progressions & rapports des Consonnances. Il y a trois de ces *Dieses*. 1°. le *Dièse majeur*, qui est la différence du semi-Ton majeur au semi-Ton mineur, & dont le rapport est de 125 à 128. 2°. le *Dièse mineur*, qui est la différence du semi-Ton mineur au *Dièse majeur*, & en rapport de 3072 à 3125. 3. & le *Dièse maxime*, en rapport de 243 à 250, qui est la différence du Ton mineur au semi-Ton maxime.. (Voyez SEMI-TON.)

[213] Il faut avouer que tant d'acceptions diverses du même mot dans le même Art, ne sont gueres propres qu'à causer de fréquentes équivoques, & à produire un embrouillement continuel.

DIEZEUGMENON, *génit. fém. plur*. Tétracorde *Diezeugmenon ou des Séparées*, est le nom que donnoient les Grecs à leur troisieme Tétracorde, quand il étoit disjoint d'avec le second. (Voyez TÉTRACORDE.)

DIMINUE, adj. Intervalle diminué est tout Intervalle mineur dont on retranche un semi-Ton par un Dièse d la Note inférieure, ou par un Bémol à la supérieure. A l'égard des Intervalles justes que forment les Consonnances parfaites, lorsqu'on les diminue d'un semi-Ton l'on ne doit point les appeller *Diminués*, mais *Faux*; quoiqu'on dise quelquefois mal-à-propos *Quarte diminuée*, au lieu de dire Fausse-Quarte, & *Octave Diminuée*, au lieu de dire Fausse-Octave.

DIMINUTION, s. f. Vieux mot, qui signifioit la division d'une Note longue, comme une Ronde ou une Blanche, en plusieurs autres Notes de moindre valeur. On entendoit encore par

ce mot tous les Fredons & autres passages qu'on a depuis appellés *Roulemens ou Roulades*. (Voyez ces mots)

DIOXIE, s. f. C'est, au rapport de Nicomaque, un nom que les Anciens donnoient quelquefois à la Consonnance de la Quinte, qu'ils appelloient plus communément *Diapente*. (Voyez DIAPENTE.)

DIRECT, adj. Un Intervalle *direct* est celui qui fait un [214] Harmonique quelconque sur le Son fondamental qui le produite. Ainsi la Quinte, la Tierce majeure, l'Octave, & leurs Répliques sont rigoureusement les seuls Intervalles *directs*: mais par extension l'on appelle encore Intervalles *directs* tous les autres, tant consonnans que dissonans, que fait chaque Partie avec le Son fondamental pratique, qui est ou doit être au-dessous d'elle; la Tierce mineure est un Intervalle *direct* sur un Accord en Tierce mineure, & de même la Septieme ou la Sixte-ajoutée sur les Accords qui portent leur nom.

Accord direct est celui qui a le Son fondamental au grave & dont les Parties sont distribuées, non pas selon leur ordre le plus naturel, mais selon leur ordre le plus rapproché. Ainsi l'Accord parfait *direct* n'est pas Octave, Quinte & Tierce, mais Tierce, Quinte & Octave.

DISCANT ou DÉCHANT, s. m. C'étoit, dans nos anciennes Musiques, cette espece de Contre-point que composoient sur-le-champ les Parties supérieures en chantent impromptu sur le Tenor ou le Basse; ce qui fait juger de la lenteur avec laquelle devoit marcher la Musique, pour pouvoir être exécutée de cette maniere par des Musiciens aussi peu habiles que ceux de ce tems-là. *Discantat, dit Jean de Muris, qui simul cum uno vel pluribus dulciter cantat, ut ex distinctis Sonis Sonus unus fiat, non unitate simplicitatis, sed dulcis concordisque mixtionis unione*. Après avoir explique ce qu'il entend par Consonnances, & le choix qu'il convient de faire entre'elles, il reprend aigrement les Chanteurs de son tems qui les pratiquoient presque indifféremment.

[512 sic.][215] «De quel front, dit-il, si nos Regles sont bonnes, osent Déchanter ou composer le *Discant*, ceux qui n'entendent rien au choix des Accords, qui ne se doutent pas même de ceux qui sont plus ou moins concordans, qui ne savent ni desquels il faut s'abstenir, ni desquels on doit user le plus fréquemment, ni dans quels lieux il les faut employer, ni rien de ce qu'exige la pratique de l'Art bien entendu? S'ils rencontrent, c'est par hasard; leurs Voix errent sans regle sur le Tenor: qu'elles s'accordent, si Dieu le veut; ils jettent leurs Sons à l'aventure, comme la pierre que lance au but une main mal-adroite, & qui de cent fois le touche à peine une.» Le bon Magister Muris apostrophe ensuite ces corrupteurs de la pure & simple Harmonie, dont son siecle abondoit ainsi que le nôtre. *Heu! proh dolor! His temporibus aliqui suum defectum inepto proverbio colorare moliuntur. Iste est, inquiunt, novus discantandi modus, novis scilicet uti consonantiis. Offendunt ii intellectum eorum qui tales defectus agnoseunt, offendunt sensum; nam inducere cum deberent delectationem, adducunt tristitiam.O incongruum proverbium! mala coloratio! irrationabilis excusatio! magnus abusus, magna ruditas, magna bestialitas, ut asinus sumatur pro homine, capra pro leone, ovis pro pisce, serpens pro salmon! Sic enim con cordiae confunduntur cum discordiis, ut nullatenus una distinguatur ab aliâ.! si antiqui periti Musicae doctores tales audissent Discantatores, quid dixissent? Quid fecissent? Sic discantantem increparent, & dicerent: Non hunc discantum quo uteris de me sumis. Non tuum cantum unum & concordantem* [216] *cum me facis. De quo te intromittis? Mihi non congruis, mihi adversarius, scandalum tu mihi es; ô utinam taceras! Non concordas, fed deliras & discordas.*

DISCORDANT, adj. On appelle ainsi tout Instrument dont on joue & qui n'est pas d'accord,

toute voix qui chante faux, toute Partie qui ne s'accorde pas avec les autres. Une Intonation qui n'est pas juste fait un Ton *faux*. Une suite de Tons *faux* fait un Chant *discordant*; c'est la différence de ces deux mots.

DISDIAPASON, s. m. Nom que donnoient les Grecs à l'Intervalle que nous appellons *double Octave*.

Le *Disdiapason* est à-peu-près la plus grande étendue que puissent parcourir les voix humaines sans se forcer; il y en a même assez peu qui l'entonnent bien pleinement. C'est pourquoi les Grecs avoient borné chacun de leurs Modes à cette étendue & lui donnoient le nom de Systême parfait. (Voy. MODE, GENRE, SYSTÈME.)

DISJOINT, adj. Les Grecs donnoient le nom relatif de Disjoints à deux Tétracordes qui se suivoient immédiatement, lorsque la corde la plus grave de l'aigu étoit un Ton au-dessus de la plus aiguë du grave, au lieu d'être la même. Ainsi les deux Tétracordes Hypaton & Diezeugménon étoient Disjoints, & les deux Tétracordes Synnéménon & Hyperboléon l'étoient aussi. (Voyez TÉTRACORDE.)

On donne, parmi nous, le nom de *Disjonts* aux Intervalles qui ne se suivent pas immédiatement, mais sont sépares par un autre Intervalle. Ainsi ces deux Intervalles *ut mi* & *sol si* sont *Disjoints*. Les Degrés qui ne sont pas [217] conjoints, mais qui sont composes, de deux ou plusieurs Degrés conjoints, s'appellent aussi Degrés *Disjoints*. Ainsi chacun des deux Intervalles dont je viens de parler forme un Degré *Disjoint*.

DISJONCTION. C'étoit, dans l'ancienne Musique, l'espace qui séparoit la Mèse de la Paramèse, ou en général un Tétracorde du Tétracorde voisin, lorsqu'ils n'étoient pas conjoints. Cet espace étoit d'un Ton, & s'appelloit en Grec *Diazeuxis*.

DISSONANCE, f. s. Tout Son qui forme avec un autre, un Accord désagréable à l'oreille, ou mieux, tout Intervalle qui n'est pas consonnant. Or, comme il n'y a point d'autres Consonnances que celles que forment entr'eux & avec le fondamental les Sons de l'Accord parfait, il s'ensuit que tout autre Intervalle est une véritable *Dissonance*: même les Anciens comptoient pour telles les Tierces & les Sixtes, qu'ils retranchoient des Accords consonnans.

Le terme de *Dissonance* vient de deux mots, l'un Grec, l'autre Latin, qui signifient *sonner à double*. En effet, ce qui rend la *Dissonance* désagréable, est que les Sons qui la forment, loin de s'unir à l'oreille, se repoussent, pour ainsi dire, & sont entendus par elle comme deux Sons distincts, quoique frappés à la fois.

On donne le nom de *Dissonance*, tantôt à l'lntervalle & tantôt à chacun des deux Sons qui le forment. Mais quoique deux Sons dissonent entr'eux, le nom de *Dissonance* se donne plus spécialement à celui des deux qui est étranger à l'Accord. [218] Il y a une infinité de *Dissonances* possibles; mais comme dans la Musique on exclud tous les Intervalles que le Systême reçu ne fournit pas, elles se réduisent à un petit nombre; encore pour la pratique ne doit-on choisir parmi celles-là que celles qui conviennent au Genre & au Mode, & enfin exclure même de ces dernieres celles qui ne peuvent s'employer selon les regles prescrites. Quelles sont ces regles? Ont-elles quelque fondement naturel, ou sont-elles purement arbitraires? Voilà ce que je me propose d'examiner dans cet Article.

Le principe physique de l'Harmonie se tire de la production de l'Accord parfait par la résonnance d'un Son quelconque: toutes les Consonnances en naissent, & c'est la Nature même qui les fournit. Il n'en va pas ainsi de la *Dissonance*, du moins telle que nous la pratiquons. Nous

trouvons bien, si son veut, sa génération dans les progressions des Intervalles consonnans & dans leurs différences; mais nous n'appercevons pas de raison physique qui nous autorise à l'introduire dans le corps même de l'Harmonie. Le P. Mersenne se contente de montrer la génération par le calcul & les divers rapports des *Dissonances*, tant de celles qui sont rejetées, que de celles qui sont admises; mais il ne dit rien du droit de les employer. M. Rameau dit en termes formels, que la *Dissonance* n'est pas naturelle à l'Harmonie, & qu'elle n'y peut être employée que par le secours de l'Art, Cependant, dans un autre Ouvrage, il essaye d'en trouver le principe dans les rapports des nombres & les proportions harmonique & arithmétique, comme s'il y avoit quelque [219] identité entre les propriétés de la quantité abstraite & les sensations de l'ouïe. Mais après avoir bien épuisé des analogies, après bien des métamorphoses de ces diverses proportions les unes dans les autres, après bien des opérations & d'inutiles calculs, il finit par établir, sur de légeres convenances, la *Dissonance* qu'il s'est tant donne de peine à chercher. Ainsi, parce que dans l'ordre des Sons harmoniques la proportion arithmétique lui donne, par les longueurs des cordes, une Tierce mineure au grave, (remarquez qu'elle la donne à l'aigu par le calcul des vibrations) il ajoute au grave de la sous-Dominante une nouvelle Tierce mineure. La proportion harmonique lui donne une Tierce mineure à l'aigu, (elle la donneroit au grave par les vibrations) & il ajoute à l'aigu de la Dominante une nouvelle Tierce mineure. Ces Tierces ainsi ajoutées ne sont point, il est vrai, de proportions avec les rapports précédens; les rapports mêmes qu'elles devroient avoir se trouvent altérés; mais n'importe: M. Rameau fait tout valoir pour le mieux; la proportion lui sert pour introduire la *Dissonance*, & le défaut de proportion pour la faire sentir.

L'illustre Géometre qui a daigné interpréter au Public le Systême de M. Rameau, ayant supprimé tous ces vains calculs, je suivrai son exemple, ou plutôt je transcrirai ce qu'il dit de la *Dissonance*, & M. Rameau me devra des remercîmens d'avoir tiré cette explication, des *Elémens de Musique*, plutôt que de ses propres écrits.

Supposant qu'on connoisse les cordes essentielles du Ton selon le Systême de M. Rameau; savoir, dans le Ton *d'ut*, [220] la Tonique *ut*, la Dominante *sol* & la sous-Dominante fa, on doit savoir aussi que, ce même Ton *d'ut* a les deux cordes *ut* & *sol* communes avec le Ton de sol, & les deux cordes *ut* & *fa* communes avec le Ton de *fa.* Par conséquent cette marche de Basse *ut sol* petit appartenir au Ton *d'ut* ou au Ton de *sol*, comme la marche de Basse *fa ut* ou *ut fa*, peut appartenir au Ton *d'ut* ou au Ton de fa. Donc, quand on paisse *d'ut* à *fa* ou à *sol* dans une Basse-fondamentale, on ignore encore jusques-là dans quel Ton l'on est. Il seroit pourtant avantageux de le savoir & de pouvoir, par quelque moyen, distinguer le générateur de ses Quintes.

On obtiendra cet avantage en joignant ensemble les Sons *sol* & *fa* dans une même Harmonie; c'est-à-dire, en joignant à l'Harmonie *sol* si *re* de la Quinte *sol* l'autre Quinte fa, en cette maniere *sol* si *re* fa: ce *fa* ajouté étant la Septieme de *sol* fait Dissonance: c'est pour cette raison que l'Accord *sol* si *re fa* est appellé Accord dissonant ou Accord de Septieme. Il sert à distinguer la Quinte *sol* du générateur *ut*, qui porte toujours, sans mélange & sans altération, l'Accord parfait *ut mi sol* ut, donne par la nature même. (Voyez ACCORD, CONSONNANCE, HARMONIE). Par-là on voit que, quand on passe *d'ut* à *sol*, on passe en même tems *d'ut* à fa, parce que le *fa* se, trouvé compris dans l'Accord de *sol*, & le Ton *d'ut* se trouvé, par ce moyen, entiérement déterminé, parce qu'il n'y a que ce Ton seul auquel les Sons *fa* & *sol* appartiennent à la fois.

Voyons; maintenant, continue M. d'Alembert, ce que nous ajouterons à l'Harmonie *fa* la *ut* de la Quinte *fa* au-dessous [221] du générateur, pour distinguer cette Harmonie de celle de ce même générateur. Il semble d'abord que l'on doive y ajouter l'autre Quinte sol, afin que le générateur *ut* passant à *fa*, passe en même tems à sol, & que le Ton soit déterminé par-là: mais cette introduction de *sol* dans l'Accord *fa* la *ut*, donneroit deux Secondes de suite, *fa* sol, *sol* la, c'est-à-dire, deux *Dissonances* dont l'union seroit trop désagréable à l'oreille; inconvénient qu'il faut éviter car si, pour distinguer le Ton, nous altérons l'Harmonie de cette Quinte *fa*, il ne faut l'altérer que le moins qu'il est possible.

C'est pourquoi, au lieu de sol, nous prendrons sa Quinte re, qui est le Son qui en approche le plus; & nous aurons pour la sous-Dominante *fa* l'Accord *fa* la *ut re*, qu'on appelle Accord de Grande-Sixte, ou Sixte-ajoutée.

Un peut remarquer ici l'analogie qui s'observe entre l'Accord de la Dominante *sol*, & celui de la sous-Dominante *fa*.

La Dominante sol, en montant au-dessus du générateur, a un Accord tout composé de Tierces en montant depuis *sol*; *sol* si *re* fa. Or la sous-Dominante *fa* étant au-dessous, du générateur ut, on trouvera, en descendant *d'ut* vers *fa* par Tierces, *ut* la *fa re*, qui contient les mêmes Sons que l'Accord *fa* la *ut re* donne à la sous-Dominante fa.

On voit de plus, que l'altération de l'Harmonie des deux: Quintes ne consiste que dans la Tierce mineure *re fa*, cru *fa re*, ajoutée de part & d'autre a l'Harmonie de ces deux Quintes.

[222] Cette explication est d'autant plus ingénieuse, qu'elle montre à la fois l'origine, l'usage, la marche de la *Dissonance*, son rapport intime avec le Ton, & le moyen de déterminer réciproquement l'un par l'autre. Le défaut que j'y trouvé, mais défaut essentiel qui, fait tout crouler, c'est l'emploi d'une corde étrangere au Ton, comme corde essentielle du Ton; & cela par une fausse analogie qui, servant de base au Systême de M. Rameau, le détruit en s'évanouissant.

Je parle de cette Quinte au-dessous de la Tonique, de cette sous-Dominante entre laquelle & la Tonique on n'apperçoit pas la moindre liaison qui puisse autoriser l'emploi de cette sous-Dominante, non-seulement comme corde essentielle du Ton, mais même en quelque qualité que ce puisse être. En effet, qu'y a-t-il de commun entre la résonnance, le frémissement des Unissons *d'ut*, & le Son de sa Quinte en dessous? Ce n'est point parce que la corde entiere est un fa, que ses aliquotes résonnent au Son *d'ut*, mais parce qu'elle est un multiple de la corde ut, & il n'y a aucun des multiples de ce même *ut* qui ne donne un semblable phénomene. Prenez le septuple, il frémira & résonnera dans ses Parties ainsi que le triple; est-ce à dire que le Son de ce

septuple ou ses Octaves soient des cordes essentielles du Ton? Tant s'en faut, puisqu'il ne forme pas même avec la Tonique un rapport commensurable en Notes.

Je sais que M. Rameau a prétendu qu'au Son d'une corde quelconque, une autre corde à sa douzieme en dessous frémissoit sans résonner; mais, outre que c'est un étrange phénomene en acoustique qu'une corde sonore qui vibre & ne [223] résonne pas, il est maintenant reconnu que cette prétendue expérience est une erreur, que la corde grave frémit parce qu'elle se partage, & qu'elle paroît ne pas résonner parce qu'elle ne rend dans ses Parties que l'Unisson de l'aigu, qui ne se distingue pas aisément.

Que M. Rameau nous dise donc qu'il prend la Quinte en dessous, parce qu'il trouvé la Quinte en dessus, & que ce jeu des Quintes lui paroît commode pour établir son Systême; on pourra le féliciter d'une ingénieuse invention: mais qu'il ne l'autorise point d'une expérience chimérique, qu'il ne se tourmente point à chercher dans les renversemens des proportions harmonique & arithmétique les fondemens de l'Harmonie, ni à prendre les propriétés des nombres pour celles des Sons.

Remarquez encore que si la contre-génération qu'il suppose pouvoit avoir lieu, l'Accord de la sous-Dominante *fa* ne devroit point porter une Tierce majeure, mais mineure, parce que le la Bémol est l'Harmonique véritable qui lui

1 1/3 1/5 best assigné par ce renversement *ut fa la*De forte qu'à ce compte la Gamme du Mode majeur devroit avoir naturellement la Sixte mineure; mais elle l'a majeure, comme quatrieme Quinte, ou comme Quinte de la seconde Note: ainsi voilà encore une contradiction.

Enfin, remarquez que la quatrieme Note donnée par la série des aliquotes, d'ou naît le vrai Diatonique naturel, n'est point l'Octave de la prétendue sous-Dominante dans le rapport de 4 à 3, mais une autre quatrieme Note toute différente dans [224] le rapport de 11 à 8, ainsi que tout Théoricien doit l`appercevoir au premier coup-d'oeil.

J'en appelle maintenant à l'expérience & à l'oreille des Musiciens. Qu'on écoute combien la Cadence imparfaite de la sous-Dominante à la Tonique est dure & sauvage, en comparaison de cette même Cadence dans sa place naturelle, qui est de la Tonique à la Dominante. Dans le premier cas, peut-on dire que l'oreille ne desire plus rien après l'Accord de la Tonique? N'attend-on pas, malgré qu'on en ait, une suite ou une fin? Or, qu'est-ce qu'une Tonique après laquelle l'oreille desire quelque chose? Peut-on la regarder comme une véritable Tonique, & n'est-on pas alors réellement dans le Ton de *fa* tandis qu'on pense être dans celui *d'ut*? Qu'on observe combien l'Intonation diatonique & successive de la quatrieme Note cet de la Note sensible, tant en montant qu'en descendant, paroît étrangere au Mode, & même pénible à la Voix. Si la longue habitude y accoutume l'oreille & la Voix du Musicien, la difficulté des Commençans à entonner cette Note doit lui-montrer assez combien elle est peu naturelle. On attribut cette difficulté aux trois *Tons* consécutifs: ne devroit-on pas voir que ces trois *Tons* consécutifs, de même que la Note qui les introduit, donnent une Modulation barbare qui n'a nul fondement dans la Nature? Elle avoit assurément mieux guidé les Grecs, lorsqu'elle leur fit arrêter leur Tétracorde précisément au *mi* de notre échelle; c'est-à-dire, à la Note qui précede cette quartrieme; ils aimerent mieux prendre cette quatrieme en dessous, & ils trouverent ainsi avec leur seule oreille, ce que toute notre théorie harmonique n'a pu encore nous faire appercevoir.

[225] Si le témoignage de l'oreille & celui de la raison se réunissent, au moins dans le Systême donne pour rejetter la prétendue sous-Dominante, non-seulement du nombre des cordes essentielles du Ton, mais du nombre des Sons qui peuvent entrer dans l'Echelle du Mode, que devient toute cette théorie des *Dissonances*? que devient.l'explication du Mode mineur? que devient tout le Systême de M. Rameau

N'appercevant donc, ni dans la physique, ni dans le calcul, la véritable génération de la *Dissonance*, je lui cherchois une origine purement mécanique, & c'est de la maniere suivante que je tâchois de l'expliquer dans l'Encyclopédie, sans m'écarter du Systême pratique de M. Rameau.

Je suppose la nécessité de la *Dissonance* reconnue. (Voyez HARMONIE & CADENCE.) Il s'agit de voir ou l'on doit prendre cette *Dissonance* & comment il faut l'employer.

Si l'on compare successivement tous les Sons de l'Echelle Diatonique avec le Son fondamental dans chacun des deux Modes, on n'y trouvera pour toute *Dissonance* que la Seconde., & la Septieme., qui n'est qu'une Seconde renversée, & qui fait réellement Seconde avec l'Octave. Que la Septieme soit renversée de la Seconde, & non la Seconde de la Septieme, c'est ce qui est évident par l'expression des rapports: car celui de la Seconde & 8. 9. étant plus simple que celui de la Septieme 9. 16.l'Intervalle qu'il représente n'est pas, par conséquent, l'engendré, mais le générateur.

Je sais bien que d'autres Intervalles altérés peuvent devenir [226] dissonans; mais si la Second ne. s'y trouvé pas exprimée ou sous-entendue, ce sont seulement des accidens de Modulation auxquels l'Harmonie n'a aucun égard,& ces *Dissonances* ne sont point alors traitées comme telles. Ainsi c'est une chose certaine qu'où il n'y a point de Seconde il n'y a point de *Dissonance*; & la Seconde est proprement la seule *Dissonance* qu'on puisse employer.

Pour réduire toutes les Consonnances a leur moindre espace, ne sortons point des bornes de l'Octave, elles y sont toutes contenues dans l'Accord parfait. Prenons donc cet Accord

parfait, *sol si re sol*, & voyons en quel lieu de cet Accord, que je. ne suppose encore dans aucun Ton, nous: pourrions placer une *Dissonance*; c'est-à-dire, une Seconde, pour la rendre le moins choquante à l'oreille qu'il est possible. Sur le la entre le *sol* & le *si*, elle feroit une Seconde avec l'un & avec l'autre, & par conséquent diffoneroit doublement. Il en seroit de même entre *le si* & *le re*, comme entre tout Intervalle de Tierce: l'Intervalle de Quarte entre le *re* & le sol. Ici l'on peut introduire un Son de deux manieres; 1▮. on peut ajouter la Note *fa* qui sera Seconde, avec le *sol* de Tierce avec le *re*; 2°. ou la Note mi qui sera Seconde avec le *re* & Tierce avec le *sol*. Il est évident qu'on aura de chacune de ces deux manieres la *Dissonance* la moins dure qu'on puisse trouver, car elle ne dissonera, qu'avec un seul Son, & elle engendrera une nouvelle Tierce. qui, aussi-bien que les deux précédentes, contribuera à la douceur de l'Accord total. D'un coté nous aurons l'Accord de Septieme, de l'autre celui de Sixte-ajoutée, les deux [237sic.][227] seuls Accords dissonans admis dans le Systême de la Basse-fondamentale.

Il ne suffit pas de faire entendre la *Dissonance*, il faut la résoudre; vous ne choquez d'abord l'oreille que pour la flatter ensuite plus agréablement. Voilà deux Sons joints: d'un côté la Quinte & la Sixte, de l'autre la Septieme & l'Octave; tant qu'ils seront ainsi la Seconde, ils resteront dissonans: mais que les Parties qui les sont entendre s'éloignent d'un Degré; que l'une monte ou que l'autre descende diatoniquement, votre Seconde, de part & d'autre, sera devenue une Tierce; c'est-à-dire, une des plus agréables Consonnances. Ainsi après *sol fa*, vous aurez *sol mi*, ou *sa la*, & après *re mi, mi ut, ou re fa*; c'est ce qu'on appelle sauver la *Dissonance.*

Reste à déterminer lequel des deux Sons joints doit monter ou descendre, & lequel doit rester en place: mais le motif de détermination saute aux yeux. Que la Quinte ou l'Octave restent comme cordes principales, que la Sixte monte, & que la Septieme descende, comme Sons accessoires, comme *Dissonances*. De plus, si, des cieux Sons joints, c'est à celui qui a le moins de chemin de faire de marcher par préférence, le sa descendre encore sur le *mi*, après la Septieme, & le *mi* de l'Accord de Sixte-ajoutée montera sur le *fa*: car il n'y a point d'autre marche plus courte pour sauver la *Dissonance*.

Voyons maintenant quelle marche doit faire le Son fondamental relativement au mouvement assigné à la *Dissonance*. Puisque l'un des deux Sons joints reste en place, il [228] doit faire liaison dans l'Accord suivant. L'Intervalle que doit former la Basse-fondamentale en quittant l'Accord, doit donc être déterminé sur ces deux conditions; 1, que l'Octave du Son fondamental précédent puisse rester en place après l'Accord de Septieme, la Quinte après l'Accord de Sixte-ajoutée; 2°. que le Son sur lequel se résout la *Dissonance* soit un des Harmoniques de celui auquel passe la Basse fondamentale. Or le meilleur mouvement de la Basse étant par Intervalles de Quinte, si elle descend de Quinte dans le premier cas, ou qu'elle monte de Quinze dans le second, toutes les conditions seront parfaitement remplies, comme il est évident, par la seule inspection de l'exemple, <u>*Pl. A.*</u> Fig. 9.

De-là on tire un moyen de connoître à quelle corde du Ton chacun de ces deux Accords convient le mieux. Quelles sont dans chaque Ton les deux cordes les plus essentielles? C'est la Tonique de la Dominante. Comment la Basse peut-elle marcher en descendant de Quinte sur deux cordes essentielles du Ton? C'est en passant de la Dominante à la Tonique: donc la Dominante est la corde à laquelle convient le mieux l'Accord de Septieme. Comment la Basse en montant de Quinte peur-elle marcher sur deux corde essentielles du Ton? C'est en passant de la Tonique à la Dominante: donc la Tonique est la corde à laquelle convient l'Accord de Sixte-

ajoutée. Voilà pourquoi, dans l'exemple, j'ai donne un Dièse au *fa* de l'Accord qui suit celui-là: car le *re* étant Dominante-Tonique doit porter la Tierce majeure. La Basse peut avoir d'autres marches; mais [229] ce sont-là les plus parfaites, & les deux principales Cadences. (Voyez CADENCE.)

Si l'on compare ces deux *Dissonances* avec le son fondamental, on trouvé que celle qui descend est une Septieme mineure, & celle qui monte une Sixte majeure, d'ou l'on tire cette nouvelle regle que les *Dissonances* majeures doivent monter, & les mineures descendre: car en général un Intervalle majeur a moins de chemin à faire en montant, & un Intervalle mineur en descendant; & en général aussi, dans les marches Diatoniques, les moindres Intervalles sont préférer.

Quand l'Accord de Septieme porte Tierce majeure, cette Tierce fait, avec la Septieme, une autre *Dissonance* qui est la Fausse-Quinte, ou, par renversement, le Triton. Cette Tierce, vis-à-vis de la Septieme, s'appelle encore *Dissonance* majeure, & lui est prescrit de monter, mais c'est en qualité de Note sensible; & sans la Seconde, cette prétendue *Dissonance* n'existeroit point ou ne seroit point traitée comme telle.

Une observation qu'il ne faut pas oublier est, que les deux seules Notes de l'Echelle qui ne se trouvent point dans les Harmoniques des deux cordes principales *ut* &sol, sont précisément celles qui s'y trouvent introduites par la *Dissonance*, & achevent, par ce moyen, la Gamme Diatonique, qui, sans cela, seroit imparfaite: ce qui explique comment le *fa* & le *la*, quoiqu'étrangers au Mode, se trouvent dans son Echelle, & pourquoi leur Intonation, toujours rude malgré l'habitude, éloigné l'idée du Ton principal.

[230] Il faut remarquer encore que ces deux *Dissonances*; savoir, la Sixte majeure & la Septieme mineure, ne diffèrent que d'on semi-Ton, & différeroient encore moins si les Intervalles étoient bien justes. A l'aide à cette, observation l'on peut tirer du principe de la résonnance une origine très-approchée de l'une & de l'autre, comme je vais le montrer.

Les Harmoniques qui accompagnent un Son quelconque ne se bornent pas à ceux qui, composent l'Accord parfait. Il y en a une infinité d'autres moins sensibles à mesure qu'ils deviennent plus aigus & leurs rapports plus composés, ces rapports sont exprimés par la série naturelle des aliquotes 1/2 1/3 1/4 1/5 1/6 1/7, &c. Les six premiers termes de cette série donnent les Sons qui composent l'Accord parfait & ses Répliques, le septieme en est exclus; cependant ce septieme terme entre comme eux dans la résonnance totale du Son générateur, quoique moins sensiblement: mais il n'y entre point comme Consonnance; il y entre donc comme *Dissonance*, & cette Dissonance est donnée par la Nature. Reste à voir son rapport avec celles dont je viens de parler.

Or ce rapport est intermédiaire entre l'un & l'autre & fort rapproché de tous deux; car le rapport de la Sixte majeure est 3/5, & celui de la Septieme mineure 9/16. Ces deux rapports réduits aux mêmes termes sont 4/8 8/0 & 4/8 5/0.

Le rapport de l'aliquote 1/7 rapproché au simple par ses Octaves est 4/7, & ce rapport réduit au même terme avec les précédens se trouvé intermédiaire entre les deux, de cette maniere 3/5 3/6 6/0 3/5 2/6 0/0 3/5 1/6 5/0; ou l'on voit que ce rapport moyen ne différé de la Sixte majeure que d'un 1/25, ou à-peu-près deux [231] Comma, & de la Septieme mineure que d'un 1/112 qui est beaucoup moins qu'un Comma. Pour employer les mêmes: Sons dans le genre

Diatonique & dans divers Modes, il a falu les altérer; mais cette altération n'est pas assez grande pour nous faire perdre la trace de leur origine.

J'ai fait voir, au mot *Cadence*, comment l'introduction de ces deux principales *Dissonances*, la Septieme & la Sixte-ajoutée, donne le moyen de lier une suite d'Harmonie en la faisant monter ou descendre a volonté par l'entrelacement des Dissonances.

Je ne parle point ici de la préparation de la *Dissonances*, moins parce qu'elle a trop d'exceptions pour en faire une regle générale, que parce que ce n'en est pas ici le lieu, { Voyez PRÉPARER.) A l'égard des *Dissonances* par supposition ou par suspension, voyez aussi ces deux mots. Enfin, je ne dis rien non plus de la Septieme diminuée; Accord singulier dont j'aurai occasion de parler au mot ENHARMONIQUE.

Quoique cette maniere de concevoir la *Dissonance* en donne une idée assez nette, comme cette idée n'est point tirée du fond de l'Harmonie, mais de certaines convenances entre les Parties, je suis bien éloigné d'en faire plus de cas qu'elle ne mérite, & je ne l'ai jamais donnée que pour ce qu'elle valoit; mais on avoit jusqu'ici raisonné si mal sur la *Dissonance*, que je ne crois pas avoir fait en cela pis que les autres. M. Tartini est le premier, & jusqu'à présent le seul qui ait déduit une Théorie des *Dissonances* des vrais principes de l'Harmonie. Pour éviter d'inutiles répétitions [232] je renvoie là-dessus au mot *Systême*, où j'ai fait l'exposition du sien. Je m'abstiendrai de juger s'il a trouvé ou non celui de la Nature: mais je dois remarquer au moins que!es principes de cet Auteur paroissent avoir dans leurs conséquences cette. universalité & cette connexion qu'on ne trouvé gueres que dans ceux qui menent à la vérité.

Encore une observation avant de finir cet Article. Tout Intervalle commensurable est réellement consonnant: il n'y a de vraiment dissonans que ceux dont les rapports sont irrationnels; car il n'y a que ceux-là auxquels on ne puisse aligner aucun Son fondamental commun. Mais passé le point ou les Harmoniques naturels sont encore sensibles, cette consonnance des Intervalles commensurables ne s'admet plus que par induction. Alors ces Intervalles sont bien partie du Systême Harmonique, puisqu'ils sont dans l'ordre de sa génération naturelle & se rapportent au Son fondamental commun; mais ils ne peuvent être admis comme Consonance par l'oreille, parce qu'elle ne les apperçoit point dans l'Harmonie naturelle du corps sonore. D'ailleurs, plus l'Intervalle se compose, plus il s'élevé à l'aigu du Son fondamental; ce qui se prouve par la génération réciproque du Son fondamental & des Intervalles supérieurs. (Voyez le Systême de M. Tartini.) Or, quand la distance du Son fondamental au plis aigu de l'Intervalle générateur ou engendré, excede l'étendue du Systême Musical ou appréciable, tout ce qui est au-delà de cette étendue devant être censé nul, un tel Intervalle n'a point de fondement sensible & doit être rejetté de la pratique ou seulement admis comme Dissonant. Voilà, [233] non le Systême de M. Rameau, ni celui de M. Tartini, ni le mien, mais le texte de la Nature, qu'au reste je n'entreprends pas d'expliquer.

DISSONANCE MAJEURE, est celle qui se sauve en montant. Cette *Dissonance* n'est telle que relativement à la *Dissonance* mineure; car elle fait. Tierce ou Sixte majeure sur le vrai Son fondamental, & n'est autre que la Note sensible, dans un Accord Dominant, ou la Sixte-ajoutée dans son Accord.

DISSONANCE MINEURE, est celle qui se sauve en descendant: c'est toujours la *Dissonance* proprement dite; c'est-à-dire, la Septieme du vrai Son fondamental.

La *Dissonance majeure* est aussi celle qui se forme par un Intervalle superflu, & la *Dissonance mineure* est celle qui se forme par un Intervalle diminué. Ces diverses acceptions viennent de ce que le mot même de *Dissonance* est équivoque & signifie quelquefois un Intervalle & quelquefois un simple Son.

DISSONANT, *partie*. (Voyez DISSONER.)

DISSONER, v. n. Il n'y a que les Sons qui *dissonent*, & un Son *dissone* quand il forme Dissonance avec un autre Son. On ne dit pas qu'un Intervalle dissone, on dit qu'il est Dissonant.

DITHYRAMBE, s. m. Sorte de Chanson Grecque en l'honneur de Bacchus, laquelle se chantoit sur le Mode Phrygien, & se sentoit du feu cet de la gaieté qu'inspire le Dieu. auquel elle étoit consacrée. Il ne faut pas demander si nos Littérateurs modernes, toujours sages & compassés, se sont [234] récriés sur la fougue & le désordre des *Dithyrambes*. C'est fort mal fait, sans doute, de s'enivrer, sur-tout en l'honneur de la Divinité; mais j'aimerois mieux encore être ivre moi-même, que de n'avoir que ce sot bon-sens qui mesure sur la froide raison tous les discours d'un homme échauffé par le vin.

DITON, s. m. C'est dans la Musique Grecque, un Intervalle composé de deux Tons; c'est-à-dire, une Tierce majeure. (Voyez INTERVALLE, TIERCE.)

DIVERTISSEMENT, s. m. C'est le nom qu'on donne à certains recueils de Danses & de Chansons qu'il est de regle à Paris d'insérer dans chaque Acte d'un Opéra, soit Ballet, soit Tragédie: *Divertissement* importun dont l'Auteur a soin de couper l'action dans quelque moment intéressant, & que les Acteurs assis & les Spectateurs debout ont la patience de voir & d'entendre.

DIX-HUITIEME, s. f. Intervalle qui comprend dix-sept Degrés conjoints, & par conséquent dix-huit Sons Diatoniques en comptant les deux extrêmes. C'est la double Octave de la Quarte. (Voyez QUARTE).

DIXIEME, s. F. Intervalle qui comprend neuf Degrés conjoints, & par conséquent dix Sons Diatoniques en comptant les deux qui le forment. C'est l'Octave de la Tierce ou la Tierce de l'Octave, & la Dixieme est majeure ou mineure, comme l'Intervalle simple dont elle est la Réplique. (Voyez TIERCE).

DIX-NEUVIEME, s. f. Intervalle qui comprend dix-huit Degrés conjoints, & par conséquent dix-neuf Sons Diatoniques [235] en comptant les deux extrêmes. C'est la double Octave de la Quinte. (Voyez QUINTE.)

DIX-SEPTIEME, s. f. Intervalle qui comprend seize Degrés conjoints, & par conséquent dix-sept Sons Diatoniques en comptant les deux extrêmes. C'est la double-Octave de la Tierce, & la Dix-septieme est majeure ou mineure comme elle.

Toute corde sonore rend avec le Son principal celui de a *Dix-septieme* majeure, plutôt que celui de sa Tierce simple ou de sa Dixieme, parce que cette Dix-septieme est produite par une aliquote de la corde entiere; savoir, la cinquieme partie: au lieu que les 4/5 que donneroit la Tierce, ni les 2/5 que donneroit la Dixieme, ne sont pas une aliquote de cette même corde. (Voyez SON, INTERVALLE, HARMONIE.)

DO. Syllabe que les Italiens substituent, en solfiant, à celle *d'ut* dont ils trouvent le Son trop sourd. Le même motif a fait entreprendre à plusieurs personnes, & entr'autres à M. Sauveur, de

changer les noms de toutes les syllabes de notre Gamme; mais l'ancien usage a toujours prévalu parmi nous. C'est peut-être un avantage: il est bon de s'accoutumer à solfier par des syllabes sourdes, quand on n'en a gueres de plus sonores à leur substituer dans le Chant.

DODECACORDE. C'est le titre donne par Henri Glaréan à un gros livré de sa composition, dans lequel, ajoutant quatre nouveaux Tons aux huit usités de son tems, & qui restent encore aujourd'hui dans le Chant Ecclésiastique Romain, il pense avoir rétabli dans leur pureté les douze [236] Modes d'Aristoxène, qui cependant en avoit treize; mais cette prétention a été refutée par J. B. Doni, dans son Traité des Genres & des Modes.

DOIGTER, v. n. C'est faire marcher d'une maniere convenable & réguliere les doigts sur quelque Instrument, & principalement sur l'Orgue ou le Clavecin, pour en jouer le plus facilement & le plus nettement qu'il est possible.

Sur les Instrumens à manche, tels que le Violon & le Violoncelle, la plus grande regle du Doigter consiste dans les diverses positions de la main gauche sur le manche; c'est par-là que les mêmes passages peuvent devenir faciles ou difficiles, selon les positions & selon les cordes sur lesquelles on peut prendre ces passages: c'est quand un Symphoniste est parvenu à passer rapidement, avec justesse & précision, par toutes ces différentes positions, qu'on dit qu'il possede bien son manche. (Voyez POSITION.)

Sur l'Orgue ou le Clavecin, le *Douter* est autre chose. Il y a deux manieres de jouer sur ces Instrumens; savoir, l'Accompagnement & les Pieces. Pour jouer des Pieces on a égard à la facilité de l'exécution & à la bonne grace de la main. Comme il y a un nombre excessif de passages possibles dont la plupart demandent une maniere particulier de faire marcher les doigts, & que d'ailleurs chaque Pays & chaque Maître a sa regle, il faudroit sur cette Partie des détails que cet Ouvrage ne comporte pas, &, sur lesquels l'habitude & la commodité tiennent lieu de regles, quand une fois on a la main bien posée. Les préceptes généraux qu'on peut donner sont, 1°, de placer les deux mains sur [237] le Clavier; de maniere qu'on n'ait rien de géné dans l'attitude; ce qui oblige d'exclure communément le pouce de la main droite, parce que les deux pouces posés sur le Clavier & principalement sur les touches blanches donneroient aux bras une situation contrainte & de mauvaise grace. Il faut observer aussi que les coudes soient un peu plus élevés que le niveau du Clavier, afin que la main tombe comme d'elle-même sur les touches; ce qui dépend de la hauteur du siege: 2°.De tenir le poignet à-peu-près à la hauteur du Clavier; c'est-à-dire, au niveau du coude, les doigts écartés de la largeur des touches & un peu recourbés sur elles pour être prêts à tomber sur des touches différentes. 3°. De ne point porter successivement le même doigt sur deux touches consécutives, mais d'employer tous les doigts de chaque main. Ajoutez à ces observations les regles suivantes que je donne avec confiance, parce que je les tiens de M. Duphli, excellent Maître de Clavecin & qui possede sur-tout la perfection du *Doigter*.

Cette perfection consiste en général dans un mouvement doux, léger & régulier.

Le mouvement des doigts se prend à leur racine; c'est-à-dire, à la jointure qui les attache à la main.

Il faut que les doigts soient courbés naturellement, & que chaque doigt ait son mouvement propre indépendant des autres doigts. Il faut que les doigts tombent sur les touches & non qu'ils les frappent, & de plus qu'ils coulent de l'une à l'autre en se succédant; c'est-à-dire, qu'il ne faut quitter une touche qu'après en avoir pris une autre. Ceci regarde particuliérement le jeu

François.

[238] Pour continuer un roulement, il faut s'accoutumer à passer le pouce par-dessous tel doigt que ce soit, & à passer tel quatre doigt par-dessous le pouce. Cette maniere est excellente, sur-tout quand il se rencontre des Dièse ou des Bémols; alors faites en sorte que le pouce se trouvé sur la touche qui précede le Dièse ou le Bémol, ou placez-le immédiatement après: par ce moyen vous vous procurerez autant de doigts de suite que vous aurez de Notes à faire.

Evitez, autant qu'il se pourra, de toucher du pouce ou du cinquieme doigt une touche blanche, sur-tout dans les roulemens de vitesse. Souvent on exécute un même roulement avec les deux mains dont les doigts se succedent pour lors consécutivement. Dans ces roulemens les mains passent l'une sur l'autre; mais il faut observer que le Son de la premiere touche sur laquelle passe une des mains soit aux lié au Son précédent, que s'ils étoient touchés de la même main.

Dans le genre de Musique harmonieux & lié, il est bon de s'accoutumer à s'accoutumer à substituer un doigt à la place d'un autre sans relever la touche; cette maniere donne des facilités pour l'exécution & prolonge la durée des Sons.

Pour l'Accompagnement, le *Doigter* de la main gauche est le même que pour les Pieces, parce qu'il toujours que cette main joue les Basses qu'on doit accompagner; ainsi les regles M. de Duplhi y servent également pour cette partie, excepté dans les occasions ou l'on veut augmenter le bruit au moyen de l'Octave qu'on embrasse du pouce & du petit doigt: car alors au lieu de *Doigter*, la min entiere se transporte [239] d'une touche à l'autre. Quant à la main droite, son Doigter consiste dans l'arrangement des doigts & dans les marches qu'on leur donne pour faire entendre les Accords & leur succession; de sorte que quiconque entend bien la mécanique des doigts en cette partie, possede l'art de l'Accompagnement. M. Rameau a fort bien expliqué cette mécanique dans si Dissertation sur l'Accompagnement, & je crois ne pouvoir mieux faire que de donner ici un précis de la partie de cette Dissertation qui regarde le *Doigter*.

Tout Accord peut s'arranger par Tierces. L'Accord parfait, c'est-à-dire, l'Accord d'une Tonique ainsi arrangé sur le Clavier, est formé par trois touches qui doivent être frappées du second, du quatrieme & du cinquieme doigt. Dans cette situation c'est le doigt le plus bas, c'est-à-dire, le second qui touche la Tonique; dans les deux autres faces, il se trouvé toujours un doigt au moins au-dessous de cette même Tonique; il faut le placer à la Quarte. Quant au troisieme doigt, qui se trouvé au-dessus ou au-dessous des deux autres, il faut le placer à la Quarte: Quant au troisieme doigt; qui se trouvé au-dessus ou au-dessous des deux autres; il faut le placer à la Tierce de son voisin.

Une regle générale pour la succession des Accords est qu'il doit y avoir liaison entr'eux; c'est-à-dire, que quelqu'un clés Sons de l'Accord précédent doit être prolongé sur l'accord suivant & entrer dars son Harmonie. C'est de cette regle que se tire toute la mécanique du *Doigter*.

Puisque pour passer réguliérement d'un Accord à un autre, il faut que quelque doigt reste en place, il est évident qu'il n'y a que quatre manieres de succession réguliers entre deux [240] Accords parfaits; savoir, la Basse-fondamentale montant ou descendant de Tierce ou de Quinte.

Quand la Batte procede par Tierces, deux doigts restent en place; en montant, ceux qui formoient la Tierce & la Quinte restent pour former l'Octave & la Tierce, tandis que celui qui

formoit l'Octave descend sur la Quinte; en descendant, les doigts qui formoient l'Octave & la Tierce restent pour former la Tierce & la Quinte, tandis que celui qui faisoit la Quinte monte sur l'Octave.

Quand la Basse procede par Quintes, un doigt seul reste en place, & les deux autres marchent; en montant, c'est la Quinte qui reste pour faire l'Octave, tandis que l'Octave & la Tierce descendent sur la Tierce & sur la Quinte; en descendant, l'Octave reste pour faire la Quinte, tandis que la Tierce & la Quinte montent sur l'Octave & sur la Tierce. Dans toutes ces successions les deux mains ont toujours un mouvement contraire.

En s'exerçant ainsi sur divers endroits du Clavier, on se familiarise bientôt au jeu des doigts sur chacune de ces marches, & les suites d'Accords parfaits ne peuvent plus embarrasser. Pour les Dissonances, il faut d'abord remarquer que tout Accord dissonant complet, occupe les quatre doigts, lesquels peuvent être arranges tous par Tierces, ou trois par Tierces, & l'autre joint à quelqu'un des premiers, faisant avec lui un Intervalle de Seconde. Dans le premier cas, c'est le plus bas des doigts; c'est-à-dire, l'index qui sonne le Son fondamental de l'Accord; dans le second cas, c'est le supérieur [241] des deux doigts joints. Sur cette observation l'on connoît aisément le doigt qui fait la dissonance, & qui, par conséquent, doit descendre pour la sauver.

Selon les differens Accords consonance ou dissonans qui suivent un Accord dissonant, il faut faire descendre un doigt seul, ou deux, ou trois. A la suite d'un Accord dissonant, l'Accord parfait qui le sauve se trouvé aisément sous les doigts. Dans une suite d'Accords dissonans quand un doigt seul descend, comme dans la Cadence interrompue, c'est toujours celui qui a fait la Dissonance; c'est-à-dire, l'inférieur des deux joints, ou le supérieur de tous, s'ils sont arrangés par Tierces. Faut-il faire descendre deux doigts, comme dans la Cadence parfaite: ajoutez, à celui dont je viens de parler, son voisin au-dessous, & s'il n'en a point, le supérieur de tous: ce sont les deux doigts qui doivent descendre. Faut-il en faire descendre trois, comme dans la Cadence rompue: conservez le fondamental sur sa touche, & faites descendre les trois autres.

La suite de toutes ces différentes successions, bien étudiée, vous montre le jeu des doigts dans toutes les phrases possibles; & comme c'est des Cadences parfaites que se tire la succession la plus commune des phrases harmoniques, c'est aussi à celle-là qu'il faut s'exercer davantage: on y trouvera toujours deux doigts marchant & s'arrêtant alternativement. Si les deux doigts d'en haut descendent sur un. Accord ou les deux inférieurs restent en place, dans l'Accord suivant les deux supérieurs restent, & les deux inférieurs descendent à leur tour; ou bien ce sont les deux [242] doigts extrêmes qui sont le même jeu avec les deux moyens.

On peut trouver encore une succession harmonique ascendante par Dissonances, à la faveur de la Sixte-ajoutée; mais cette succession, moins commune que celle dont je viens de parler, est plus difficile à ménager, moins prolongée, & les Accords se remplissent rarement de tous leurs Sons. Toutefois la marche des doigts auroit encore ici ses regles; & en supposant, un entrelacement de Cadencés imparfaites, on y trouveroit toujours, ou les quatre doigts par Tierces, ou deux doigts joints: dans le premier cas, ce seroit aux deux inférieurs à monter, & ensuite aux, deux. supérieurs alternativement: dans le second, le supérieur. des deux doigts, joints doit monter avec celui qui est au-dessus de lui, & s'il n'y en a point, avec le plus bas de tous,&c.

On n'imagine pas jusqu'à quel point l'étude du Doigter, prise de cette maniere, peut faciliter la. pratique de l'Accompagnement.. Après un peu d'exercice les doigts prennent insensiblement l'habitude de marcher comme. d'eux-mêmes; ils préviennent l'esprit & accompagnent avec une facilité qui a de quoi surprendre. Mais il faut convenir que l'avantage de cette méthode n'est pas sans inconvénient; car sans parler des Octaves & des Quintes de suite qu'on y rencontre à tout moment, il. résulte de tout ce remplissage une Harmonie brute & dure dont l'oreille est étrangement choquée, sur-tout dans les Accords par supposition.

Les Maîtres enseignent d'autres manieres de *Doigter*, fondées sur les mêmes principes, sujettes, il est vrai, à plus d'exceptions; mais par lesquelles retranchant des sons, on [243] gêne moins la main par trop d'extension, l'on évite les Octaves & les Quintes de suite, & l'on rend une Harmonie, non pas aussi pleine, mais plus pure & plus agréable.

DOLCE. (Voyez D.)

DOMINANT, adj. Accord Dominant ou sensible et celui qui se pratique sur la *Dominante* du Ton, & qui annonce la Cadence parfaite. Tout Accord parfait majeur devient *Dominant*, si-tôt qu'on lui ajoute la Septieme mineure.

DOMINANTE, s. f. C'est, des trois Notes essentielles du Ton, celle qui est une Quinte au-dessus de la Tonique. La Tonique & la *Dominante* déterminent le Ton; elles y sont chacune la fondamentale d'un Accord particulier; au lieu que la Médiante, qui constitue le Mode, n'a point d'Accord à elle, & fait seulement partie de celui de la Tonique.

M. Rameau donne généralement le nom de *Dominante* à toute Note qui porte un Accord de Septieme, & distingue celle qui porte l'Accord sensible par le nom de *Dominante-Tonique*; mais à cause de la longueur du mot cette addition n'est pas adoptée des Artistes, ils continuent d'appeller simplement *Dominante* la Quinte de la Tonique, & ils n'appellent pas *Dominantes*, mais *Fondamentales*, les autres Notes portant Accord de Septieme; ce qui suffit pour s'expliquer, & prévient la confusion.

DOMINANTE. Dans le Plain-Chant, est la Note que l'on rebat le plus souvent, à quelque Degré que l'on soit de la Tonique. Il y a dans le Plain-Chant *Dominante* & *Tonique*, mais point de Médiante.

[244] DORIEN, adj. Le Mode *Dorien* étoit un des plus anciens de la Musique des Grecs, & c'étoit le plus grave ou le plus bas de ceux qu'on a depuis appellés authentiques.

Le caractere de ce Mode étoit sérieux & grave, mais d'une gravité tempérée; ce qui le rendoit propre pour la guerre& pour les sujets de Religion.

Platon regarde la majesté du Mode *Dorien* comme très propre à conserver les bonnes moeurs, & c'est pour cela qu'il en permet l'usage dans sa République.

Il s'appelloit *DORIEN*, parce que c'étoit chez les peuples de ce nom qu'il avoit été d'abord en usage. On attribue l'invention de ce Mode à Thamiris de Thrace, qui, ayant eu le malheur de défier les Muses & d'être vaincu, fut privé par elles de la Lyre & des yeux.

DOUBLE, adj. Intervalles *Doubles* ou *redoublés* sont tous ceux qui excedent l'étendue de l'Octave redoublés sont tous qui excedent de l'Octave. En ce sens la Dixieme est *double* de la Tierce, & la Douzieme *double* de la Quinte. Quelques-uns donnent aussi le nom d'Intervalles *doubles* à ceux qui sont composés de deux Intervalles égaux, comme la Fausse-Quinte qui est composée de deux Tierces mineures..

DOUBLE, s. m. On appelle *Doubles*, des Airs d'un Chant simple en lui-même, qu'on figure & qu'on double par l'addition de plusieurs Notes qui varient & ornent le Chant sans le gâter. C'est ce que les Italiens appellent *Variazioni*.(VOYEZ VARIATIONS.)

Il y a cette différence des *Doubles* aux broderies ou Fleurtis, que ceux-ci sont à la liberté du Musicien, qu'il [245] peut les faire ou les quitter quand il lui plaît, pour reprendre le simple. Mais le *Double* ne se quitte point, & si-tôt. qu'on l'a commencé, il faut le poursuivre jusqu'à la fin de l'Air.

DOUBLE est encore un mot employé a l'Opéra de Paris pour désigner les Acteurs en sous-ordre, qui remplacent les premiers Acteurs dans les rôles que ceux-ci quittent par maladie ou par air, ou lorsqu'un Opéra est sur ses fins & qu'on en prépare un autre. Il faut avoir entendu un Opéra; en Doubles pour concevoir ce que c'est qu'un tel Spectacle & quelle doit être la patience de ceux qui veulent bien le fréquenter en cet état. Tout le zele des bons Citoyens François, bien pourvus d'oreilles à l'épreuve, suffit à peine pour tenir à ce détestable charivari.

DOUBLER, v. a. *Doubler* un Air, c'est y faire des Doubles; *Doubler* un rôle, c'est y remplacer l'Acteur principal. (Voyez DOUBLE.)

DOUBLE-CORDE, s. f. Maniere de jeu sur le Violon, laquelle consiste à toucher deux cordes à la fois faisant deux Parties différentes. La Double-corde *fait souvent beaucoup d'effet. Il est difficile de jouer très-juste sur la* Double-corde.

DOUBLE-CROCHE, s. f. Note de Musique qui ne vaut que le quart d'une Noire, ou la moitié d'une Croche. Il faut par conséquent seize *Doubles-croches* pour une Ronde ou pour une Mesure à quatre Tems. (Voyez MESURE, VALEUR DES NOTES.)

On peut voir la figure de la *Double-croche* liée ou détachée [246] dans la Figure 9. de la *Planche D*. Elle s'appelle Double-croche, à cause du Double-crochet qu'elle porte à sa queue,& qu'il faut pourtant bien distinguer du *Double-crochet* proprement dit, qui fait le sujet de l'Article suivant.

DOUBLE-CROCHET, s. m. Signe d'abréviation qui marque la division des Notes en Doubles-croches, comme le simple Crochet marque leur division en Croches simples. (Voyez CROCHET.)Voyez aussi la figure & l'effet du *Double-crochet*, Figure 10. de la *Planche D.* à l'exemple B.

DOUBLE-EMPLOI, s. m. Nom donne par M. Rameau aux deux différentes manieres dont on peut considérer & traiter l'Accord de sous Dominante; savoir, comme Accord fondamental de Sixte-ajoutée, ou comme: Accord de grande Sixte, renversé d'un Accord fondamental de Septieme. En effet, ces deux Accords portent exactement les mêmes Notes, se chiffrent de même, s'emploient sur les mêmes cordes du Ton; de forte que souvent on ne peut discerner

celui que l'Auteur a voulu employer qu'à l'aide de l'Accord suivant qui le sauve, & qui est différent dans l'un & dans l'autre cas.

Pour faire ce discernement on considere le progrès diatonique des deux Notes qui sont la Quinte & la Sixte, & qui, formant entr'elles un Intervalle de Seconde, sont l'une ou l'autre la Dissonance de l'Accord. Or ce progrès est déterminé par le mouvement de la Basse. Si donc, de ces deux Notes, la supérieure est dissonante, elle montera d'un Degré dans l'Accord suivant, l'inférieure restera en place, & l'Accord sera une Sixte ajoutée. Si c'est l'inférieure qui est [247] dissonante, elle descendra dans l'Accord suivant, la supérieure restera en place, & l'Accord sera celui de grande Sixte. Voyez les deux: cas *Double-emploi*, *Planche D.* Fig.12.

A l'égard Compositeur, l'usage qu'il peut faire du *Double-emploi* est de considérer l'Accord qui le comporte sous une face pour y entrer & sous l'autre pour en sortir; de forte qu'y étant arrivé comme à un Accord de Sixte-ajoutée, il le fauve comme un Accord de grande-Sixte réciproquement.

M. d'Alembert a fait vois qu'un des principaux usages du *Double-emploi* est de pouvoir porter la succession diatonique de la Gamme jusqu'à l'Octave, sans changer de Mode, du moins en montant; car en descendant on en change. On trouvera, (*Planche D*. Fig. 13.) l'exemple de cette Gamma & de sa Basse-fondamentale. Il est évident, selon le Systême de M. Rameau, que toute la succession harmonique qui en résulte est dans le même Ton, car on n'y emploie, à la rigueur, que les trois Accords, de la Tonique, de la Dominante, & de la sous-Dominante; ce dernier donnant par le *Double-emploi* celui de Septieme de la seconde Note, qui s'emploie sur la Sixieme.

A l'égard de ce qu'ajoute M. d'Alembert dans ses Elémens de Musique, *page* 80. & qu'il répete dans l'Encyclopédie, Article *Double-emploi*; savoir, que l'Accord de Septieme *re fa* la *ut*, quand même on le regarderoit comme renversé de *fa* la *ut re*, ne peut être suivi de l'Accord *ut mi sol* ut, je ne puis être de son avis sur ce point.

[248] La preuve qu'il en donne est que la Dissonance *ut* du premier Accord ne peut être sauvée dans le second; & cela est vrai, puisqu'elle reste en place: mais dans cet Accord de Septieme *re fa* la *ut* renversé de cet Accord *fa* la *ut re* de Sixte-ajoutée, ce n'est point *ut*, mais *re* qui est la Dissonance; laquelle, par conséquent, doit être sauvée en montant sur mi, comme elle fait réellement dans l'Accord suivant; tellement que cette marche est forcée dans la Basse même, qui de *re* ne pourroit sans faute retourner à ut, mais doit monter à mi pour sauver la Dissonance.

M. d'Alembert fait voir ensuite que cet Accord *re fa* la *ut*, précédé suivi de celui de la Tonique, ne peut s'autoriser par le *Double-emploi*; & cela est encore très-vrai, puisque cet Accord, quoique chiffré d'un 7. n'est traité comme Accord de Septieme, ni quand on y entre, ni quand on en sort, ou du moins qu'il n'est point nécessaire de le traiter comme tel, mais simplement comme un renversement de la Sixte-ajoutée, dont la Dissonance est à la Basse; sur quoi l'on ne doit pas oublier que cette Dissonance ne se prépare jamais. Ainsi, quoique dans un tel passage il ne soit pas question du *Double-emploi* que l'Accord de Septieme n'y soit qu'apparent & impossible à sauver dans les regles, cela n'empêche pas que le passage ne soit bon & régulier, comme je viens de le prouver aux Théoriciens, & comme je vais le prouver aux Artistes, par un exemple de ce passage, qui sûrement ne sera condamné d'aucun d'eux, ni justifié par aucune autre Basse-fondamentale que la mienne. (Voyez *Planche D*. Fig. 14.)

[249] J'avoue que ce renversement de l'Accord de Sixte-ajoutée, qui transporte la Dissonance à la Basse, a été blâmé par M. RAMEAU: cet Auteur, prenant pour Fondamental l'Accord de Septieme qui en résulte, a mieux aimé faire descendre Diatoniquement la Basse-fondamentale, & sauver une Septieme par une autre Septieme, que d'expliquer cette Septieme par un renversement. J'avois relevé cette erreur & beaucoup d'autres dans des papiers qui depuis long-tems avoient passé dans les mains de M. d'Alembert, quand il fit ses Elémens de Musique; de sorte que ce n'est pas son sentiment que j'attaque, c'est le mien que je défends.

Au reste, on ne sauroit user avec trop de réserve du *Double-emploi*, & les plus grands Maîtres sont les plus sobres à s'en servir.

DOUBLE-FUGUE, s. f. On fait une *Double-Fugue*, lorsqu'à la suite d'une Fugue déjà annoncée, on annonce une autre Fugue d'un dessein tout différent; & il faut que cette seconde Fugue ait réponse & ses rentrées ainsi que la premiere; ce qui ne peut gueres se pratiquer qu'à quatre Parties. (Voyez FUGUE.) On peut, avec plus de Parties, faire entendre à la fois un plus grand nombre encore de différentes Fugues: mais la confusion est toujours à craindre, & c'est alors le chef-d'oeuvre de l'art de les bien traiter. Pour cela il faut, dit M. Rameau, observer autant qu'il est possible, de ne les faire entrer que l'une après l'autre; sur-tout la premiere fois, que leur progression soit renversée, qu'elles soient caractérisées différemment, & que si elles ne peuvent être entendues ensemble, au moins une portion [250] de l'une s'entende avec une portion de l'autre. Mais ces exercices pénibles sont plus faits pour les écoliers que pour les maîtres; ce sont les semelles de plomb qu'on attache aux pieds des jeunes Coureurs pour les faire courir plus légérement quand ils en sont délivrés.

DOUBLE-OCTAVE, s. f. Intervalle composé de deux Octaves, qu'on appelle autrement *Quinzieme*, & que les Grecs appelloient *Disdiapason*.

La *Double-Octave* est en raison doublée de l'Octave simple, & c'est le seul Intervalle qui ne change pas de nom en se composant avec lui-même.

DOUBLE-TRIPLE. Ancien nom de la Triple de Blanches ou de la Mesure à trois pour deux, laquelle se bat à trois Tems, & contient une Blanche pour chaque Tems. Cette Mesure n'est plus en usage qu'en France, ou même elle commence à s'abolir.

DOUX, adj. *pris adverbialement*. Ce mot en Musique est opposé à Fort, & s'écrit au-dessus des Portées pour la Musique Françoise, & au-dessous pour l'Italienne, dans les endroits ou l'on veut faire diminuer le bruit, tempérer & radoucir l'éclat & la véhémence du Son, comme dans les Echos, & dans les Parties d'Accompagnement. Les Italiens écrivent *Dolce* & plus communément *Piano*

dans le même sens; mais leurs Puristes en Musique soutiennent que ces deux mots ne sont pas synonymes, & que c'est par abus que plusieurs Auteurs les emploient comme tels. Ils disent que *Piano* signifie simplement une modération de Son, une diminution de bruit; mais que *Dolce* indique, outre cela, [251] une maniere de jouer *piu soave*, plus douce, plus liée, & répondant à-peu-près au mot *Louré* des François.

Le Doux a trois nuances qu'il faut bien distinguer; savoir, le *Demi-peu*, le *Doux* & le *très-Doux* . Quelque voisines que paroissent être ces trois nuances, un Orchestre entendu les rend très-sensibles & très-distinctes.

DOUZIEME, s. f: Intervalle composé de onze Degrés conjoints; c'est-à-dire, de Douze Sons diatoniques en comptant les deux extrêmes: c'est l'Octave de la Quinte. (Voy. QUINTE.)

Toute corde sonore rend, avec le Son principal, celui de la *Douzieme*, plutôt que celui de la Quinte, parce que cette Douzieme est produite par une aliquote de la corde entiere qui est le tiers; au lieu que les deux tiers, qui donneroient la Quinte, ne sont pas une aliquote de cette même corde.

DRAMATIQUE, adj. Cette épithete se donne à la Musique imitative, propre aux Pieces de Théâtre qui se chantent, comme les Opéra. On l'appelle aussi Musique Lyrique.(Voyez IMITATION.)

DUO, s, m. Ce nom se donne en général à toute Musique à deux Parties; mais on en restreint aujourd'hui le sens à deux Parties récitantes, vocales ou instrumentales, à l'exclusion des simples Accompagnemens qui ne sont comptés pour rien. Ainsi l'on appelle *Duo* une Musique à deux Voix, quoiqu'il y ait une troisieme Partie pour la Basse-continue, & d'autres pour la Symphonie. En un mot, pour constituer un *Duo* il faut deux Parties principales, entre lesquelles le Chant soit également distribué.

[252] Les regles du *Duo* & en général de la Musique à deux Parties, sont les plus rigoureuses pour l'Harmonie; on y défend plusieurs passages, plusieurs mouvemens qui seroient permis à un plus grand nombre de Parties: car tel passage ou tel Accord qui plaît à la faveur d'un troisieme ou d'un quatrieme Son, sans eux choqueroir l'oreille. D'ailleurs, on ne seroit pas pardonnable de mal choisir, n'ayant que deux Sons à prendre dans chaque Accord. Ces regles étoient encore bien plus séveres autrefois; mais on s'est relâché sur tout cela dans ces derniers tems ou tout le monde s'est mis à composer.

On peut envisager le *Duo* sous deux aspects; savoir, simplement comme un Chant à deux Parties, tel, par exemple, que le premier verset du *Stabat* de Pergolèse, *Duo* le plus parfait & le plus touchant qui soit sorti de la plume d'aucun Musicien; ou comme partie de la Musique imitative & théâtrale, tels que sont les *Duo* des Scenes d'Opéra. Dans l'un & dans l'autre cas, le *Duo* est de toutes les sortes de Musique celle qui demande le plus de goût, de choix, & la plus difficile à traiter sans sortir de l'unité de Mélodie. On me permettra de faire ici quelques observations sur le *Duo* Dramatique, dont les difficultés particulieres se joignent à celles qui sont communes à tous les *Duo*.

L'Auteur de la Lettre: sur l'Opéra d'*Omphale* a sensément remarqué que les *Duo* sont hors de la nature dans la Musique imitative: car rien n'est moins naturel que de voir deux personnes se parler à la fois durant un certain tems, soit pour dire la même chose, soit pour se contredire, sans [253] jamais s'écouter ni se répondre; & quand cette supposition pourroit s'admettre en

certains cas, ce ne seroit pas du moins dans la Tragédie, ou cette indécence n'est convenable ni à la dignité des personnages qu'on y fait parler, ni à l'éducation qu'on leur suppose. Il n'y a donc que les transports d'une passion violente qui puissent porter deux Interlocuteurs héroïques à s'interrompre l'un & l'autre, à parler tous deux à la sois; & même, en pareil cas, il est très ridicule que ces discours simultanés soient prolongés de maniere à faire une suite chacun de leur côté.

Le premier moyen de sauver cette absurdité est donc da ne placer les *Duo* que dans des situations vives & touchantes, ou l'agitation des Interlocuteurs les jette dans une sorte de délire capable de faire oublier aux Spectateurs & à eux-mêmes ces bienféances théâtrales qui renforcent l'illusion dans les scenes froides, & la détruisent dans la chaleur des passions, Le second moyen est de traiter le plus qu'il est possible le *Duo* en Dialogue. Ce Dialogue ne doit pas être phrasé & divisé en grandes périodes comme celui du Récitatif, mais formé d'interrogations, de réponses, d'exclamations vives courtes, qui donnent occasion à la Mélodie de passer alternativement & rapidement d'une Partie à l'autre, sans cesser de former une suite que l'oreille puisse saisir. Une troisieme attention est de ne pas prendre indifféremment pour sujets toutes les passions violentes; mais seulement celles qui sont susceptibles de la Mélodie douce & un peu contrastée convenable au *Duo*, pour en rendre le chant accentué & l'Harmonie agréable. La fureur, l'emportement marchent trop [254] vite; on ne distingue rien, on n'entend qu'un aboiement confus, & le *Duo* ne fait point d'effet. D'ailleurs, ce retour perpétuel d'injures, d'insultes conviendroit mieux à des Bouviers qu'à des Héros, & cela ressemble tout-à-fait aux fanfaronades de gens qui veulent se faire plus de peur que de mal. Bien moins encore saut-il employer ces propos doucereux d'*appas*, de *chaînes*, de *flâmes*; jargon plat & froid que la passion ne connut jamais, & dont la bonne Musique n'a pas plus besoin que la bonne Poésie. L'instant d'une séparation, celui où l'un des deux Amans va à la mort ou dans les bras d'un autre, le retour sincere d'un infidele, le touchant combat d'une mere & d'un fils voulant mourir l'un pour l'autre; tous ces momens d'affliction où l'on ne laissé pas de verser des larmes délicieuses: voilà les vrais sujets qu'il faut traiter en *Duo* avec cette simplicité de paroles qui convient au langage du coeur. Tous ceux qui ont fréquenté les Théâtres Lyriques savent combien ce seul mot *addio* peut exciter d'attendrissement & d'émotion dans tout un Spectacle. Mais si-tôt qu'un trait d'esprit ou un tour phrasé se laissé appercevoir, à l'instant le charme est détruit, & il faut s'ennuyer ou rire.

Voilà quelques-unes des observations qui regardent le Poète. A l'égard du Musicien, c'est à lui de trouver un chant convenable au sujet, & distribué de telle sorte que, chacun des Interlocuteurs parlant à son tour, toute la suite du Dialogue ne forme qu'une Mélodie, qui, sans changer de sujet, ou du moins sans altérer le mouvement, passe dans ton progrès d'une Partie à l'autre, sans cesser d'être [255] une & sans enjamber. Les *Duo* qui sont le plus d'effet sont ceux des Voix égales, parce que l'Harmonie en est plus rapprochée; & entre les Voix égales, celles qui sont le plus d'effet sont les Dessus, parce que leur Diapason plus aigu se rend plus distinct, & que le Son en est plus touchant. Aussi les *Duo* de cette espece sont-ils les seuls employés par les Italiens dans leurs Tragédies, & je ne doute pas que l'usage des Castrati dans les rôles d'hommes ne soit dû en partie à cette observation. Mais quoiqu'il doive y avoir égalité entre les Voix, & unité dans la Mélodie, ce n'est pas à dire que les deux Parties doivent être exactement semblables dans leur tour de chant: car outre la diversité de styles qui leur convient, il est triés-

rare que la situation des deux Acteurs soit si parfaitement la même qu'ils doivent exprimer leurs sentimens de la même maniere: ainsi le Musicien doit varier leur accent & donner à chacun des deux le caractere qui peint le mieux l'état de son ame, surtout dans le Récit alternatif.

Quand on joint ensemble les deux Parties, (ce qui doit se faire rarement & durer peu), il faut trouver un Chant susceptible d'une marche par Tierces ou par Sixtes, dans lequel la seconde Partie fasse son effet sans distraire de la premiere. (Voyez UNITÉ DE MÉLODIE.) Il faut garder la dureté des Dissonances, les Sons perçans & renforcés, le Fortissimo de l'Orchestre pour des instans de désordre & de transports où les Auteurs, semblant s'oublier eux-mêmes; portent leur égarement dans l'ame de tout spectateur sensible, & lui sont éprouver le pouvoir de l'Harmonie sobrement [256] ménagée; mais ces instans doivent être rares, courts & amenés avec art. Il faut, par une Musique douce & affectueuse, avoir déjà disposé l'oreille & le coeur à l'émotion, pour que l'une & l'autre se prêtent à ces ébranlemens violens, & il faut qu'ils passent avec la rapidité qui convient à notre foiblesse; car quand l'agitation est trop forte, elle ne peut durer, & tout ce qui est au-delà de la nature ne touche plus.

Comme je ne me flatte pas d'avoir pu me faire entendre par-tout allez clairement dans cet article, je crois devoir y joindre un exemple sur lequel le Lecteur, comparant mes idées, pourra les concevoir plus aisément. Il est tiré de l'Olympiade de M.Métastasio; les curieux seront bien de chercher dans la Musique du même Opéra, par Pergolése, comment ce premier Musicien de son tems & du nôtre a traité ce *Duo* dont voici le sujet.

Mégaclès s'étant engagé à combattre pour son ami dans des jeux où le prix du vainqueur doit être la belle Aristée, retrouve dans cette même Aristée la maîtresse qu'il adore. Charmée du combat qu'il va soutenir & qu'elle attribue à son amour pour elle, Aristée lui dit à ce sujet les choses les plus tendres, auxquelles il répond non moins tendrement; mais avec le désespoir secret de ne pouvoir retirer sa parole, ni se dispenser de faire, aux dépens de tout son bonheur, celui d'un ami auquel il doit la vie. Aristée, alarmée de la douleur qu'elle lit dans ses yeux, & que confirment ses discours équivoques & interrompus, lui témoigne son inquiétude, & Mégaclès ne pouvant plus supporter, [257] à la fois, son désespoir & le trouble de sa maîtresse, part sans s'expliquer & la laissé en proie aux plus vives craintes. C'est dans cette situation qu'ils chantent le *Duo* suivant.

MEGACLES.
Mia vita..... addio.
Ne'giorni tuoi felici
Ricordati di me.
ARISTEE.
Perchè cosi mi dici,
Anima mia, perchè?
MEGACLES.
Taci, bel'Idol mio.
ARISTEE.
Parla, mio dolce amor.

ENSEMBLE.
MEGACLES. *A! che parlando, Oh Dio!*
ARISTEE. *A! che tacendo, Oh Dio!*
Tu mi traffigi il cor!
ARISTEE, *à part.*
Veggio languir chi adoro,
[258] *Ne intendo il suo languir!*
MEGACLES, *à part.*
Di gelosia mi moro,
E non lo posso dir!
ENSEMBLE.
Chi mai provo di questo
Affanno più funesto,
Più barbaro dolor?

Bien que tout ce Dialogue semble n'être qu'une suite de la Scene, ce qui le rassemblé en un seul *Duo*, c'est l'unité de Dessein par laquelle le Musicien en réunit toutes les Parties, selon l'intention du Poëte.

A l'égard des *Duo* Bouffons qu'on emploie dans les Intermedes & autres Opéra comiques, ils ne sont pas communément à Voix égales, mais entre Basse & Dessus. S'ils n'ont pas le pathétique des *Duo* tragiques, en revanche ils sont susceptibles d'une variété plus piquante, d'accens plus différens & de caracteres plus marqués. Toute la gentillesse de la coquetterie, toute la charge des rôles à manteaux, tout le contraste des sottises de notre sexe & de la ruse de l'autre, enfin toutes les idées accessoires dont le sujet est susceptible; ces choses peuvent concourir toutes a jetter de l'agrément & de l'intérêt dans ces *Duo*, dont les regles sont d'ailleurs les mêmes que des précédens, en ce qui regarde le Dialogue & l'unité de Mélodie. Pour [259] trouver un *Duo* comique parfait à mon gré dans toutes ses Parties, je ne quitterai point l'Auteur immortel qui m'a fourni les deux autres exemples, mais je citerai le premier *Duo de la Serva Padrona: lo conosco a quegl'occhietti*, &c. & je le citerai hardiment comme un modelé de Chant-agréable, d'unité de Mélodie, d'Harmonie simple, brillante & pure, d'accent, de dialogue & de goût; auquel rien ne peut manquer, quand il sera bien rendu, que des Auditeurs qui sachent l'entendre & l'estimer ce qu'il vaut.

DUPLICATION, s. f. Terme de Plain-Chant. L'Intonation par *Duplication* se fait par une sorte de Périélèse, en doublant la pénultieme Note du mot qui termine l'Intonation; ce qui n'a lieu que lorsque cette pénultieme Note est immédiatement au-dessous de la derniere. Alors la *Duplication* sert à la marquer d'avantage, en maniere de Note sensible.

DUR, adj. On appelle ainsi tout ce blesse l'oreille par son âpreté. Il y a des Voix *Dures* & glapissantes, des Instrumens aigres & *Durs*, des compositions *Dures*. La Dureté du Béquarre lui fit donner autrefois le nom de B *Dur*. Il y a des Intervalles *Durs* dans la Mélodie; tel est le progrès Diatonique des trois Tons, soit en montant, soit en descendant; & telles sont en générai

toutes les Fausses-Relations. Il y a dans l'Harmonie des Accords *Durs*; tels que sont le Triton, la Quinte-superflue, & en général toutes les Dissonances majeures. La *Dureté* prodiguée révolte l'oreille & rend une Musique désagréable; mais ménagée avec art, elle sert au clair-obscur, & ajoute à l'expression.

E

[260] E *se mi*, E *la mi*, ou simplement E. Troisieme Son de la Gamme de l'Arétin, que l'on appelle autrement *Mi*. (Voy. GAMME.)

ECBOLE, ou *Elévation*. C'étoit dans les plus anciennes Musiques Grecques, une altération du Genre Enharmonique, lorsqu'une corde étoit accidentellement élevée de cinq Dieses au-dessus de son Accord ordinaire.

ÉCHELLE, s. f. C'est le nom qu'on a donne à la succession Diatonique des sept Notes, *ut re mi sa sol la si*, de la Gamme notée, parce que ces Notes se trouvent rangées en maniere d'échelons sur les Portées de notre Musique.

Cette énumération de tous les Sons Diatoniques de notre Systême, rangés par ordre, que nous appellons *Echelle*, les Grecs dans le leur l'appelloient Tétracorde, parce qu'en effet leur échelle n'étoit composée que de quatre Sons qu'ils répétoient de Tétracorde en Tétracorde, comme nous faisons d'Octave en Octave. (Voyez TÉTRACORDE.)

Saint Grégoire fut, dit-on, le premier qui changea les Tétracordes des Anciens en un Eptacorde ou Systême de sept Notes; au bout desquelles, commençant une autre Octave, on trouvé des Sons semblables répétés dans le même ordre., Cette découverte est très-belle, & il semblera singulier que les Grecs, qui voyoient fort bien les propriétés de [261] l'Octave, aient cru, malgré cela, devoir rester attachés à leurs Tétracordes. Grégoire exprima ces sept Notes avec les sept premieres lettres de l'Alphabet Latin. Gui Arétin donna des noms aux six premieres; mais il négligea d'en donner un à la septieme, qu'en France on a depuis appellé *si*, & qui n'a point encore d'autre nom que *B mi*, chez la plupart des Peuples de l'Europe.

Il ne faut pas croire que les rapports des Tons & semi-Tons dont l'*Echellé* est composée, soient des choses purement arbitraires, &qu'on eût pu, par d'autres divisions tout aussi bonnes, donner aux Sons de cette *Echelle* un ordre & des rapports différens. Notre Systême Diatonique est le meilleur à certains égards., parce qu'il est engendré par les Consonnances & par les différences qui sont entre elles. «Que l'on ait entendu plusieurs fois, dit M. Sauveur, l'Accord de la Quinte & celui, de la Quarte, on est porté naturellement à imaginer la différence qui est entr'eux; elle s'unit & se lie avec eux dans notre esprit & participe à leur agrément: voilà le Ton majeur. Il en va de même du. Ton mineur, qui est la différence de la Tierce mineure à la Quarte;& du semi-Ton majeur, qui est celle de la même Quarte à la Tierce majeure.» Or le Ton majeur, le Ton mineur & le semi-Ton majeur; voilà les Degrés Diatoniques dont notre *Echelle* est composée selon les rapports suivans.

[262]

Ut - 8/9 - Re -- Ton majeur.

Re - 9/10 - Mi -- Ton mineur.

Mi - 15/16 - Fa -- Semi-Ton majeur.

Fa - 8/9 - Sol -- Ton majeur.

Sol - 9/10 - La -- Ton mineur.

La - 8/9 - Si -- Ton majeur.

Si - 15/16 - Ut -- Semi-Ton majeur.

Pour faire la preuve de ce calcul, il faut composer tous les rapports compris entre deux termes consonance, & l'on trouvera que leur produit donne exactement le rapport de la Consonnance; & sil'on réunit tous les termes de *l'Echelle*, on trouvera le rapport total en raison sous-double; c'est-à-dire, comme 1 est à 2: ce qui est en effet le rapport exact des deux termes extrêmes; c'est-à-dire, de *l'ut* à son Octave.

L'Echelle qu'on vient de voir est celle qu'on nomme naturelle ou Diatonique; mais les modernes, divisant ses Degrés en d'autres Intervalles plus petits, en ont tiré une autre *Echelle* qu'ils ont appellée *Echelle* semi-Tonique ou Chromatique, parce qu'elle procede par semi-Tons.

Pour former cette *Echelle*, on n'a fait que partager en deux Intervalles égaux ou supposés tels, chacun des cinq Tons entiers de l'Octave; sans distinguer le Ton majeur du Ton mineur; ce qui, avec les deux semi-Tons majeurs qui s'y trouvoient déjà, fait une succession de douze semi-Tons sur treize Sons consécutifs d'une Octave à l'autre.

L'usage de cette *Echelle* est de donner les moyens de Moduler sur telle Note qu'on veut choisir pour fondamentale, & de pouvoir, non-seulement faire sur cette Note un [263] Intervalle quelconque, mais y établir une *Echelle* Diatonique, semblable à l'*Echelle* Diatonique de l'*ut*. Tant qu'on s'est contenté d'avoir pour Tonique une Note de la Gamme prise à volonté, sans s'embarrasser si les Sons par lesquels devoir passer la Modulation, étoient avec cette Note, & entr'eux, dans les rapports convenables, l'*Echelle* semi-Tonique étoit peu nécessaire; quelque *fa* Dièse, quelque *si* Bémol composoient ce qu'on appelloit les *Feintes* de la Musique: c'étoient seulement deux touches à ajouter au Clavier Diatonique. Mais depuis qu'on a cru sentir la nécessité d'établir entre les divers Tons une similitude parfaite, il a falu trouver des moyens de transporter les mêmes Chants & les mêmes Intervalles plus haut ou plus bas, selon le Ton que l'on choisissoit. L'*Echelle* Chromatique est donc devenue d'une nécessité indispensable; & c'est par son moyen qu'on porte un Chant sur tel Degré du Clavier que l'on veut choisir, & qu'on le

rend exactement sur cette nouvelle position, tel qu'il peut avoir été imaginé pour un autre.

Ces cinq Sons ajoutés ne forment pas dans la Musique de nouveaux Degrés: mais ils se marquent tous sur le Degré le plus voisin, par un Bémol si le Degré est plus haut; par un Dièse s'il est plus bas: & la Note prend toujours le nom du Degré sur lequel elle est placée.(Voyez BéMOL & DI SE.)

Pour assigner maintenant les rapports de ces nouveaux Intervalles, il faut savoir que les deux Parties ou semi-Tons qui composent le Ton majeur, sont dans les rapports de 15 à 16 & de 128 à 13 5; & que les deux qui composent aussi [264] le Ton mineur sont dans les rapports de 15 à 16 & de 24 à 25: de forte qu'en divisant toute l'Octave selon l'*Echell*e semi-Tonique, on en a tous les termes dans les rapports exprimés dans la *Pl. L.* Fig. 1.

Mais il faut remarquer que cette division, tirée de M. Malcolm, paroît à bien des égards manquer de justesse. Premiérement, les semi-Tons qui doivent être mineurs y sont majeurs, & celui du *sol* Dièse au *la*, qui doit être majeur, y est mineur. En second lieu, plusieurs Tierces majeures, comme celle du *la* à *l'ut* Dièse; & du *mi* au *sol* Dièse, y sont trop fortes d'un Comma; ce qui doit les rendre insupportables. Enfin le semi-Ton moyen y étant substitué au semi-Ton maxime, donne des Intervalles faux par-tout où il est employé. Sur quoi l'on ne doit pas oublier que ce semi-Ton moyen est plus grand que le majeur même; c'est-à-dire, moyen entre le maxime & le majeur. (Voyez SEMI-TON)

Une division meilleure & plus naturelle seroit donc de partager le Ton majeur en deux semi-Tons, l'un mineur de 24 à 25, & l'autre maxime de 25 à 27, laissant le Ton mineur divisé en deux semi-Tons, l'un majeur & l'autre mineur, comme dans la Table ci-dessus.

Il y a encore deux autres *Echelles* semi-Toniques, qui viennent de deux autres manieres de diviser l'Octave par semi-Tons.

La premiere se fait en prenant une moyenne Harmonique ou Arithmétique entre les deux termes du Ton majeur, & une autre entre ceux du Ton mineur, qui devise l'un [265] l'un & l'autre Ton en deux semi-Tons presque égaux: ainsi le Ton majeur 8/9 est divisé en 16/17 & 17/18 arithmétiquement, les nombres représentant longueurs des cordes; mais quand ils représentent les vibrations, les longueurs des Cordes sont réciproques & en proportion harmonique, comme 1 16/17 8/9; ce qui met le plus grand semi-Ton au grave.

De la même maniere le Ton mineur 9/10 se devise arithmétiquement en deux semi-Tons 18/19 & 19/20, ou réciproquement 1 18/19 9/10: mais cette derniere division n'est pas harmonique.

Toute l'Octave ainsi calculée donne les rapports exprimés dans la *Planche L*. Fig. 2.

M. Salmon rapporte, dans les Transactions Philosophiques, qu'il a fait devant la Société Royale une expérience de cette *Echelle* sur des cordes divisées exactement selon ces proportions, & qu'elles furent parfaitement d'accord avec d'autres Instrumens touchés par les meilleures mains. M. Malcolm ajoute qu'ayant calculé &comparé ces rapports, il en trouva un plus grand nombre de faux dans cette *Echelle*, que dans la précédente; mais que les erreurs étoient considérablement moindres; ce qui fait compensation.

Enfin l'autre *Echelle* semi-Tonique est celle des Aristoxéniens, dont le P. Mersenne a traité fort au long, & que M. RAMEAU a tenté de renouveller dans ces derniers tems. Elle consiste à diviser géométriquement l'Octave par onze moyennes proportionnelles en douze semi-Tons parfaitement égaux. Comme les rapports n'en sont pas rationnels, je ne [266] donnerai point ici

ces rapports qu'on ne peut exprimer que par la formule même, ou par les logarithmes des termes de la progression entre les extrêmes 1 & 2. (Voyez TEMPÉRAMENT)

Comme au Genre Diatonique & au Chromatique, les Harmonistes en ajoutent un troiseme, savoir l'Enharmonique, ce troisieme Genre doit avoir aussi son *Echelle*, du moins par supposition: car quoique les Intervalles vraiment Enharmoniques n'existent point dans notre Clavier, il est certain que tout passage Enharmonique les suppose, & que l'esprit corrigeant sur ce point la sensation de l'oreille, ne passe alors d'une idée à l'autre qu'à la faveur de cet Intervalle sous-entendu. Si chaque Ton étoit exactement composé de deux semi-Tons mineurs, tout Intervalle Enharmonique seroit nul, & ce Genre n'existeroit pas. Mais comme un Ton mineur même contient plus de deux semi-Tons mineurs, le complément de la somme de ces deux semi-Tons au Ton; c'est-à-dire, l'espace qui reste entre le Dièse de la Note inférieure, & le Bémol de la supérieure, est précisément l'Intervalle Enharmonique, appellé communément Quart-de-Ton. Ce Quart-de-Ton est de deux especes, savoir l'Enharmonique majeur & l'Enharmonique mineur, dont on trouvera les rapports au mot QUART-DE-TON.

Cette explication doit suffire à tout Lecteur pour concevoir aisément l'*Echelle* Enharmonique que j'ai calculée; & insérée dans la *Planche L. Fig.* 3. Ceux qui chercheront de plus grands éclaircissemens sur ce point pourront lire le mot ENHARMONIQUE.

[267] ECHO, s. m. Son renvoyé ou réfléchi par un corps solide, qui par-là se répete & se renouvelle à l'oreille. Ce mot vient du Grec ▮▮▮▮ Son.

On appelle aussi *Echo* le lieu où la répétition se fait entende.

On distingue les *Echo* pris en ce sens, en deux especes; savoir:

1. L'*Echo simple* qui ne répete la voix qu'une fois, &

2. *l'Echo double* ou multiple qui répete les mêmes Sons deux ou plusieurs fois.

Dans les *Echos* simples il y en a de Toniques; c'est-à-dire, qui ne répetent que le Son musical & soutenu; & d'autres Syllabiques, qui répetent aussi la voix parlante.

On peut tirer parti des *Echos* multiples, pour former des Accords & de l'Harmonie avec une seule Voix, en faisant entre la Voix & l'*Echo* une espece de Canon dont la Mesure doit être réglée sur le tems qui s'écoule entre les Sons prononcés & les mêmes Sons répétés. Cette maniere de faire un Concert à soi tout seul, devroit, si le Chanteur étoit habile, & l'*Echo* vigoureux, paroître étonnante & presque magique aux Auditeurs non prévenus.

Le nom d'*Echo* se transporte en Musique à ces sortes d'Airs ou de Pieces dans lesquelles, à l'imitation de l'Echo, l'on répete de tems en tems, & fort doux, un certain nombre de Notes. C'est sur l'Orgue qu'on emploie le plus communément cette maniere de jouer, à cause de la facilité qu'on a de faire des *Echos* sur le Positif; on peut faire aussi des *Echos* sur le Clavecin, au moyen du petit Clavier.

[268] L'Abbé Brossard dit qu'on se sert quelquefois du mot Echo en la place de celui de *Doux ou Piano*, pour marquer qu'il faut adoucir la Voix ou le Son de l'Instrument, comme pour faire un *Echo*. Cet usagé ne subsiste plus.

ECHOMETRE. s. m. Espece d'Echelle graduée, ou de Regle divisée en plusieurs parties, dont on se sert pour mesurer la durée ou longueur des Sons, pour déterminer leurs valeurs diverses, & même les rapports de leurs Intervalles.

Ce mot vient du Grec ▮▮▮▮, son, & *Mesure* ▮▮▮▮▮▮

Je n'entreprendrai pas la description de cette machine, parce qu'on n'en sera jamais aucun usage, & qu'il n'y a de bon Echometre qu'une oreille sensible & une longue habitude de la Musique. Ceux qui voudront en savoir la-dessus davantage, peuvent consulter le Mémoire de M. Sauveur, inféré dans ceux de l'Académie des Sciences, *année* 1701. Ils y trouveront deux Echelles de cette Espece; l'une de M. Sauveur, & l'autre de M. Loulié. (Voyiez aussi l'article CHRONOMETRE.)

ECLYSE, s. f. Abaissement. C'étoit, dans les plus anciennes Musiques Grecques, une altération dans le Genre Enharmonique, lorsqu'une corde étoit accidentellement abaissée de trois Dièse au-dessus de son Accord ordinaire. Ainsi l'*Eclyse* étoit le contraire du *Spondéasme*.

ECMELE, adj. Les Sons *Ecmèles* étoient, chez les Grecs, ceux de la voix inappréciable ou parlante, qui ne peut fournir de Mélodie, par opposition aux Sons *Emmèles* ou Musicaux.

EFFET, s. m. Impression agréable & forte que produit [269] une excellente Musique sur l'oreille & l'esprit des écoutans: ainsi le seul mot *Effet* signifie en Musique un grand & bel *Effet*. Et non-seulement on dira d'un ouvrage qu'il fait de l'*Effet*; mais on y distinguera, sous le nom de choses d'*Effet*, toutes celles où la sensation produite paroît supérieure aux moyens employés pour l'exciter.

Une longue pratique, peut apprendre à connoître sur le papier les choses d'*Effet*; mais il n'y a que le Génie qui les trouvé. C'est le défaut des mauvais Compositeurs & de tous les Commençans, d'entasser Parties sur Parties, Instrumens sur Instrumens, pour trouver l'*Effet* qui les suit, & d'ouvrir, comme disoit un Ancien, une grande bouche pour souffler dans une petite Flûte. Vous diriez, à voir leurs Partitions si chargées, si hérissées, qu'ils vont vous surprendre par des Effets prodigieux, & si vous êtes surpris en écoutant tout cela, c'est d'entendre une petite Musique maigre, chétive, confuse, sans *Effet*, & plus propre à étourdir les oreilles qu'à les remplir. Au contraire l'oeil cherche sur les Partitions des grands Maîtres ces *Effets* sublimes & ravissans que produit leur Musique exécutée. C'est que les menus détails sont ignorés ou dédaignés du vrai génie, qu'il ne vous amuse point par des foules d'objets petits & puériles, mais qu'il vous émeut par de grands *Effets*, & que la forcé & la simplicité réunies forment toujours son caractere.

ÉGAL, adj. Nom donne par les Grecs au Systême d'Aristoxène, parce que cet Auteur divisoit généralement chacun de ses Tétracordes en trente parties égales, dont il assignoit ensuite un certain nombre à chacune des trois divisions du [270] Tétracorde, selon le Genre & l'espece du Genre qu'il vouloit établir. (Voyez GENRE, SYSTEME.)

ÉLÉGIE. Sorte de Nome pour les Flûtes, inventé, dit-on, par Sacadas Argien.

ÉLÉVATION, s. f. *Arsis. L'Elévation* de la main ou du pied, en battant la Mesure, sert à marquer le Tems foible & s'appelle proprement Levé: c'étoit le contraire chez les Anciens. L'*Elévation* de la voix en chantant, c'est le mouvement par lequel on la porte à l'aigu.

ELINE. Nom donne par les Grecs à la Chanson des Tisserands. (Voyez CHANSON.)

EMMELE, adj. Les Sons *Emmèles* étoient chez les Grecs ceux de la voix distincte, chantante & appréciable, qui peuvent donner une Mélodie.

ENDEMATIE, s. f. C'étoit l'Air d'une sorte de Danse particulier eaux Argiens.

ENHARMONIQUE, adj. *pris subst*: Un des trois Genres de la Musique des Grecs, appellé aussi très-fréquemment Harmonie par Aristoxène & ses Sectateurs.

Ce Genre résultoit d'une division particuliere du Tétracorde, selon laquelle l'Intervalle qui se trouvé entre le Lichanos ou la troisieme corde, & la Mèse ou la quatrieme, étant d'un Diton ou d'une Tierce majeure, il ne restoit, pour achever le Tétracorde au grave, qu'un semi-Ton à partager en deux Intervalles; savoir, de l'Hypate à la Parhypate, & de la Parhypate au Lichanos. Nous expliquerons au mot *Genre* comment se faisoit cette division.

Le Genre *Enharmonique* étoit le plus doux des trois, au [271] rapport d'Aristide Quintilien. Il passoit pour très-ancien, & la plupart des Auteurs en attribuoient l'invention à Olympe Phrygien. Mais son Tétracorde, ou plutôt son Diatessaron de ce Genre, ne contenoit que trois cordes qui formoient entr'elles deux Intervalles incomposés; le premier d'un semi-Ton, & l'autre d'une Tierce majeure; & de ces deux seuls Intervalles répétés de Tétracorde en Tétracorde, résultoit alors tout le Genre *Enharmonique*. Ce ne fut qu'après Olympe qu'on s'avisa d'inférer, à l'imitation des autres Genres, une quatrieme corde entre les deux premieres, pour faire la division dont je viens de parler. On en trouvera les rapports, selon les Systêmes de Ptolomée & d'Aristoxène. (*Planche M*. Fig. 5)

Ce Genre si merveilleux, si admire des Anciens, & selon quelques-uns, le premier trouvé des trois, ne demeura pas long-tems en vigueur. Son extrême difficulté le fit bientôt abandonner à mesure que l'Art gagnoit des combinaisons en perdant de l'énergie, & qu'on suppléoit à la finesse de l'oreille par l'agilité des doigts. Aussi Plutarque reprend-il vivement les Musiciens de son tems d'avoir perdu le plus beau des trois Genres, & d'oser dire que les Intervalles n'en sont pas, sensibles; comme si tout ce qui échappe à leurs sens grossiers, ajoute ce Philosophe, devoit être hors de la Nature.

Nous avons aujourd'hui une sorte de Genre *Enharmonique* entièrement différent de celui des Grecs. Il consiste, comme les deux autres, dans une progression particuliere de l'Harmonie, qui engendre, dans la marche des Parties, des [272] Intervalles *Enharmoniques*, en employant à la fois ou successivement entre deux Notes qui sont à un Ton l'une de l'autre le Bémol de l'inférieure & le Dièse de la supérieure. Mais quoique, selon la rigueur des rapports, ce Dièse & ce Bémol dussent former un Intervalle entr'eux, (Voyez ÉCHELLE & QUART-DE-TON) cet Intervalle se trouvé nul, au moyen du Tempérament, qui dans le Systême établi fait servir le même Son à deux usages: ce qui n'empêche pas qu'un tel passage ne produise, par la forcé de la Modulation & de l'Harmonie, une partie de l'effet qu'on cherche dans les Transitions *Enharmoniques*.

Comme ce Genre est assez peu connu, & que nos Auteurs se sont contentés d'en donner quelques notions trop succinctes, je crois devoir l'expliquer ici un peu plus au long.

Il faut remarquer d'abord que l'Accord de Septieme diminuée est le seul sur lequel on puisse pratiquer des passages vraiment *Enharmoniques;* & cela en vertu de cette propriété singuliere qu'il a de diviser l'Octave entiere en quatre Intervalles égaux. Qu'on prenne dans les quatre Sons qui composent cet Accord, celui qu'on voudra pour fondamental, on trouvera toujours également que les trois autres Sons forment sur celui-ci un Accord de Septieme diminuée. Or le Son fondamental de l'Accord de Septieme diminuée est toujours une Note sensible; de sorte que, sans rien changer à cet Accord, on peut, par une manier de double ou de quadruple emploi, le faire servir successivement sur quatre différentes fondamentales; c'est-à-

dire, sur quatre différentes Notes sensibles.

[273] Il suit de-là que ce même Accord, sans rien changer ni à l'accompagnement, ni à la Basse, peut porter quatre noms différens, & par conséquent se chiffrer de quatre différentes manieres: savoir, d'un 7 b sous le nom de Septieme diminuée; d'un 6/x x sous le nom de Sixte majeure & fausse-Quinte; d'un X 4/b sous le nom de Tierce mineure & Triton, & enfin d'un x 2 sous le nom de Seconde superflue. Bien entendu que Clef doit être censée armée différemment, selon les Tons où l'on est supposé être.

Voilà donc quatre manieres de sortir d'un Accord de Septieme diminuée, en se supposant successivement dans quatre Accords différens: car la marche fondamentale & naturelle du Son qui porte un Accord de Septieme diminuée est de se résoudre sur la Tonique du Mode mineur, dont il est la Note sensible.

Imaginons maintenant l'Accord de Septieme diminuée sur *ut* Dièse Note sensible, si je prends la Tierce *mi* pour fondamentale, elle deviendra Note sensible à son tour, & annoncera par conséquent le Mode mineur de *fa*; or cet *ut* Dièse reste bien dans l'Accord de mi Note sensible: mais c'est en qualité de *re* Bémol; c'est-à-dire, de sixieme Note du Ton, & de septieme diminuée de la Note sensible: ainsi cet *ut* Dièse qui, comme Note sensible, étoit obligé de monter dans le Ton de *re*, devenu *re* Bémol dans le Ton de *fa*, est obligé de descendre comme Septieme diminuée voilà une transition *Enharmonique*. Si au lieu de la Tierce, on prend, dans le même Accord *d'ut* Dièse, la fausse Quinte [274] *sol* pour nouvelle Note sensible, l'*ut* Dièse deviendra encore *re* Bémol, en qualité de quatrieme Note: autre passage Enharmonique. Enfin si l'on prend pour Note sensible la Septieme diminuée elle-même, au lieu de si Bémol il faudra nécessairement la considérer comme la Dièse; ce qui fait un troisieme passage *Enharmonique* sur le même Accord.

A la faveur de ces quatre différentes manieres d'envisager successivement le même Accord, on passe d'un Ton à un autre qui en paroît fort éloigné; on donne aux Parties des progrès différens de celui qu'elles auroient dû avoir en premier lieu, & ces passages ménagés à propos, sont capable, non-seulement de surprendre, mais de ravir l'Auditeur quand ils sont bien rendus.

Une autre source de variété, dans le même Genre, se tire des différentes manieres dont on peut résoudre l'Accord qui l'annonce; car quoique la Modulation la plus naturelle soit de passer de l'Accord de Septieme diminuée sur la Note sensible, à celui de la Tonique en Mode mineur, on peut, en substituant la Tierce majeure à la mineure, rendre le Mode majeur & même y ajouter la Septieme pour changer cette Tonique en Dominante, & passer ainsi dans un autre Ton. A la faveur de ces diverses combinaisons réunies, on peut sortir de l'Accord en douze manieres. Mais, de ces douze, il n'y en a que neuf qui, donnant la conversion du Dièse en Bémol ou réciproquement, soient véritablement; *Enharmoniques*, parce que dans les trois autres on ne change point de Note sensible: encore dans ces neuf diverses Modulations n'y a-t-il que trois diverses Notes sensibles, chacune [275] desquelles se résout par trois passages différens: de sorte qu'à bien prendre la chose on ne trouvé sur chaque Note sensible que trois vrais passages *Enharmoniques* possibles, tous les autres n'étant point réellement *Enharmoniques*, ou se rapportant à quelqu'un des trois premiers. (Voyez, *Planche L*. Fig. 4. un exemple de tous ces passages.)

A l'imitation des Modulations du Genre Diatonique, on a plusieurs fois essayé de faire des morceaux entiers dans le Genre *Enharmonique*, & pour donner une sorte de regle aux marches fondamentales de ce Genre, on l'a divisé en *Diatontique-Enharmonique* qui procede par une succession de semi-Tons majeurs, & en *Chromatique-Enharmonique* qui procede par une succession de semi-Tons mineurs.

Le Chant de la premiere espece est *Diatonique*, parce que les semi-Tons y sont majeurs; & il est *Enharmonique*, parce que deux semi-Tons majeurs de suite forment un *Ton* trop fort d'un Intervalle *Enharmonique*. Pour former cette espece de Chant, il faut faire une Basse qui descende de Quarte & monte de Tierce majeure alternativement. Une partie du Trio des Parques de l'Opéra d'Hippolite, est dans ce Genre; mais il n'a jamais pu être exécuté à l'Opéra de Paris, quoique M. Rameau assure qu'il l'avoit été ailleurs par des Musiciens de bonne volonté, & que l'effet en fut surprenant.

Le Chant de la seconde espece est *Chromatique*, parce qu'il procédé par semi-Tons mineurs; il est *Enharmonique*, parce que les deux semi-Tons mineurs consécutifs forment un Ton trop foible d'un Intervalle *Enharmonique*. Pour former cette espece de Chant, il faut faire une Basse-fondamentale [276] qui descende de Tierce mineure & monte de Tierce majeure alternativement. M. Rameau nous apprend avoir fait dans ce Genre de Musique un tremblement de terre dans l'Opéra des Indes galantes; mais qu'il fut si mal servi qu'il fut obligé de le changer en une Musique commune. (Voyez les Elémens de Musique de M. d'Alembert, pages 91, 92, 93 & 166.)

Malgré les exemples cités & l'autorité de M. Rameau; je crois devoir avertir les jeunes Artistes que *l'Enharmonique-Diatonique* & *l'Enharmonique-Chromatique* me paroissent tous deux à rejetter comme Genres, & je ne puis croire qu'une Musique modulée de cette maniere, même avec la plus parfaite exécution, puisse jamais rien valoir. Mes raisons sont que les passages brusques d'une idée à une autre idée extrêmement éloignée, y sont si fréquens, qu'il n'est pas possible à l'esprit de suivre ces transitions avec autant de rapidité que la Musique les présente; que l'oreille n'a pas le tems d'appercevoir le rapport très-secret & très-composé des Modulations, ni de sous-entendre les Intervalles supposés; qu'on ne trouvé plus dans de pareilles successions ombre de Ton ni de Mode; qu'il est également impossible de retenir celui

d'où l'on sort, ni de prévoir celui où l'on va; & qu'au milieu de tout cela, l'on ne fait plus du tout où l'on est. L'*Enharmonique* n'est qu'un passage inattendu dont l'étonnante impression se fait fortement & dure longtems; passage que par conséquent on ne doit pas trop brusquement ni trop souvent répéter, de peur que l'idée de la Modulation ne se trouble & ne se perde entiérement: car [277] si-tôt qu'on n'entend que des Accords isolés qui n'ont plus de rapport sensible cet de fondement commun, l'Harmonie n'a plus aussi d'union ni de suite apparente, & l'effet qui en résulte n'est qu'un vain bruit sans liaison & sans agrément. Si M. Rameau, moins occupé de calculs inutiles, eût mieux étudié la Métaphysique de son Art, il est à croire que le feu naturel de ce savant Artiste eût produit des prodiges, dont le germe étoit dans son génie; mais que ses préjugés ont toujours étoussé.

Je ne crois pas même que les simples Transitions *Enharmoniques* puissent jamais bien réussir, ni dans les Choeurs, ni dans les Airs, parce que chacun de ces morceaux forme un tout où doit régner l'unité, & dont les Parties doivent avoir entr'elles une liaison plus sensible que ce Genre ne peut la marquer.

Quel est donc le vrai lieu de l'*Enharmonique*? C'est, selon moi, le Récitatif obligé. C'est dans une scene sublime & pathétique où la Voix doit multiplier & varier les inflexions Musicales à l'imitation de l'accent grammatical, oratoire & souvent inappréciable; c'est, dis-je, dans une telle scene que les Transitions *Enharmoniques* sont bien placées, quand on sait les ménager pour les grandes expressions, & les affermir, pour ainsi dire, par des traits de symphonie qui suspendent la parole & renforcent l'expression: Les Italiens, qui sont un usage admirable de ce Genre, ne l'emploient que de cette maniere. On peut voir dans le premier Récitatif de l'Orphée de Pergolèse un exemple frappant & simple des effets que ce grand Musicien [278] sut tirer de l' *Enharmonique*, & comment, loin de faire une Modulation dure, ces Transitions, devenues naturelles & faciles à entonner, donnent, une douceur énergique à toute la déclamation.

J'ai déjà dit que notre Genre *Enharmonique* est entièrement différent de celui des Anciens. J'ajouterai que, quoique nous n'ayons point comme eux d'Intervalles *Enharmoniques* à entonner, cela n'empêche pas que l'*Enharmonique* moderne ne soit d'une exécution plus difficile que le leur. Chez les Grecs les Intervalles *Enharmoniques*, purement Mélodieux, ne demandoient, ni dans le Chanteur ni dans l'écoutant, aucun changement d'idées, mais seulement une grande délicatesse d'organe; au lieu qu'à cette même délicatesse, il faut joindre encore, dans notre Musique, une connaissance exacte & un sentiment exquis des métamorphoses Harmoniques les plus brusques & les moins naturelles car si l'on n'entend pas la phrase, on ne sauroit donner aux mots le Ton qui leur convient; ni chanter juste dans un systême Harmonieux, si l'on ne sent Harmonie.

ENSEMBLE, adv. *souvent pris substantivement*. Je ne m'arrêterai pas à l'explication de ce mot, pris pour le rapport convenable de toutes les parties d'un Ouvrage entre elles & avec le tout, parce que c'est un sens qu'on lui donne rarement en Musique. Ce n'est gueres qu'à l'exécution que ce terme s'applique, lorsque les Concertans sont si parfaitement d'accord, sois pour l'Intonation, soit pour la Mesure, qu'ils semblent être tous animés d'un même esprit, & que l'exécution rend fidélement à l'oreille tout ce que l'oeil voit sur la Partition.

[279] L'*Ensemble* ne dépend pas seulement de l'habileté avec laquelle chacun lit sa Partie, mais de l'intelligence avec laquelle il en sent le caractere particulier, & la liaison avec le tout;

soit pour phraser avec exactitude, soit pour suivre la précision des Mouvemens, soit pour saisir le moment & les nuances des *Fort* & des *Doux*; soit enfin pour ajouter aux ornemens marqués, ceux qui sont si nécessairement supposés par l'Auteur, qu'il n'est permis à personne de les omettre. Les Musiciens ont beau être habiles, il n'y a d'*Ensemble* qu'autant qu'ils ont l'intelligence de la Musique qu'ils exécutent, & qu'ils s'entendent entr'eux car il seroit impossible de mettre un parfait *Ensemble* dans un Concert de sourds, ni dans une l'Musique dont le style seroit parfaitement étranger à ceux qui l'exécutent. Ce sont sur-tout les Maîtres de Musique, Conducteurs & Chefs d'Orchestre, qui doivent guider, ou retenir ou presser les Musiciens pour mettre par-tout l'*Ensemble*; & c'est ce que fait toujours un bon premier Violon par une certaine charge d'exécution qui en imprime fortement le caractere dans toutes les oreilles. La Voix récitante est assujettie à la Basse & à la Mesure; le premier Violon doit écouter & suivre la Voix; la Symphonie doit écouter & suivre le premier Violon: enfin le Clavecin, qu'on suppose tenu pas le Compositeur, doit être le véritable & premier guide de tout.

En général, plus le Style, les Périodes, les Phrases, la Mélodie & l'Harmonie ont de caractere, plus l'ensemble est facile à saisir; parce que sil même idée imprimée vivement [280] dans tous les esprits préfide à toute l'exécution. Au contraire, quand la Musique ne dit rien, & qu'on n'y sont qu'une suites de Notes sans liaison, il n'y a point de tout auquel chacun rapporte sa Partie, & l'exécution va toujours mal. Voilà pourquoi la Musique Françoise n'est jamais *ensemble*.

ENTONNER, v. a. C'est, dans l'exécution d'un Chant, former avec justesse les Sons & les Intervalles qui sont marqués. Ce qui ne peut gueres se faire qu'à l'aide d'une idée commune à laquelle doivent se rapporter ces Sons & ces Intervalles; savoir, celle du Ton & du Mode où ils sont employés, d'où vient peut-être le mots *Entonner*. On peut aussi l'attribuer à la marche Diatonique; marche qui paroît la plus commode & la plus naturelle à la Voix. Il y a plus de difficulté à *Entonner* des Intervalles plus grands ou plus petits, parce qu'alors la Glotte se modifie par des rapports trop grands dans le premier cas, ou trop composés dans les second.

Entonner est encore commencer le Chant d'une Hymne, d'uns Pseaume, d'une Antienne, pour donner le Ton à tout le Choeur. Dans l'Eglise Catholique, c'est, par exemple, l'Officiant qui *entonne le Te Deum*; dans nos Temples, c'est le Chantre qui *entonne* les Pseaumes.

ENTR'ACTE, s. m. Espace de tems qui s'écoule entre la fin d'un Acte d'Opéra & le commencement de l'Acte suivant, & durant lequel la représentation est suspendue, tandis que la l'action est supposée se continuer ailleurs. L'Orchestre remplit cet espaces en France par l'exécution d'une Symphonie qui porte aussi les nom d'*Entr'acte*.

[281] Il ne paroît pas que les Grecs aient jamais devise leurs Drames par Actes, ni par conséquent connu les *Entre'actes*.

La représentation n'étoit point suspendue sur leurs Théâtres depuis les commencement de la Piece jusqu'à la fin. Ce furent les Romains qui, moins épris du spectacle, commencerent les premiers à le partager en plusieurs parties, dont les Intervalles offroient du relâche à l'attention des Spectateurs, & cet usage s'est continué parmi nous.

Puisque l'*Entr'acte* est fait pour suspendue l'attention & reposer l'esprit du Spectateur, le Théâtre doit rester vide, & les Intermedes dont on le remplissoit autrefois formoient une interruption de très-mauvais goût, qui ne pouvoit manquer de nuire à la Piece en faisant perdre le fil de l'action. Cependant Moliere lui-même ne vit point cette vérité si simple, & les *Entr'actes*

de sa derniere Piece étoient remplis par des Intermedes. Les François, dont les Spectacles ont plus de raison que de chaleur, & qui n'aiment pas qu'on les tienne long-tems en silence, ont depuis lors réduit les *Entr'actes* à la simplicité qu'ils doivent avoir, & il est à desirer pour la perfection des Théâtres qu'en cela leur exemple soit suivi par-tout.

Les Italiens qu'un sentiment exquis guide souvent mieux que les raisonnement, ont proscrit la Danse de l'action Dramatique. (Voyez OPÉRA.) Mais par une inconséquence qui naît de la trop grande durée qu'ils veulent donner au Spectacle, ils remplissent leurs *Entr'actes* des Ballets qu'ils bannissent de la Piece, & s'ils évitent l'absurdité de la double imitation, ils donnent dans celle de la transposition de [282] Scene, & promenant ainsi le Spectateur d'objet en objet, lui sont oublier l'action principale, perdre l'intérêt, & pour lui donner le plaisir des yeux lui ôtent celui du coeur. Ils commencent pourtant à sentir le default de ce monstrueux assemblage, & après savoir déjà presque chassé les Intermedes des *Entr'actes*, sans doute ils ne tarderont pas d'en chasser encore la Danse, & de la réserver, comme il convient, pour en faire un Spectacle brillant & isolé à la fin de la grande Piece.

Mais quoique le Théâtre reste vide dans l'*Entr'acte*, ce n'est pas à dire que la Musique doive être interrompue; car à l'Opéra où elle fait une partie de existence des choses, le sens de l'ouïe doit avoir une telle liaison avec celui de la vue, que tant qu'on voit le lieu de la Scene on entende l'Harmonie qui en est supposée inséparable, afin que son concours ne paroisse ensuite étranger ni nouveau sous le chant des Acteurs.

La difficulté qui se présente à ce sujet est de savoir ce que le Musicien doit dicter à l'Orchestre quand il ne se passe plus rien sur la Scene: car si la Symphonie, ainsi que toute la Musiques Dramatique, n'est qu'une imitation continuelle, que doit-elle dire quand personne ne parle? Que doit-elle faire quand il n'y a plus d'action? Je réponds à cela, que, quoique le Théâtre soit vide, le coeur des Spectateurs ne l'est pas; il a du leur rester une sorte impression de ce qu'ils viennent de voir & d'entendre. C'est à l'Orchestre à nourrir & soutenir cette impression durant l'*Entr'acte*, afin que le Spectateur ne se trouvé pas au début de l'Acte suivant, aussi [283] froid qu'il l'étoit au commencement de la Piece, & que l'intérêt soit, pour ainsi dire, lié dans son ame comme les événemens le sont dans l'action représentée. Voilà comment le Musicien ne cessé jamais d'avoir un objet d'imitation, ou dans la situation des personnages, ou dans celle des Spectateurs. Ceux-ci n'entendant jamais sortir de l'Orchestre que l'expression des sentimens qu'ils éprouvent s'identifient, pour ainsi dire, avec ce qu'ils entendent, & leur état est d'autant plus délicieux qu'il regne un Accord plus parfait entre ce qui frappe leurs sens & ce qui touche leur coeur.

L'habile Musicien tire encore de son Orchestre un autre avantage pour donner à la représentation tout l'effet qu'elle peut avoir, eu amenant par degrés le Spectateur oisif à la situation d'ame la plus favorable à l'effet des Scenes qu'il va voir dans l'Acte suivant.

La durée de l'*Entr'acte* n'a pas de mesure fixe; mais elle est supposée plus ou moins grande, à proportion du tems qu'exige la partie de l'action qui se passe derriere le Théâtre. Cependant cette durée doit avoir des bornes de supposition, relativement à la durée hypothétique de l'action totale, & des bornes réelles; relatives à la durée de la représentation.

Ce n'est pas ici le lieu d'examiner si la regle des vingt-quatre heures a un fondement suffisant & s'il n'est jamais permis de l'enfreindre. Mais si l'on veut donner à la durée supposée d'un *Entr'acte* des bornes tirées de la nature des choses, je ne veux point qu'on en puisse trouver

d'autres que [284] celles du tems durant lequel il ne se fait aucun changement sensible & régulier dans la Nature, comme il ne s'en fait point d'apparent sur la Scene durant l'*Entr'acte*. Or ce tems est, dans sa plus grande étendue, à-peu-près de douze heures, qui sont la durée moyenne d'un jour ou d'une nuit. Passé cet espace, il n'y a plus de possibilité ni d'illusion dans la durée supposée de l'*Entr'acte*.

Quant à la durée réelle, elle doit être, comme je l'ai dit, proportionnée & à la durée totale de la représentation, & à la durée partielle & relative de ce qui se passe derriere le Théâtre. Mais il y a d'autres bornes tirées de la fin générale qu'on se propose; savoir, la mesure de l'attention: car on doit bien se garder de faire durer l'*Entr'acte* jusqu'à laisser le Spectateur tomber dans l'engourdissement & approcher de l'ennui. Cette mesure n'a pas, au reste, une telle précision par elle-même, que le Musicien qui a du feu du génie & de l'ame, ne puisse, à l'aide de son Orchestre, l'étendre beaucoup plus qu'un autre.

Je ne doute pas même qu'il n'y ait des moyens d'abuser le Spectateur sur la durée effective de l'*Entr'acte*, en la lui faisant estimer plus ou moins grande par la maniere d'entrelacer les caracteres de la Symphonie: mais il est tems de finir cet article qui n'est déjà que trop long.

ENTRÉE; s. f. Air de Symphonie par lequel débute un Ballet.

Entrée se dit encore à l'Opéra, d'un Acte entier, clans les Opéra-Ballets dont chaque Acte forme un sujet séparé. L'Entrée *de Vertumne dans les Elémens*. L'Entrée des *Incas dans les Indes Galantes.*

[285] Enfin, *Entrée* se dit aussi du moment où chaque Partie qui en suit une autre commence à se faire entendre.

EOLIEN, adj. Le Ton ou Mode *Eolien* étoit un des cinq Modes moyens ou principaux de la Musique Grecque, & sa corde fondamentale étoit immédiatement au-dessus de celle du Mode Phrygien. (Voyez MODE.)

Le Mode *Eolien* étoit grave, au rapport de Lasus. *Je chante*, dit-il, *Cérès sa fille Mélibée, épouse de Pluton, sur le Mode Eolien, rempli de gravité.*

Le nom d'*Eolien* que portoit ce Mode ne lui venoit pas des Isles Eoliennes mais de l'Eolie, contrée de l'Asie Mineure, où il fut premiérement en usage.

EPAIS, adj. Genre *Epais*, dense, ou serré, ▮▮▮▮▮▮, est, selon la définition d'Aristoxène, celui où, dans chaque Tétracorde, la somme des deux premiers Intervalles est moindre que le troisieme. Ainsi le Genre Enharmonique est *épais*, parce que les deux premiers Intervalles, qui sont chacun d'un Quart-de-Ton, ne forment ensemble qu'un semi-Ton; somme beaucoup moindre que le troisieme Intervalle, qui est une Tierce majeure. Le Chromatique est aussi un Genre *Epais*; car ses deux premiers Intervalles ne forment qu'un Ton, moindre encore que la Tierce mineure qui suit. Mais le Genre Diatonique n'est point *Epais*, puisque ses deux premiers Intervalles forment un Ton & demi, somme plus grande que le Ton qui suit. (Voyez GENRE, TÉTRACORDE.)

De ce mot ▮▮▮▮▮▮, comme radical, sont composés les termes *Apycni, Baripycni, Mesopycni, Oxipycni*, dont on trouvera les articles chacun à sa place. [

[286] Cette dénomination n'est point en usage dans la Musiques moderne.

EPIAULIE. Nom que donnoient les Grecs à la Chanson des Meuniers, appellée autrement *Hymée*. CHANSON.)

Le mot burlesque *piauler* ne tireroit-il point d'ici son étymologie? Le piaulement d'une

femme ou d'un enfant, qui pleure & se lamente long-tems sur le même Ton, ressemble assez à la Chanson d'un moulin, & par métaphore, à celle d'un Meunier.

EPILENE. Chanson des Vendangeurs, laquelle s'accompagnoit de la Flûte. (Voyez Athénée, *Livré* V.)

EPINICION. Chant de victoire, par lequel on célébroit chez les Grecs le triomphe des Vainqueurs.

EPISYNAPHE, s. s. C'est, au rapport de Bacchius, la conjonction des trois Tétracordes consécutifs, comme sont les Tétracordes *Hypaton, Méson & Synnéménon*. (Voyez SYST▮ME, TÉTRACORDE.)

ÉPITHALAME, s. m. Chant nuptial qui se chantoit autrefois à la porte des nouveaux Epoux, pour leur souhaiter une heureuses union. De telles Chansons ne sont gueres en usage parmi nous; car son sait bien que c'est peine perdue. Quand on en fait pour ses amis & familiers, on substitue ordinairement à ces voeux honnêtes & simples quelques pensées équivoques & obscenes, plus conformes au goût du siecle.

EPITRITE. Nom d'un des Rhythmes de la Musique Grecque, duquel les Tems étoient en raison sesquitierce ou [287] de 3 à 4. Ce Rythme étoit représenté par le pied que les Poetes & Grammairiens appellent aussi *Epitrite*; pied composé de quatre syllabes, dont les deux premieres sont en effet aux deux dernieres dans la raison de 3 à 4. (Voyez RHYTHME.)

ÉPODE, s. f. Chant dut troisieme Couplet, qui, dans les Odes, terminoit ce que les Grecs appelloient *la Période*, laquelle étoit composée de trois Couplets; savoir, la *Strophe*,

l'Antistrophe & l'Epode. On attribue à Archiloque l'invention de l'épode.

EPTACORDE, s. m. Lyre ou Cythare à sept cordes, comme, au dire de plusieurs, étoit celle de Mercure.

Les Grecs donnoient aussi le nom d'*Eptacorde* à un Systême de Musique formé de sept Sons, tel qu'est aujourd'hui notre Gamme. L'*Eptacorde* Synnéménon, qu'on appelloit autrement *Lyre de Terpandre*, étoit composé des Sons exprimés par ces lettres de la Gamme, E, F, G, a, b, c, d. L'*Eptacorde* de Philolaus substituoit le Béquarre au Bémol, & peut s'exprimer ainsi, E, F, G, a, c, d. Il en rapportoit chaque corde à une des Planetes, l'Hypate à Saturne, la Parhypate à Jupiter, & ainsi de suite.

EPTAMERIDES, s. f. Nom donne par M. Sauveur à l'un des Intervalles de son Systême exposé dans les Mémoires de l'Académie, année 1701.

Cet Auteur devise d'abord l'Octave en 43 parties ou *Mérides*; puis chacune de celles-ci en 7 *Eptamérides*; de sorte que l'Octave entiere comprend 301 *Eptamérides* qu'il subdivise encore. (Voyez DECAMERIDE)

[288] Ce mot est formé de ▮▮▮▮, sept, & de ▮▮▮▮▮, partie.

EPTAPHONE, s. m. Nom d'un Portique de la Ville d'Olympie, dans lequel on avoit ménagé un écho qui répétoit la Voix sept sois de suite. Il y a brande apparence que l'écho se trouva là par hasard, & qu'ensuite les Grecs, grands charlatans, en firent honneur à l'art de l'Architecte.

EQUISONNANCE, s. f. Nom par lequel les Anciens distinguoient des autres Consonnances celles de l'Octave & de la double Octave, les seules qui fassent Paraphonie. Comme on a aussi quelquefois besoin de la même distinction dans la Musique moderne, on peut l'employer avec d'autant moins de scrupule, que la sensation de l'Octave se confond très souvent à l'oreille avec celle de l'Unisson.

ESPACE, s. m. Intervalle blanc, ou distance qui se trouvé dans la Portée entre une Ligne & celle qui la suit immédiatement au-dessus ou-dessous. Il y a quatre *Espaces* dans les cinq Lignes, & il y a se plus deux *Espaces*, l'un au-dessus, l'autre au-dessous de la Portée entiere; l'on borne, quand il le faut, ces deux *Espaces* indéfinis pars des Lignes postiches ajoutées en haut ou en bas, lesquelles augmentent l'étendue de la Portée & fournissent de nouveaux *Espaces*. Chacun de ces *Espaces* devise l'Intervalle des deux Lignes qui le terminent, en deux Degrés Diatoniques; savoir, un de la Ligne inférieure à l'*Espac*e, & l'autre de l'*Espace* à la Ligne supérieure. (Voyez PORTÉE.)

ÉTENDUE, s. f. différence de deux Sons donnés qui en ont d'intermédiaires, ou somme de tous les Intervalles compris entre les deux extrêmes. Ainsi la plus grande *Etendue* [289] possible ou celle qui comprend toutes les autres, est celle du plus grave au plus aigu de tous les Sons sensibles ou appréciables. Selon les expériences de M. Euler, toute cette *Etendue* forme un Intervalle d'environ huit Octaves, entre un Son qui fait 30 vibrations par Seconde, & un autre qui en fait 7552 dans le même tems.

Il n'y a point d'*Etendue* en Musique entre les deux termes de laquelle son ne puisse insérer une infinité de Sons intermédiaires qui le partagent en une infinité d'Intervalles, d'où il suit que l'*Etendue* sonore ou Musicale est divisible à l'infini, comme celles du tems & du lieu. (Voyez INTERVALLE.)

EUDROM▮. Nom de l'Air que jouoient les Hautbois aux Jeux Sthéniens, institués dans Argos en l'honneur de Jupiter. Hiérax, Argien, étoit l'Inventeur de cet Air.

ÉVITER, v. a. *Eviter* une Cadence, c'est ajouter une Dissonance à l'Accord final, pour changer le Mode ou pro. longer la phrase. (Voyez CADENCE.)

ÉVITÉ, *participe*. Cadence *Evitée*. (Voyez CADENCE.)

EVOVAE, s, s. m. Mot barbare formé des six voyelles qui marquent les Syllabes des deux mots, *seculorum amen*, & qui n'est d'usage que dans le Plain-Chant. C'est sur les lettres de ce mot qu'on trouvé indiquées dans les Pfeautiers & Antiphonaires des Eglises Catholiques les Notes par lesquelles, dans chaque Ton & dans les diverses modifications du Ton, il faut terminer les versets des Pfeaumes ou des Cantiques.

L'*Evovaé* commence toujours par la Dominante du Ton [290] de l'Antienne qui le précede, & finit toujours par la finale.

EUTHIA, s. m. Terme de la Musique Grecque, qui signifie une suite de Notes procédant du grave à l'aigu. L'*Euthia* étoit une des Parties de l'ancienne Mélopée.

EXACORDE, s. m. Instrument à six cordes, ou systême composé de six Sons, tel que l' *Exacorde* de Gui d'Arezzo

EXÉCUTANT, *partir. pris subst*. Musicien qui exécute sa Partie dans un Concert; c'est la même chose que Concertant. (Voyez CONCERTANT.) Voyez aussi les deux mots qui suivent.

EXECUTER, v. a. *Exécuter* une Piece de Musique, c'est chanter & jouer toutes les Parties qu'elle contient, tant vocales qu'instrumentales, dans l'Ensemble qu'elles doivent avoir,& la rendre telle qu'elle est notée sur la Partition.

Comme la Musique est faite pour être entendue, on n'en peut bien juger que par l'exécution. Telle Partition paroît admirable sur le papier, qu'on ne peut entendre *Exécuter* sans dégoût, & telle autre n'offre aux yeux, qu'une apparence simple & commune, dont l'exécution ravit par des effets inattendus. Les petits Compositeurs, attentifs à donner de la symétrie & dit jeu à toutes leurs Parties, paroissent ordinairement les plus habiles gens du monde, tant qu'on ne jugé de leurs ouvrages que par les yeux. Aussi ont-ils souvent l'adresse de mettre tant d'Instrumens divers, tant de Parties dans leur Musique, qu'on ne puisse rassembler que très-difficilement tous les Sujets nécessaires pour l'*Exécuter*.

EXECUTION, s. f. L'Action d'exécuter une Piece. de Musique.

[291] Comme la Musique est ordinairement composée de plusieurs Parties, dont le rapport exact, soit pour l'Intonation, soit pour la Mesure, est extrêmement difficile à observer, & dont l'esprit dépend plus du goût que des signes, rien n'est si rare qu'une bonne *Exécution*. C'est peu de lire la Musique exactement sur la Note; il faut entrer dans toutes les idées du Compositeur, sentir & rendre le feu de I'expression, avoir sur tout l'oreille juste & toujours attentive pour écouter & suivre l'Ensemble. II faut, en particulier dans la Musique Françoise, que la Partie principale fache presser ou ralentir le mouvement, selon que l'exigent le goût du Chant, le volume de Voix & le développement des bras du Chanteur; il faut, par conséquent, que toutes les autres Parties soient sans relâche, attentives à bien suivre celle-là. Aussi l'Ensemble de l'Opéra de Paris, ou la Musique n'a point d'autre Mesure que celle du geste, seroit-il, à mon avis, ce qu'il p a de plus admirable en fait d'*Exécution*.

«Si les François, dit Saint-Evremont, par leur commerce avec les Italiens, sont parvenus à composer plus hardiment, les Italiens ont aussi gagné au commerce des François, en ce qu'il sont appris d'eux à rendre leur *Exécution* plus agréable, plus touchante & plus parfaite.» Le Lecteur se passera bien, je crois, de mon commentaire sur ce passage. Je dirai seulement que les François croient toute la terre occupée de leur Musique, & qu'au contraire, dans les trois quarts de l'Italie, les Musiciens ne savent pas même qu'il existe une Musique Françoise différente de la leur.

On appelle encore *Exécution* la facilité de lire & d'exécuter [292] une Partie Instrumentale, & l'on dit, par exemple d'un Symphoniste, qu'il a beaucoup d'*Exécution*, lorsqu'il exécute correctement, sans hésiter, & à la premiere vue, les choses les plus difficiles: l'*Exécution* prise en ce sens dépend sur-tout de deux choses; premiérement, d'une habitude parfaite de la touche & du doigter de son Instrument; en second lieu, d'une grande habitude de lire la Musique & de phraser en la regardant: car tant qu'on ne voit que des Notes isolées, on hésite toujours à les prononcer: on n'acquiert la grande facilité de l'*Exécution*, qu'en les unissant par le sens commun qu'elles doivent former, & en mettant la chose à la place du signe. C'est ainsi que la mémoire du Lecteur ne l'aide pas moins que ses yeux, & qu'il liroit avec peine une langue inconnue, quoiqu'écrite avec les mêmes caracteres, & composée des mêmes mots qu'il lit couramment dans la sienne.

EXPRESSION, s. f. Qualité par laquelle le Musicien sont vivement & rend avec énergie toutes les idées qu'il doit rendre, & tous les sentimens qu'il doit exprimer. Il y a une Expression

de Composition & une d'exécution, & c'est de leur concours que résulte l'effet musical le plus puissant & le plus agréable.

Pour donner de l'*Expression* à ses ouvrages, le Compositeur doit saisir & comparer tous les rapports qui peuvent se trouver entre les traits de son objet & les productions de son Art: il doit connoître ou sentir l'effet de tous les caracteres, afin de porter exactement celui qu'il choisit au degré qui lui convient: car comme un bon Peintre ne donne [293] pas la même lumiere à tous ses objets, l'habile Musicien ne donnera pas non plus la même énergie à tous ses sentimens, ni la même forcé à tous ses tableaux, & placera chaque Partie au lieu qui convient, moins pour la faire valoir seule, que pour donner un plus grand effet au tout.

Après avoir bien vu ce qu'il doit dire, il cherche comment il le dira, & voici où commence l'application des préceptes de l'Art, qui est comme la langue particuliere dans laquelle le Musicien veut se faire entendre.

La Mélodie, l'Harmonie, le Mouvement, le choix des Instrumens & des Voix sont les élémens du langage musical; & la Mélodie, par sort rapport immédiat avec l'Accent grammatical & oratoire, est celui qui donne le caractere à tous les autres. Ainsi c'est toujours du Chant que se doit tirer la principale *Expression*, tant dans la Musique Instrumentale que dans la Vocale.

Ce qu'on cherche donc à rendre par la Mélodie, c'est le Ton dont s'expriment les sentimens qu'on veut représenter, & l'on doit bien se garder d'imiter en cela la déclamation théâtrale qui n'est elle-même qu'une imitation, mais la voix de la Nature parlant sans affectation & sans art. Ainsi le Musicien cherchera d'abord un Genre de Mélodie qui lui fournisse les inflexions Musicales les plus convenables au sens des paroles, en subordonnant toujours l'*Expression* des mots à celle de la pensée, & celle-ci même à la situation de l'ame de l'Interlocuteur: car quand on est fortement affecté, tous les discours que l'on tient prennent, pour ainsi dire, la teinte du sentiment général qui domine en nous, [294] & l'on ne querelle point ce qu'on aime du ton dont on querelle un indifférent.

La parole est diversement accentuée selon les diverses passions qui l'inspirent, tantôt aiguë & véhémente, tantôt remisse & lâche, tantôt variée & impétueuse, tantôt égale & tranquille dans ses inflexions. De-là le Musicien tire les différences des Modes de Chant qu'il emploie & des lieux divers dans lesquels il maintient la Voix, la faisant procéder dans le bas par de petits Intervalles pour exprimer les langueurs de la tristesse & de l'abattement, lui arrachant dans le haut les Sons aigus de l'emportement & de la douleur; & l'entraînant rapidement par tous les Intervalles de son Diapason dans l'agitation du désespoir ou l'également des passions contrastées. Sur-tout il faut bien observer que le charme de la Musique ne consiste pas seulement dans l'imitation, mais dans une imitation agréable; & que la déclamation même, pour faire un si grande effet, doit être subordonnée à la Mélodie: de sorte qu'on ne peut peindre le sentiment sans lui donner ce charme secret qui en est inséparable, ni toucher le coeur si l'on ne plaît à l'oreille. Et ceci est encore très-conforme à la Nature, qui donne au ton des personnes sensibles, je ne sais quelles inflexions touchantes & délicieuses que n'eût jamais celui des gens qui ne sentent rien. N'allez donc pas prendre le baroque pour l'expressif, ni la dureté pour de l'énergie, ni donner un tableau hideux des passions que vous voulez rendre, ni faire en un mot comme à l'Opéra François, où le ton passionné ressemble aux cris de la colique, bien plus qu'aux transports de l'amour.

[295] Le plaisir physique qui résulte de l'Harmonie, augmente à son tour le plaisir moral de l'imitation, en joignant les sensations agréables des Accords à l'*Expression* de la Mélodie, par le même principe dont je viens de parler. Mais l'Harmonie fait plus encore; elle renforce l'*Expression* même, en donnant plus de juste & de précision aux Intervalles mélodieux; elle anime leur caractere, & marquant exactement leur place dans l'ordre de la Modulation, elle rappelle ce qui précede, annonce ce que doit suivre, & lie ainsi les phrases dans le Chant comme les idées se lient dans le discours. L'Harmonie, envisagée de cette maniere, fournit au Compositeur de grands moyens l'*Expression*, qui lui échappent quand il ne cherche l'*Expression* que dans la seule Harmonie; car alors, au lieu d'animer l'Accent, il l'étousse par ses Accords, & tous les Intervalles, confondus dans un continuel remplissage, n'offrent à l'oreille qu'une suite de Sons fondamentaux qui n'ont rien de touchant ni d'agréable, & dont l'effet s'arrête au cerveau.

Que sera donc l'Harmoniste pour concourir à l'*Expressio*n de la Mélodie & lui donner plus d'effet? Il évitera soigneusement de couvrir le Son principal dans la combinaison des Accords; il subordonnera tous ses Accompagnemens à la Partie chantante; il en aiguisera l'énergie par le concours des autres Parties; il renforcera l'effet de certains passages par des Accords sensibles; il en dérobera d'autres par supposition ou par suspension, en les comptant pour rien sur la Basse; il sera sortir les *Expressions* fortes par des Dissonances majeurs; il réservera les mineures pour des sentimens [296] plus doux. Tantôt il liera toutes ses Parties par des Sons continus & coulés; tantôt il les sera contraster sur le Chant par des Notes piquées. Tantôt il frappera l'oreille par des Accords pleins; tantôt il renforcera l'Accent par le choix d'un seul Intervalle. Par-tout il rendra présent & sensible l'enchaînement des Modulations, & sera servir la Basse & son Harmonie à déterminer le lieu de chaque passage dans le Mode, afin qu'on n'entende jamais un Intervalle ou un trait de Chant, sans sentir en même tems son rapport avec le tout.

A l'égard du Rhythme, jadis si puissant pour donner de la forcé, de la variété, de l'agrément à l'Harmonie Poétique; si nos Langues, moins accentuées & moins prosodiques, ont perdu le charme qui en résultoit, notre Musique en substitue un autre plus indépendant du

discours, dans l'égalité de la Mesure, & dans les diverses combinaisons de ses Tems, soit à la fois dans le tout, soit séparément dans chaque Partie. Les quantités de la Langue sont presque perdues sous celles des Notes; & la Musique, au lieu de parler avec la parole, emprunte, en quelque sorte, de la Mesure, un langage à part. La forcé de l'*Expression* consiste, en cette partie, à réunir ces deux langages le plus qu'il est possible, & à faire que, si la Mesure & le Rhythme ne parlent pas de la même maniere, ils disent au moins les mêmes choses.

La gaieté qui donne de la vivacité à tous nos mouvemens, en doit donner de même à la Mesure; la tristesse resserre le coeur, ralentit les mouvemens, & la même langueur [297] se fait sentir dans les Chants qu'elle inspire: mais quand la douleur est vive ou qu'il se passe dans l'ame de grands combats, la parole est inégale; elle marche alternativement avec la lenteur du Spondée & avec la rapidité du Pyrrique, & souvent s'arrête tout court comme dans le Récitatif obligé: c'est pour cela que les Musiques les plus expressives, ou du moins les plus passionnées, sont communément celles où les Tems, quoiqu'égaux entr'eux, sont le plus inégalement divises; au lieu que l'image du sommeil, du repos, de la paix de l'ame, se peint volontiers avec des Notes égales, qui ne marchent ni vîte, ni lentement.

Une observation que le Compositeur ne doit pas négliger, c'est que plus l'Harmonie est recherchée, moins le mouvement doit être vif, afin que l'esprit ait le tems de saisir la marche des Dissonances & le rapide enchaînement des Modulations; il n'y a que le dernier emportement des passions qui permette d'allier la rapidité de la mesure & la dureté des Accords. Alors quand la tête est perdue & qu'à forcé d'agitation l'Acteur semble ne savoir plus ce qu'il dit, ce désordre énergique & terrible peut se porter ainsi jusqu'à l'ame du Spectateur & le mettre de même hors de lui. Mais si vous n'êtes bouillant & sublime, vous ne serez que baroque & froid; jettez vos Auditeurs dans le délire, ou gardez-vous d'y tomber: car celui qui perd la raison n'est jamais qu'un insensé aux yeux de ceux qui la conservent, & les foux n'intéressent plus.

Quoique la plus grande forcé de l'*Expression* se tire de la combinaison des Sons, la qualité de leur timbre n'est pas [298] indifférente pour le même effet. Il y a des Voix fortes & sonores qui en imposent par leur étoffe; d'autres légeres & flexibles, bonnes pour les choses d'exécution; d'autres sensibles & délicates, qui vont coeur par des Chants doux & pathétiques. En général les Dessus & toutes les Voix aiguës sont plus propres pour exprimer la tendresse & la douceur, les Basses & Concordans pour l'emportement la colere: mais les Italiens ont banni les Basses de leurs Tragédies, comme une Partie dont le Chant est trop rude pour le genre héroïque, & leur out substitué les Tailles ou Tenor, dont le Chant a le même caractere avec un effet plus agréable. Ils emploient ces mêmes Basses plus convenablement dans le Comique pour les rôles à manteaux-, & généralement pour tous les caracteres de charge.

Les Instrumens ont aussi des *Expressions* très-différentes selon que le Son en est fort foible, que le timbre en est aigre ou doux, que le Diapason en est grave ou aigu, qu'on en peut tirer des Sons en plus grande ou moindre quantité. Il Flûte est tendre, le Hautbois gai, la Trompette guerriere, le Cor sonore, majestueux, propre aux grandes *Expressions*. Mais il n'y a point d'Instrument dont on tire une *Expression* plus variée & plus universelle que du Violon. Cet instrument admirable fait le fond de tous les Orchestres, & suffit au grand Compositeur pour en tirer tous les effets que les mauvais Musiciens cherchent inutilement dans l'alliage d'une multitude d'Instrumens divers. Le Compositeur doit connoître le manche du Violon pour

Doigter ses Airs, pour disposer ses Arpeges, pour savoir l'effet des Cordes à vide, & [299] pour employer & choisir ses Tons selon les divers caracteres qu'ils ont sur cet Instrument.

Vainement le Compositeur sauta-t-il animer son Ouvrage, si la chaleur qui doit y régner ne passe à ceux qui l'éxecutent. Le Chanteur qui ne voit que des Notes dans sa Partie, n'est point en état de saisir l'Expression du Compositeur, ni d'en donner une à ce qu'il chante, s'il n'en a bien saisi le sens. Il faut entendre ce qu'on lit pour le faire entendre aux autres, & il ne suffit pas d'être sensible en général, si l'on ne l'est en particulier à l'énergie de la Langue qu'on parle. Commencez donc par bien connoître le caractere du Chant que vous avez à rendre, son rapport au sens des paroles, la distinction de ses phrases, l'Accent qu'il a par lui-même, celui qu'il suppose dans la voix de l'Exécutant, l'énergie que le Compositeur a donnée au Poete, & celle que vous pouvez donner à votre tour au Compositeur. Alors livrez vos organes à toute la chaleur que ces considérations vous auront inspirée; faites ce que vous seriez si vous étiez à la fois le Poète, le Compositeur, l'Acteur & le Chanteur: & vous aurez toute l'*Expression* qu'il vous est possible de donner à l'Ouvrage que vous avez à rendre. De cette maniere, il arrivera naturellement que vous mettrez de la délicate & & des ornemens dans les Chants qui ne sont qu'élégans & gracieux, du piquant & du feu dans ceux qui sont animés & gais, des gémissemens & des plaintes dans ceux qui sont tendres & pathétiques, & toute l'agitation du *Forte-piano* dans l'emportement des passions violentes. Par-tout où l'on réunira fortement l'Accent musical à [300] l'Accent oratoire; par-tout où la Mesure se sera vivement sentir & servira de guide aux Accens du Chant; par-tout où l'Accompagnement & la Voix sauront tellement accorder & unir leurs effets, qu'il n'en, résulte qu'une Mélodie, & que l'Auditeur trompé attribue à la Voix les passages dont l'Orchestre l'embellit; enfin par-tout où les ornemens sobrement ménagés porteront témoignage de la facilité du Chanteur, sans couvrir & défigurer le Chant, l'*Expression* sera douce, agréable & forte, l'oreille sera charmée & le coeur ému; le physique & le moral concourront à la fois au plaisir des écoutans, & il régnera un tel Accord entre la parole & le Chant, que le tout semblera n'être qu'une langue délicieuse qui sait tout dire & plaît toujours.

EXTENSION, s. f. est, selon Aristoxène, une des quatre parties de la Mélopée qui consiste à soutenir long-tems certains Sons & au-de-là même de leur quantité grammaticale. Nous appellons aujourd'hui Tenues les Sons ainsi soutenus.. (Voyez TENUE.)

F

[301] F ut fa, F *fa ut*, ou simplement F. Quatrieme Son de la Gamme Diatonique & naturelle, lequel s'appelle autrement Fa. (Voyez GAMME.)

C'est aussi le nom de la plus basse des trois Clefs de la Musique. (Voyez CLEF.)

FACE, s. f. Combinaison, ou des Sons d'un Accord en commençant par un de ces Sons & prenant les autres selon leur suite naturelle, ou des touches du Clavier qui forment le même Accord. D'où il suit qu'un Accord peut avoir autant de *Faces* qu'il y a de Sons qui le composent;

car chacun peut être le premier à son tour.

L'Accord parfait ut mi sol a trois Faces. Par la premiere, tous les doigts sont rangés par Tierces, & la Tonique est sous l'index: par la seconde mi *sol ut*, il y a une Quarte entre les deux derniers doigts, & la Tonique est sous le dernier: par la troisieme *sol ut mi*, la Quarte est entre l'index & le quatrieme, & la Tonique est sous celui-ci. (Voyez RENVERSEMENT.)

Comme les Accords Dissonans ont ordinairement quatre Sons, ils ont aussi quatre *Faces*, qu'on peut trouver avec la même facilité. (Voyez DOIGTER.)

FACTEUR, s, m. Ouvrier qui fait des Orgues ou des Clavecins.

FANFARE, s. f. Sorte d'Air militaire, pour l'ordinaire [302] court..& brillant, qui s'exécute par des Trompettes, & qu'on imite sur d'autres Instrumens. La *Fanfare* est communément à deux dessus de Trompettes accompagnées de Tymbales; &, bien exécutée, elle a quelque chose de martial & de gai qui convient fort à son usage. De toutes les Troupes de l'Europe, les Allemandes sont celles qui ont les meilleurs Instrumens militaires; aussi leurs Marches & *Fanfares* sont-elles un effet admirable. C'est une chose à remarquer que dans tout le Royaume de France il n'y a pas un seul Trompette qui sonne juste, & la Nation la plus guerriere de l'Europe a les Instrumens militaires les plus discordans; ce qui si n'est pas sans inconvénient. Durant les dernieres guerres; les Paysans de Bohême, d'Autriche & de Baviere, tous Musiciens nés, ne pouvant croire que des Troupes réglées eussent des Instrumens si faux & si détestables, prirent tous ces vieux Corps pour de nouvelles levées qu'ils commencerent à mépriser, & l'on ne sauroit dire à combien de braves gens des Tons faux ont conté la vie. Tant il est vrai que., dans l'appareil de la guerre, il ne faut rien négliger de ce qui frappe ses sens!

FANTAISIE, s. f. Piece de Musique Instrumentale qu'on exécute en la composant. Il y a cette différence du *Caprice* à la Fantaisie, que le caprice est un recueil d'idées singulieres & disparates que rassemblé une imagination échaussée, & qu'on peut même composer à loisir; au lieu que la Fantaisie peut-être une Pièce très-réguliere, qui ne diffère des autres qu'en ce qu'on l'invente en l'exécutant, & qu'elle n'existe plus si-tôt qu'elle est achevée. Ainsi le Caprice est [303] dans l'espece & l'assortiment des idées, & la *Fantaisie* dans leur promptitude à se présenter. Il suit de-là qu'un Caprice peut sort bien s'écrire, mais jamais une *Fantaisie*; car si-tôt qu'elle est écrite ou répétée, ce n'est plus une Fantaisie, c'est une piece ordinaire.

FAUCET, (Voyez FAUSSET.)

FAUSSE-QUARTE. (Voyez QUARTE.)

FAUSSE-QUINTE, s. f. Intervalle dissonant appellé par les Grecs *hémi-Diapente*, dont les deux termes sont distans de quatre Degrés Diatoniques, ainsi que ceux de la Quinte: juste, mais dont l'Intervalle est moindre d'un semi-Ton; celui de la Quinte étant de deux Tons majeurs, d'un Ton mineur & d'un semi-Ton majeur, & celui de la *Fausse-Quinte* seulement d'un Ton majeur, d'un Ton mineur & de deux semi-Tons majeurs. Si, sur nos Claviers ordinaires, on devise l'Octave en deux parties égales, on aura d'un côté la *Fausse-Quinte* comme *si fa*, & de l'autre le Triton comme *fa si*; mais ces deux Intervalles, égaux en ce sens, ne le sont ni quant au nombre des Degrés, puisque le Triton n'en a que trois; ni dans la précision des rapports, celui de la *Fausse-Quinte* étant de 45 à 64, & celui du Triton de 32 à 45.

L'Accord de *Fausse-Quinte* est renversé de l'Accord Dominant, en mettant la Note sensible au grave. Voyez au mot ACCORD comment-celui-là s'accompagne.

Il faut bien distinguer la *Fausse-Quinte* Dissonance, de la *Quinte-Fausse* réputée Consonnance, & qui n'est altérée que par accident. (Voyez QUINTE.)

FAUSSE-RELATION, s. f. Intervalle diminué ou superflu.(Voyez RELATION.)

[304] FAUSSET, s. m. C'est cette espece de voix par laquelle un homme, sortant à l'aigu du Diapason de sa voix naturelle, imite celle de la femme. Un homme fait, à-peu-prés, quand il chante le *Fausset*, ce que fait un tuyau d'Orgue quand il octavie. (Voyez OCTAVIER.)

Si ce mot vient du François *faux* opposé à *juste*, il faut écrire comme je fais ici, en suivant l'orthographe de l'Encyclopédie: mais s'il vient, comme je le crois, du Latin *faux, faucis*, la gorge, il faloit., au lieu des deux *s s* qu'on a substituées, laisser le c que j'y avois mis: Faucet.

FAUX, adj. & adv. Ce mot est opposé à *juste*. On chante Faux quand on n'entonne pas les Intervalles dans leur justesse, qu'on forme des Sons trop hauts ou trop bas.

Il y a des voix *fausses*, des Cordes *fausses*, des Instrumens *faux*. Quant aux voix, on prétend que le défaut est dans l'oreille &non dans la glotte. Cependant j'ai vu des gens qui chantoient très-*Faux* & qui accordoient un Instrument très-juste. La fausseté de leur voix n'avoir donc pas sa cause dans leur oreille. Pour les Instrumens, quand les Tons en sont *Faux*, c'est que l'Instrument est mal construit, que les tuyaux en sont mal proportionnés, ou les Cordes fausses, ou qu'elles ne sont pas d'accord; que celui qui en joue touche *Faux*, ou qu'il modifie mal le vent ou les levres.

FAUX-ACCORD. Accord discordant, soit parce qu'il contient des Dissonances proprement dites, soit parce que les Consonnances n'en sont pas justes. (Voyez ACCORD FAUX)

FAUX-BOURDON, s. m. Musique à plusieurs Parties, [305] mais simple & sans Mesure, dont les Notes sont presque toutes égales & dont l'Harmonie est toujours syllabique. C'est la Psalmodie des Catholiques Romains chantée à plusieurs Parties. Le Chant de nos Pseaumes à quatre Parties peut aussi passer pour une espece de *Faux-Bourdon*; mais qui procede avec beaucoup de lenteur & de gravité.

FEINTE, s. f. Altération d'une Note ou d'un Intervalle par un Dièse ou par un Bémol. C'est proprement le nom commun & générique du Dièse & du Bémol accidentels. Ce mot n'est plus en usage; mais on ne lui en a point substitué. La crainte d'employer des tours surannés énerve tous les jours notre Langue, la crainte d'employer de vieux mots l'appauvrit tous les jours: ses plus grands ennemis seront toujours les puristes.

On appelloit aussi *Feintes* les touches Chromatiques du Clavier, que nous appellons aujourd'hui touches blanches, & qu'autrefois on faisoit noires, parce que nos grossiers ancêtres n'avoient pas songé à faire le Clavier noir, pour donner de l'éclat à la main des femmes. On appelle encore aujourd'hui *Feintes coupées* celles de ces touches qui sont brisées pour suppléer au Ravalement. F TE, s. f. Divertissement de Chant & de Danse qu'on introduit dans un Acte d'Opéra, & qui interrompt ou suspend toujours l'action.

Ces Fêtes ne sont amusantes qu'autant que l'Opéra même est ennuyeux. Dans un Drame intéressant & bien conduit, il seroit impossible de les supporter.

La différence qu'on assigne à l'Opéra entre les mots de [306] Fête & de *Divertissement*, est que le premier s'applique plus particuliérement aux Tragédies, & le second aux Ballets.

FI. Syllabe avec laquelle quelques Musiciens solfient le *fa* Dièse, comme ils solfient par *ma* le *mi* Bémol; ce qui paroît assez bien entendu. (Voyez SOLFIER.)

FIGURÉ. Cet adjectif s'applique aux Notes ou à l'Harmonie: aux Notes, comme dans ce mot, *Basse-Figurée*, pour exprimer une Basse dont les Notes portant Accord, sont subdivisées en plusieurs autres Notes de moindre valeur (Voyez BASSE-FIGURÉE): à l'Harmonie, quand on emploie par Supposition & dans une marche Diatonique d'autres Notes que celles qui forment l'Accord. (Voyez HARMONIE-FIGURÉE, & SUPPOSITION.)

FIGURER, v. a. C'est passer plusieurs Notes pour une; c'est faire des Doubles, des Variations; c'est ajouter des Notes au Chant de quelque maniere que ce soit: enfin c'est donner aux Sons harmonieux une Figure de Mélodie, en les liant par d'autres Sons intermédiaires. (Voyez DOUBLE, FLEURTIS, HARMONIE-FIGURÉE)

FILER un Son, c'est en chantant ménager sa voix, en sorte qu'on puisse le prolonger long-tems sans reprendre haleine. Il y a deux manieres de *Filer* un Son: la premiere en le soutenant toujours également; ce qui se fait pour l'ordinaire sur les Tenues où l'Accompagnement travaille: la seconde en le renforçant; ce qui est plus usité dans les Passages & Roulades. La premiere maniere demande plus de justesse, & les Italiens la préferent; la seconde a élus d'éclat & plaît davantage aux François.

[307] FIN, s. f. Ce mot se place quelquefois sur la Finale de la premiere partie d'un Rondeau, pour marquer qu'ayant repris cette premiere partie, c'est sur cette Finale qu'on doit s'arrêter & finir.(Voyez RONDEAU.)

Un n'emploie plus gueres ce mot à cet usage, les François lui ayant substitué le Point-Final à l'exemple des Italiens. (Voyez POINT-FINAL.)

FINALE, s. f. Principale corde du Mode qu'on appelle aussi Tonique, & sur laquelle l'Air ou la Piece doit finir. (Voyez MODE.)

Quand on compose à plusieurs Parties, & sur-tout des Choeurs, il faut toujours que la Basse tombe en finissant sur la Note même de la *Finale*. Les autres Parties peuvent s'arrêter sur sa Tierce ou sur sa Quinte. Autrefois c'étoit une regle de donner toujours, à la fin d'une Piece, la Tierce majeure à la *Finale*, même en Mode mineur; mais cet usage a été trouvé de mauvais goût & tout-à-fait abandonné.

FIXE, adj. Cordes ou Sons *Fixes* ou stables. (Voyez SON, STABLE.)

FLATTE, s. m. Agrément du Chant François, difficile à définir; mais dont on comprendra suffisamment l'effet par un exemple. (Voyez *Pl. B.* Fig. 13. au mot FLATTE)

FLEURTIS, s. m. Sorte de Contre-point figuré, lequel n'est point syllabique ou Note sur Note. C'est aussi l'assemblage des divers agrémens dont on orne un Chant trop simple. Ce mot a vieilli en tout sens. (Voyez BRODERIES, DOUBLES, VARIATIONS, PASSAGES.)

FOIBLE, adj. Tems *foible*. (Voyez TEMS.)

[308] FONDAMENTAL, adj. Son *fondamental* est celui qui sert de fondement à l'Accord, (Voyez ACCORD.) ou au Ton, (Voyez TONIQUE.) *Basse-Fondamentale* est celle qui sort de fondement à l'Harmonie. (Voyez BASSE-FONDAMENTALE.) Accord *Fondamental* est celui dont la Basse est *Fondamentale*, & dont les Sons sont arrangés selon l'ordre de leur génération: mais

comme cet ordre écarte extrêmement les Parties, on les rapproche par des combinaisons ou Renversemens, & pourvu que la Basse reste la même, l'Accord ne laissé pas pour cela de porter le nom de *Fondamental*. Tel est, par exemple, cet Accord *ut mi sol*, renfermé dans un Intervalle de Quinte: au lieu que dans l'ordre de sa génération *ut sol mi*, il comprend une Dixieme & même une Dix.-Septieme; puisque *l'ut fondamental* n'est pas la Quinte de sol, mais l'Octave de cette Quinte.

FORCÉ, s. f. Qualité du Son appellée aussi quelquefois Intensité, qui le rend plus sensible & le fait entendre de plus loin. Les vibrations plus ou moins fréquentes du corps sonore, sont ce qui rend le Son aigu ou grave; leur plus grand ou moindre écart de la ligne de repos, est ce qui le rend sort ou foible. Quand cet écart est trop grand & qu'on forcé l'Instrument ou la voix, (Voyez FORCER.) le Son devient bruit & cessé d'être appréciable.

FORCER la voix, c'est excéder en haut ou en bas son Diapason, ou son volume à *force* d'haleine; c'est crier au lieu de chanter. Toute voix qu'on force perd sa justesse cela arrive même aux Instrumens où l'on forcé l'archet ou le vent; & voilà pourquoi les François chantent rarement juste.

[309] FORLANE, s. f. Air d'une Danse de même nom commune à Venise, sur-tout parmi les Gondoliers. Sa Mesure est à 6/8; elle se bat gaiement, & la Danse est aussi fort gaie. On l'appelle *Forlane* parce qu'elle a pris naissance dans le Frioul, dont les habitans s'appellent *Forlans*.

FORT, adj. Ce mot s'écrit dans les Parties, pour marquer qu'il faut forcer le Son avec véhémence, mais sans le hausser; chanter à pleine voix, tirer de l'Instrument beaucoup de Son: ou bien il s'emploie pour détruire l'effet du mot Doux employé précédemment.

Les Italiens ont encore le superlatif *Fortissimo*, dont on n'a gueres besoin dans la Musique Françoise; car on y chante ordinairement *très-fort*.

FORT, adj. Tems *fort*. (Voyez TEMS.)

FORTE-PIANO. Substantif Italien composé, & que les Musiciens devroient franciser, comme les Peintres ont francisé celui de *Chiaro-scuro*, en adoptant l'idée qu'il exprime. Le *Forte-piano* est l'art d'adoucir& renforcer les Sons dans la Mélodie imitative, comme on fait dans la parole qu'elle doit imiter. Non-seulement quand on parle avec chaleur on ne s'exprime point toujours sur le même Ton; mais on ne parle pas toujours avec le même degré de forcé. La Musique, en imitant la variété des Accens & des Tons, doit donc imiter aussi les degrés intenses ou remisses de la parole, & parler tantôt doux, tantôt fort, tantôt à demi-voix; voilà ce qu'indique en général le mot *Forte-piano*.

FRAGMENS. On appelle ainsi à l'Opéra de Paris le choix de trois ou quatre Actes de Ballet, qu'on tire de divers [310] Opéra, & qu'on rassemblé, quoiqu'ils n'aient aucun rapport entr'eux, pour être représentés successivement le même jour, & remplir, avec leurs Entr'actes, la durée d'un Spectacle ordinaire. Il n'y a qu'un homme sans goût qui puisse imaginer un pareil ramassis, & qu'un Théâtre sans intérêt où l'on puisse le supporter.

FRAPPE, adj. *pris subst*. C'est le Tems où l'on baisse la main ou le pied, & où l'on frappe pour marquer la Mesure. (Voyez TH SIS.)On ne frappe ordinairement du pied que le premier Tems de chaque Mesure; mais ceux qui coupent en deux la Mesure à quatre frappent aussi le troisieme. En battant de la main la Mesure, les François ne frappent jamais que le premier Tems & marquent les autres par divers mouvemens de main: mais les Italiens frappent les deux premiers de la Mesure à trois, & levent le troisieme; ils frappent de même les deux premiers de

la Mesure à quatre & levent les deux autres. Ces mouvemens sont plus simples & semblent plus commodes.

FREDON, s. m. Vieux mot qui signifie un Passage rapide & presque toujours Diatonique de plusieurs Notes sur la même syllabe; c'est-à-peu-près ce que l'on a depuis appellé Roulade, avec cette différence que la Roulade dure davantage & s'écrit, au lieu que le *Fredon* n'est qu'une courte addition de goût; ou, comme on disoit autrefois, une *Diminution* que le Chanteur fait sur quelque Note.

FREDONNER, v. n.& a. Faire des Fredons. Ce mot est vieux & ne s'emploie plus qu'en dérision. FUGUE, s. f. Piece ou morceau de Musique où l'on traité, [311] selon certaines regles d'Harmonie & de Modulation, un Chant appellé sujet, en le faisant passer successivement & alternativement d'une Partie à une autre.

Voici les principales regles de la *Fugue*, dont les unes lui sont propres, & les autres communes avec l'Imitation.

I. Le sujet procede de la Tonique à la Dominante ou de la Dominante à la Tonique, en montant, ou en descendant.

II. Toute *Fugue* a sa réponse dans la Partie qui suit immédiatement celle qui a commencé.

III. Cette réponse doit rendre le sujet à la Quarte ou à la Quinte, & par mouvement semblable, le plus exactement qu'il est possible; procédant de la Dominante à la Torique quand le sujet s'est annoncé de la Tonique à la Dominante, & *vice-versâ*. Une Partie peut aussi reprendre le même sujet à l'Octave ou à l'Unisson de la précédente: mais alors c'est répétition plutôt qu'une véritable réponse.

IV. Comme l'Octave se devise en deux Parties inégales dont l'une comprend quatre Degrés en montant de la Tonique à la Dominante, & l'autre seulement trois en continuant de monter de la Dominante à la Tonique; cela oblige d'avoir égard à cette différence dans l'expression du sujet, & de faire quelque changement dans la réponse, pour ne pas quitter les cordes essentielles du Mode. C'est autre chose quand on se propose de changer de Ton; alors l'exactitude même de la réponse prise sur une autre corde, produit les altérations propres à ce changement.

V. Il faut que la *Fugue* soir dessinée de telle sorte que la réponse puisse entrer avant la fin du premier Chant, afin qu'on [312] entende en partie l'une & l'autre à la fois, que par cette anticipation le sujet se lie pour ainsi dire à lui-même, & que l'art du Compositeur se montre dans ce concours. C'est se moquer que de donner pour *Fugue* un Chant qu'on ne fait que promener d'une Partie à l'autre, sans autre gêne que de l'accompagner ensuite à sa volonté. Cela mérite tout au plus le nom d'Imitation. (Voyez IMITATION.)

Outre ces regles, qui sont fondamentales, pour réussir dans ce genre de Composition, il y en a d'autres qui, pour n'être que de goût, n'en sont pas moins essentielles. Les Fugues, en général, rendent la Musique plus bruyante qu'agréable; c'est pourquoi elles conviennent mieux dans les Choeurs que par-tout ailleurs. Or comme leur principal mérite est de fixer toujours l'oreille sur le Chant principal ou sujet, qu'on fait pour cela passer incessamment de Partie en Partie, & de Modulation en Modulation; le Compositeur doit mettre tous ses soins à rendre toujours ce Chant bien distinct, ou à empêcher qu'il ne soit étouffé ou confondu parmi les autres Parties. Il y a pour cela deux moyens; l'un dans le mouvement qu'il faut sans cessé contraster; de sorte que si la marche de la *Fugue* est précipitée, les autres Parties procedent

posément par des Notes longues; & au contraire, si la *Fugue* marche gravement, que les Accompagnemens travaillent davantage. Le second moyen est d'écarter l'Harmonie, de peur que les autres Parties, s'approchant trop de celle qui chante le sujet, ne se confondent avec elle, & ne l'empêchent de se faire entendre assez nettement; en sorte que ce qui seroit un vice par-tout ailleurs, devient ici une, beauté.

[313] *Unité de Mélodie*; voilà la grande regle commune qu'il faut souvent pratiquer par des moyens differens. Il faut choisir les Accords, les Intervalles, afin qu'un certain Son, & non pas un autre, fasse l'effet principal; *unité de Mélodie*. Il faut quelquefois mettre en jeu des Instrumens ou des Voix d'espece différente, afin que la Partie qui doit dominer, se distingue plus aisément; *unité de Mélodie*. Une autre attention non moins nécessaire, est, dans les divers enchaînemens de Modulations qu'amene la marche & le progrès de la Fugue, de faire que toutes ces Modulations se correspondent à la fois dans toutes les Parties, de lier le tout dans son progrès par une exacte conformité de Ton; de peur qu'une Partie étant dans un Ton & l'autre dans un autre, l'Harmonie entiere ne soit dans aucun, & ne présente plus d'effet simple à l'oreille, ni d'idée simple à l'esprit; *unité de Mélodie*. En un mot, dans toute *Fugue*, la confusion de Mélodie de Modulation est en même terris ce qu'il y a de plus à craindre & de plus difficile à éviter; & le plaisir que donne ce genre de Musique étant toujours médiocre, on peut dire qu'une belle *Fugue* est l'ingrat chef-d'oeuvre d'un bon Harmoniste.

Il y a encore plusieurs autres manieres de *Fugues*; comme les *Fugues perpétuelles* appellées *Canons*, les *doubles Fugues*, les *Contre-Fugues*, ou *Fugues renversées*, qu'on peut voir chacune à son mot, & qui servent plus à étaler l'art des Compositeurs qu'à flatter l'oreille des Ecoutans.

Fugue, du Latin *fuga, suite*; parce que les Parties, partant ainsi successivement, semblent se fuir & se poursuivre l'une l'autre.

[314] FUGUE RENVERSÉE. C'est: une *Fugue* dont la réponse se fait par Mouvement contraire à celui du sujet. (Voyez CONTRE-FUGUE.)

FUSÉE, s. f. Trait rapide & continu qui monte ou descend pour joindre diatoniquement deux Notes à un grand Intervalle l'une de l'autre. (Voyez *Pl. C.* Fig. 4.) A moins que la *Fusée* ne soit Notée, il faut, pour l'exécuter, qu'une des deux Notes extrêmes ait une durée sur laquelle on puisse passer la *Fusée* altérer la Mesure.

G

[315] *G re, sol, G sol re ut*, ou simplement G. Cinquieme Son de la Gamme Diatonique, lequel s'appelle autrement sol. (Voyez GAMME.)

C'est aussi le nom de la plus haute des trois Clefs de la Musique. (Voyez CLEF.)

GAI, adv. Ce mot, écrit au-dessus d'un Air ou d'un morceau de Musique, indique un mouvement moyen entre le vite & le modéré: il répond au mot Italien *Allegro* employé pour le même usage. (Voyez ALLEGRO.)

Ce mot peut s'entendre aussi du caractere d'une Musique, indépendamment du Mouvement.

GAILLARDE, s. f. Air à trois Tems gais d'une Danse de même nom. On la nommoit autrefois *Romanesque*, parce qu'elle nous est, dit-on, venue de Rome, ou du moins d'Italie.

Cette Danse est hors d'usage depuis long-tems. Il en est resté seulement un Pas appellé, *Pas de Gaillarde*.

GAMME, GAMMUT, ou GAMMA-UT. Table ou échelle inventée par Gui Arétin, sur laquelle on apprend à nommer & à entonner juste les Degrés de l'Octave par les six Notes de Musique, *ut re mi fa sol la*, suivant toutes les dispositions qu'on peut leur donner; ce qui s'appelle solfier. (Voyez ce mot.)

La *Gamme* a aussi été nommée *Main harmonique*, parce [316] que Gui employa d'abord la figure d'une main, sur les doigts de laquelle il rangea ses Notes, pour montrer les rapports de ses

Hexacordes avec les cinq Tétracordes des Grecs. Cette main a été en usage pour apprendre à nommer les Notes jusqu'à l'invention du *si* qui a aboli chez nous les Muances, & par conséquent la Main harmonique qui sert à les expliquer.

Gui Arétin ayant, selon l'opinion commune, ajouté au Diagramme des Grecs un Tétracorde à l'aigu, & une corde au grave, ou plutôt, selon Meibomius, ayant, par ces additions, rétabli ce Diagramme dans son ancienne étendue il appella cette corde grave *Hypoprostambanomenos*, & la marqua par les Grecs; & comme cette lettre se trouva ainsi à la tête de l'échelle, en plaçant dans le haut les Sons graves, selon la méthode des Anciens, elle a fait donner à cette échelle le nom barbare de *Gamme*.

Cette *Gamme* donc, dans toute son étendue, étoit composée de vingt cordes ou Notes; c'est-à-dire, de deux Octaves & d'une Sixte majeure. Ces cordes étaient représentées par des lettres & par des syllabes. Les lettres désignoient invariablement chacune une corde déterminée de l'échelle, comme elles sont encore aujourd'hui; mais comme il n'y avoit d'abord que six lettres, enfin qui sept, & qu'il faloit recommencer d'Octave en Octave, on distinguoit ces Octaves par les figures des lettres. La premiere Octave se manquoit par des lettres capitales de cette maniere: I. A. B. &c. la seconde, par des caracteres courans *g. a. b.*; & pour la Sixte sur numéraire, on employoit des lettres doubles, *gg, aa, bb, &c,*

[317] Quant aux syllabes, elles ne représentoient que les noms qu'il faloit donner aux Notes en les chantant. Or, comme il n'y avoit que six noms pour sept Notes, c'étoit une nécessité qu'au moins un même nom fût donne à deux différentes Notes; ce qui se fit de maniere que ces deux Notes *mi fa*, ou *la fa,* tombassent sur les semi-Tons. Par conséquent dès qu'il se présentoit un Dièse ou un Bémol qui amenoit un nouveau semi-Ton, c'étoient encore des noms à changer; ce qui faisoit donner le même nom à différentes Notes, & différens noms à la même Note, selon le progrès du Chant; & ces changemens de nom s'appelloient Muances.

On apprenoit donc ces Muances par la Gamme. A la gauche de chaque Degré on voyoit une lettre qui indiquoit la corde précise appartenant à ce Degré.. A la droite, dans les cases, on trouvoit les différens noms que cette même Note devoir porter en. montant ou en descendant

par Béquarre ou par Bémol, selon le progrès.

Les. difficultés de cette méthode ont fait faire, en divers tems, plusieurs changemens à la *Gamme*. La *Figure* 10. Planche A, représente cette *Gamme*, telle qu'elle est actuellement usitée en Italie. C'est à-peu-près la même chose en Espagne & en Portugal, si ce n'est qu'on trouvé quelquefois à la derniere place la colonne du Béquarre, qui est ici la premiere, ou quelqu'autre différence aussi peu importante.

Pour se servir de cette si l'on échelle, si l'on veut chanter au naturel, on applique *ut* à r de la premiere colonne, le long [318] de laquelle on monte jusqu'au *la*; après quoi, passant à droite dans la colonne du *b* naturel, on nomme *fa*; on monte au *la* de la mémé colonne, puis on retourne dans la précédente à *mi*, & ainsi de suite. Ou bien, on peut commencer par *ut* au C de la seconde colonne; arrivé au *la* passer à *mi* dans la premiere colonne, puis repasser dans l'autre colonne au *fa*. Par ce moyen l'une de ces transitions forme toujours un semi-Ton; savoir, la *fa*: & l'autre toujours un Ton; savoir, la mi. Par Bémol, on peut commencer à *l'ut* en *c ou f*, & faire les transitions de la même maniere,&c.

En descendant par Béquarre on quitte *l'ut* de la colonne du milieu, pour passer au *mi* de celle par Béquarre, ou au *fa* de celle par Bémol; puis descendant jusqu'à *l'ut* de cette nouvelle colonne, on en sort par *fa* de gauche à droite, par *mi* de droite à gauche, &c.

Les Anglois n'emploient pas toutes ces syllabes, mais seulement les quatre premieres *ut re mi fa*; changeant ainsi de colonne de quatre en quatre Notes, ou de trois en trois par une méthode semblable à celle que je viens d'expliquer, si ce n'est qu'au lieu de *la fa* & de la mi, il faut muer par *fa ut*, & par *mi ut*.

Les Allemands n'ont point d'autre *Gamme* que les lettres initiales qui marquent les Sons fixes dans les autres *Gammes*, & ils solfient même avec ces lettres de la maniere qu'on pourra voir au mot SOLFIER.

La *Gamme* Françoise, autrement dite *Gamme* du *si*, leve les embarras de toutes ces transitions. Elle consiste en [319] une simple échelle de six Degrés sur deux colonnes, outre celle des lettres. (Voyez Pl. A. Fig. 11.) La premiere colonne à gauche est pour chanter par Bémol; c'est-à-dire, avec un Bémol à la Clef; la seconde, pour chanter au naturel. Voilà tout le mystere de la *Gamme* Françoise qui n'a gueres plus de difficulté que *d'ut* ilité, attendu que toute autre altération qu'un Bémol la met à l'instant hors d'usage. Les autres *Gammes* n'ont par dessus celle-là, que l'avantage d'avoir aussi une colonne pour le Béquarre; c'est-à-dire, pour un Dièse à la Clef; mais si-tôt qu'on y met plus d'un Dièse ou d'un Bémol, (ce qui ne se faisoit jamais autrefois,) toutes ces *Gammes* sont également inutiles.

Aujourd'hui que les Musiciens François chantent tout au naturel, ils n'ont que faire de *Gamme*. C *sol ut*, *ut*, & C ne sont, pour eux, que la même chose. Mais dans le systême de Gui, *ut* est une chose, & C en est une autre fort différente; & quand il a donne à chaque Note une syllabe & une lettre, il n'a pas prétendu en faire des synonymes; ce qui eût été doubler inutilement les noms & les embarras.

GAVOTTE, s. f. Sorte de Danse dont l'Air est à deux Tems, & se coupe en deux reprises; dont chacune commence avec le second Tems & finit sur le premier. Le mouvement de la *Gavotte* est ordinairement gracieux, souvent gai, quelquefois aussi tendre & lent. Elle marque ses phrases & ses repos de deux en deux Mesures.

GÉNIE, f. m. Ne cherche point, jeune Artiste, ce que c'est que le *Génie*. En as-tu: tu le sens en toi-même. N'en [320] as-tu pas: tu ne le connoîtras jamais. Le *Génie* du Musicien soumet l'Univers entier à son Art. Il peint tous les tableaux par des Sons; il fait parler le silence même; il rend les idées par des sentimens, les sentimens par des accens; & les passions qu'il exprime, il les excite au fond des coeurs. La volupté, par lui, prend de nouveaux charmes; la douleur qu'il fait gémir arrache des cris; il brûle sans cessé & ne se consume jamais. Il exprime avec chaleur les frimats & les glaces; même en peignant les horreurs de la mort, il porte dans l'ame ce sentiment de vie qui ne l'abandonne point, & qu'il communique aux coeurs faits pour le sentir. Mais hélas! il ne fait rien dire à ceux où son germe n'est pas, & ses prodiges sont peu sensibles à qui ne les peut imiter. Veux-tu donc savoir si quelque étincelle de ce feu dévorant t'anime? Cours, vole à Naples écouter les chef-d'oeuvres de *Leo*, de *Durante*, de *Jommelli,* de *Pergolèse*. Si tes yeux s'emplissent de larmes, si tu sens ton coeur, palpiter, si des tressaillemens t'agitent, si l'oppression te suffoque dans les transports, prends le Métastase & travaille; son *Génie* échauffera le tien; tu créeras à son exemple: c'est-là ce que fait le *Génie*, & d'autres yeux te rendront bientôt les pleurs que les Maîtres t'ont sait verser. Mais si les charmes de ce grand Art te laissent tranquille, si tu n'as ni délire ni ravissement, si tu ne trouvé que beau ce qui transporte, oses-tu demander ce qu'est le *Génie*? Homme vulgaire, ne profane point ce nom sublime. Que t'importeroit de le connoître? tu ne saurois le sentir: fais de la Musique Françoise.

[321] GENRE, s. m. Division & disposition du Tétracorde considéré dans les Intervalles des quatre Sons qui le composent. On conçoit que cette définition, qui est celle d'Euclide, n'est applicable qu'à la Musique Grecque, dont j'ai à parler en premier lieu.

La bonne constitution de l'Accord du Tétracorde; c'est-à-dire, l'établissement d'un *Genre* régulier, dépendoit des trois regles suivantes, que je tire d'Aristoxène.

La premiere étoit que les deux cordes extrêmes du Tétracorde dévoient toujours rester immobiles, afin que leur Intervalle fût toujours celui d'une Quarte juste ou du Diatessaron. Quant aux deux cordes moyennes, elles varioient à la vérité; mais l'Intervalle du Lichanos à la Mèse ne devoit jamais passer deux Tons, ni diminuer au-de-là d'un *Ton*; de sorte qu'on avoir précisément l'espace d'un *Ton* pour varier l'Accord du Lichanos, & c'est la seconde regle. La troisieme étoit que l'Intervalle de la Parhypate, ou seconde corde à l'Hypate, n'excédât jamais celui de la même Parhypate au Lichanos.

Comme en général cet Accord pouvoir se diversifier de trois façons, cela constituoit trois principaux *Genres*; savoir, le Diatonique, le Chromatique & l'Enharmonique. Ces deux derniers *Genres*, où les deux premiers Intervalles faisoient toujours ensemble une somme moindre que le troisieme Intervalle, s'appelloient à cause de cela *Genres épais ou serrés*. (Voyez EPAIS.)

Dans le Diatonique, la Modulation procédoit par un *Ton*, un semi-Ton, un *Ton*, & un autre *Ton*, *si ut re mi*; & comme [322] on y passoit par deux *Tons* consécutifs, de-là lui venoit le nom de *Diatonique*. Le Chromatique procédoit successivement par deux semi-Tons & un hémi-Diton ou une Tierce mineure, *si, ut, ut* Dièse, *mi*; cette Modulation tenoit le milieu entre celles du

Diatonique & de l'Enharmonique, y faisant, pour ainsi dire, sentir diverses nuances de Sons, de même qu'entre deux couleurs principales on introduit plusieurs nuances intermédiaires, & de-là vient qu'on appelloit ce *Genre* Chromatique ou coloré. Dans l'Enharmonique, la Modulation procédoit par deux Quarts-de-*Ton*, en divisant, selon la doctrine d'Aristoxène, le semi-Ton majeur en deux parties égales, & un Diton ou une Tierce majeure, comme *si, si* Dièse Enharmoniques, *ut, & mi*: ou bien, selon les Pythagoriciens, en divisant le semi-Ton majeur en deux Intervalles inégaux, qui formoient, l'un le semi-Ton mineur; c'est-à-dire, notre Dièse ordinaire, & l'autre le complément de ce même semi-Ton mineur au semi-Ton majeur, & ensuite le Diton, comme ci-devant, *si, si* Dièse ordinaire, *ut, mi*. Dans le premier cas, les deux Intervalles égaux du *si* à *l'ut* étoient tous deux Enharmoniques ou d'un Quart-de-Ton; dans le second cas, il n'y avoit d'Enharmonique que le passage du *si* Dièse à l'*ut*; c'est-à-dire, la différence du semi-Ton mineur au semi-Ton majeur, laquelle est le Dièse appelle de Dièse appellé *de Pythagore* & le véritable Intervalle Enharmonique donne par la Nature.

Comme donc cette Modulation, dit M. Burette, se tenoit d'abord très-serrée, ne parcourant que de petits Intervalles, des Intervalles presque insensibles, on la nommoit [323] *Enharmonique*, comme qui diroit *bien jointe*, bien assemblée, *probe coagmentata*.

Outre ces *Genres* principaux, il y en avoit, d'autres qui résultoient tous des divers partages du Tétracorde, ou de façons de l'accorder différentes de celles dont je viens de parler. Aristoxène subdivise le *Genre* Diatonique en Syntonique & Diatonique mol; (Voyez DIATONIQUE.) & le *Genre* Chromatique en mol, Hémiolien & Tonique, (Voyez CHROMATIQUE) dont il donne les différences comme je les rapporte à leurs articles. Aristide Quintilien fait mention de plusieurs autres *Genres* particuliers, & il en compte six qu'il donne pour très-anciens; savoir, le Lydien, le Dorien, le Phrygien, l'Ionien, le Mixolydien, & le Syntonolydien. Ces six *Genres*, qu'il ne faut pas confondre avec les Tons ou Modes de mêmes noms, différoient par leurs Degrés ainsi que par leur Accord; les uns n'arrivoient pas à l'Octave, les autres l'atteignoient, les autres la passoient; en sorte qu'ils participoient à la fois du *Genre* & du Mode. On en peut voir le détail dans le *Musicien Grec*.

En général le Diatonique se devise en autant d'especes qu'on peut assigner d'Intervalles différens entre le semi-Ton & le *Ton*.

Le Chromatique en autant d'especes qu'on peut assigner d'Intervalles entre le semi-Ton & le Dièse Enharmonique.

Quant à l'Enharmonique, il ne se subdivise point.

Indépendamment de toutes ces subdivisions, il y avoir encore un *Genre* commun dans lequel on n'employoit que des Sons stables qui appartiennent à tous les *Genres*, & un *Genre* [324] mixte qui participoit du caractere de deux *Genres* ou de tous les trois. Or il faut bien remarquer que dans ce mélange de *Genres*, qui étoit très-rare, on n'employoit pas pour cela plus de quatre cordes; mais on les tendoit ou relâchoit diversement durant une même Piece; ce qui ne paroît pas trop facile à pratiquer. Je soupçonne que peut-être un Tétracorde étoit accordé dans un *Genre*, & un autre dans un autre; mais les Auteurs ne s'expliquent pas clairement au-dessus.

On lit dans Aristoxène, (L. I. Part. II) que jusqu'au tems d'Alexandre, le Diatonique & le Chromatique étoient négligés des anciens Musiciens, & qu'ils ne s'exerçoient que dans le Genre Enharmonique, comme le seul digne de leur habileté; mais ce *Genre* étoit entiérement abandonné du tems de Plutarque, & le Chromatique aussi fut oublié, même avant Macrobe.

L'étude des écrits des Anciens, plus que le progrès de notre Musique, nous a rendu ces idées, perdues chez leurs successeurs. Nous avons comme eux le *Genre* Diatonique, le Chromatique & l'Enharmonique, mais sans aucunes divisions; & nous considérons ces *Genres* sous des idées fort différentes de celles qu'ils en avoient. C'étoient pour eux autant de manieres particulieres de conduire le Chant sur certaines cordes prescrites. Pour nous, ce sont autant de manieres de conduire le corps entier de l'Harmonie, qui forcent les Parties à suivre les Intervalles prescrits par ces *Genres*; de sorte que le *Genre* appartient encore plus l'Harmonie qui l'engendre, qu'il la Mélodie qui le fait sentir.

[325] Il faut encore observer que, dans notre Musique, les *Genres* sont presque toujours mixtes; c'est-à-dire, que le Diatonique entre pour beaucoup dans le Chromatique, & que l'un & l'autre sont nécessairement mêlés à l'Enharmonique. Une Piece de Musique toute entiere dans un seul *Genre*, seroit très-difficile à conduire & ne seroit pas supportable; car dans le Diatonique il seroit impossible de changer de Ton: dans le Chromatique on seroit forcé de changer de Ton à chaque Note, & dans l'Enharmonique il n'y auroit absolument aucune sorte de liaison. Tout cela vient encore des regles de l'Harmonie, qui assujettissent la succession des Accords à certaines réglés incompatibles avec une continuelle succession Enharmonique ou Chromatique; & aussi de celles de la Mélodie, qui n'en sauroit tirer de beaux Chants. Il n'en étoit pas de même des *Genres* des Anciens. Comme les Tétracordes étoient également complets, quoique divisés différemment dans chacun des trois systèmes; si dans la Mélodie ordinaire un *Genre* eût emprunté d'un autre d'autres Sons que ceux qui se trouvoient. nécessairement communs entr'eux, le Tétracorde auroit eu plus de quatre cordes, & toutes les regles de leur Musique auroient été confondues.

M. Serre de Geneve a fait la Genre duquel j'ai parlé dans son article. (Voyez DIACOMMATIQUE.)

GIGUE, s. f. Air d'une Danse de même nom, dont la Mesure est à six-huit & d'un Mouvement assez gai. Les Opéra François contiennent beaucoup de *Gigues*, & les [326] *Gigues* de Correlli ont été long-tems célebres: mais ces Airs sont entiérement passés de Mode; on n'en fait plus du tout en Italie,& l'on n'en fait plus gueres en France.

GOUT, s. m. De tous les dons naturels le *Goût* est celui qui se sent le mieux & qui s'explique le moins; il ne seroit pas ce qu'il est, si l'on pouvoit le définir: car il jugé des objets sur lesquels le jugement n'a plus de prise, & sert, si j'ose parler ainsi, de lunettes à la raison.

Il y a, dans la Mélodie, des Chants plus agréables que autres, quoiqu'également bien Modulés; il y a, dans l'Harmonie, des choses d'effet & des choses sans effet, toutes également régulieres; il y a dans l'entrelacement des morceaux un art exquis de faire valoir les uns par les autres, qui tient à quelque chose de plus fin que la loi des contrastes. Il y a dans l'exécution du même morceau des manieres différentes de le rendre, sans jamais sortir de son caractere: de ces manieres, les unes plaisent plus que les autres, & loin de les pouvoir soumettre aux regles, on ne petit pas même les déterminer. Lecteur, rendez-moi raison de ces différences, & je vous dirai ce que c'est que le *Goût.*

Chaque homme a un *Goût* particulier, par lequel il donne aux choses qu'il appelle belles & bonnes, un ordre qui n'appartient qu'à lui. L'un est plus touché des morceaux pathétiques, l'autre aime mieux les Airs gais. Une Voix douce & flexible chargera ses Chants d'ornemens agréables; une Voix sensible & forte aimera les siens des accens de la passion. L'un cherchera la simplicité dans la Mélodie [327] l'autre sera cas des traits recherchés. & tous deux appelleront élégance le *Goût* qu'ils auront préféré. Cette diversité vient tantôt de la différente disposition des organes, dont le *Goût* enseigne à tirer parti; tantôt du caractere particulier de chaque homme, qui le rend plus sensible à un plaisir ou à un défaut qu'à un autre; tantôt de la diversité d'âge ou de sexe, qui tourne les desirs vers des objets différens. Dans tous ces cas, chacun n'ayant que son *Goût* à opposer à celui d'un autre, il est évident qu'il n'en faut point disputer.

Mais il y a aussi un *Goût* général sur lequel tous les gens bien organisés s'accordent; & c'est * celui-ci seulement auquel on peut donner absolument le nom de *Goût*. Faites entendre un Concert à des oreilles suffisamment exercées & à des hommes suffisamment instruits, le plus grand nombre s'accordera, pour l'ordinaire, sur le jugement des morceaux & sur l'ordre préférence qui leur convient. Demandez à chacun raison de son jugement, il y a des choses sur lesquelles ils la rendront d'un avis presque unanime: ces choses sont celles qui se trouvent soumises aux regles; & ce jugement commun est alors celui de l'Artiste ou du Connoisseur. Mais de ces choses qu'ils s'accordent à trouver bonnes ou mauvaises, il y en a sur lesquelles ils ne pourront autoriser leur jugement par aucune raison solide & commune à tous ce jugement appartient à l'homme de *Goût.* Que si l'unanimité parfaite ne s'y trouvé pas, c'est que tous ne. sont pas également bien organisés; que tous ne sont pas gens de *Goût*, & que les préjugés de [328] l'habitude ou de l'éducation changent souvent, par des conventions arbitraires, l'ordre des beautés naturelles. Quant à ce *Goût*, on en peut disputer, parce qu'il. n'y en a qu'un qui soit le vrai: mais je ne vois gueres d'autre moyen de terminer la Mute que celui de compter les voix, quand on ne convient plus même de celle de la Nature. Voilà donc ce qui doit décider de la préférence entre la Musique Françoise & l'Italienne.

Au reste, le Génie crée, mais le *Goût* choisit: & souvent un Génie trop abondant a besoin d'un Censeur sévere qui l'empêche d'abuser de ses richesses. Sans *Goût* on peut faire de grandes choses; mais c'est lui qui les rend intéressantes. C'est le *Goût* qui fait saisir au Compositeur les idées du Poete; c'est le *Goût* qui fait saisir à l'Exécutant les idées du Composteur; c'est le *Goût* qui fournit à l'un & à l'autre tout ce qui peut orner & faire valoir leur sujet; & c'est le *Goût* qui donne à l'Auditeur le sentiment de toutes ces convenances. Cependant le *Goût* n'est point la sensibilité. On peut avoir beaucoup de *Goût* avec une ame froide, & tel homme transporté des choses vraiment passionnées est peu touché des gracieuses. Il semble que le *Goût* s'attache plus volontiers aux petites expressions, & la sensibilité aux grandes.

GOUT-DU-CHANT. C'est ainsi qu'on appelle en France l'Art de Chanter ou de jouer les Notes avec les agrémens qui leur conviennent, pour couvrir un peu la fadeur du Chant François. On trouvé à Paris plusieurs Maîtres de *Goût-de-Chant*, & ce *Goût* a plusieurs termes qui lui sont propres; on trouvera les principaux au mot AGREMENS.

[329] Le *Goût-du-Chant* consiste aussi beaucoup à donner artificiellement à la voix du Chanteur le timbre, bon ou mauvais, de quelque Acteur ou Actrice à la mode. Tantôt il consiste à nazillonner, tantôt à canarder, tantôt à chevrotter, tantôt à glapir: mais tout cela sont des graves passageres qui changent sans cessé avec leurs Auteurs.

GRAVE ou GRAVEMENT. Adverbe qui marque lenteur dans le mouvement, & de plus, une certaine gravité dans l'exécution.

GRAVE, adj. est opposé à aigu. Plus les vibrations du corps sonore sont lentes, plus le Son est *Grave*. (Voyez SON, GRAVITÉ.)

GRAVITÉ, s. m. C'est cette modification du Son par laquelle on le considere comme *Grave ou Bas* par rapport à d'autres Sons qu'on appelle *Hauts ou Aigus*. Il n'y a point dans la Langue Françoise de corrélatif à ce mot; car celui d'*Acuité* n'a pu passer.

La *Gravité* des Sons dépend de la grosseur, longueur, tension des cordes, de la longueur & du diametre des tuyaux, & en général du volume & de la masse des corps sonores. Plus ils ont de tout cela, plus leur *Gravité* est grande; mais il n'y a point de *Gravité* absolue, & nul Son n'est grave ou aigu que par comparaison.

GROS-FA. Certaines vieilles Musiques d'Eglise, en Notes Quarrées, Rondes ou Blanches, s'appelloient jadis du Gros-fa.

GROUPE, s. m. Selon l'Abbé Brossard, quatre Notes égales & Diatoniques, dont la. premiere & la troisieme sont [330] sur le même Degré, forment un *Groupe*. Quand la deuxieme descend & que la quatrieme monte, c'est *Groupe ascendant*; quand la deuxieme monte & que la quatrieme descend, c'est *Groupe descendant*: & il ajoute que ce nom a été données Notes à cause de la figure qu'elles forment ensemble.

Je ne me souviens pas d'avoir jamais ouï employer ce mot en parlant, dans le sens que lui donne l'Abbé Brossard, ni même de l'avoir lu dans le même sens ailleurs que dans son Dictionnaire.

GUIDE s. f. C'est la Partie qui entre la premiere dans une Fugue & annonce le sujet. (Voyez FUGUE.) Ce mot, commun en Italie, est peu usité en France dans le même sens.

GUIDON, s. m. Petit signe de Musique, lequel se met à l'extrémité de chaque Portée sur le Degré où sera placée la Note qui doit commencer la Portée suivante. Si cette premiere Note est accompagnée accidentellement d'un Dièse, d'un Bémol ou d'un Béquarre, il convient d'en

accompagner aussi le *Guidon*.

On ne se sert plus de *Guidons* en Italie, sur-tout dans les Partitions où, chaque Portée ayant toujours dans l'Accolade sa place fixe, on ne sauroit gueres se tromper en passant de l'une à l'autre. Mais les *Guidons* sont nécessaires dans les Partitions Françoises, parce que, d'une ligne à l'autre, les Accolades, embrassant plus ou moins de Portées, vous laissent dans une continuelle incertitude de la Portée correspondante à celle que vous avez quittée.

GYMNOPEDIE s. f. Air ou Nome sur lequel dansoient à nud les jeunes Lacédémoniennes.

H

[331] HARMATIAS. Nom d'un Nome dactylique de la Musique Grecque, inventé par le premier Olympe Phrygien.

HARMONIE, s. m. Le sens que donnoient les Grecs à ce mot, dans leur Musique, est d'autant moins facile à déterminer, qu'étant originairement un nom propre, il n'a point de racines par lesquelles on puisse le décomposer pour en tirer l'étymologie. Dans les anciens traités qui nous restent, l'*Harmonie* paroît être la Partie qui a pour objet la succession convenable des Sons, en tant qu'ils sont aigus ou graves, par opposition aux deux autres Parties appellées *Rhythmica* & *Metrica*, qui se rapportent au Tems & à la Mesure: ce qui laissé à cette convenance une idée vague & indéterminée qu'on ne peut fixer que par une étude expresse de toutes les réglés de l'Art; & encore, après cela, l'*Harmonie* sera-t-elle fort difficile à distinguer de la Mélodie, à moins qu'on n'ajoute à cette derniere les idées de Rhythme & de Mesure, sans lesquelles, en effet, nulle Mélodie ne peut avoir un caractere déterminé, au lieu que l'*Harmonie* a le sien par elle-même, indépendamment de toute autre quantité. (Voyez MÉLODIE.)

On voit, par un passage de Nicomaque & par d'autres; qu'ils donnoient aussi quelquefois le nom d'*Harmonie* à la Consonnance de l'Octave, & aux Concerts de Voix & d'Instrumens qui s'exécutoient à l'Octave, & qu'ils appelloient plus communément *Antiphonies*.

[332] *Harmonie*, selon les Modernes, est une succession d'Accords selon les loix de la Modulation. Long-tems cette *Harmonie* n'eût d'autres principes que des regles presque arbitraires ou fondées uniquement sur l'approbation d'une oreille exercée qui jugeoit de la bonne ou mauvaise succession des Consonnances & dont on mettoit ensuite les décisions en calcul. Mais le P. Mersenne & M. Sauveur ayant trouvé que tout Son, bien que simple en apparence, étoit toujours accompagné d'autres Sons moins sensibles qui formoient avec lui l'Accord parfait majeur, M. Rameau est parti de cette expérience, & en a fait la base de son systême Harmonique dont il a rempli beaucoup de livres, & qu'enfin M. d'Alembert a pris la peine d'expliquer au Public.

M. Tartini partant d'une autre expérience plus neuve, plus délicate & non moins certaine, est parvenu à des conclusions assez semblables par un chemin tout opposé. M. Rameau fait engendrer les Dessus par la Basse; M. Tartini fait engendrer la Basse par les Dessus: celui-ci tire

l'*Harmonie* de la Mélodie, & le premier fait tout le contraire. Pour décider de laquelle des deux écoles doivent sortir les meilleurs ouvrages, il ne faut que savoir lequel doit être fait pour l'autre, du Chant ou de l'Accompagnement. On trouvera au mot *Système* un court exposé de celui de M. Tartini. Je continue à parler ici dans celui de M. Rameau, que j'ai suivi dans tout cet ouvrage, comme le seul admis dans le pays où j'écris.

Je dois pourtant déclarer que ce Systême, quelque ingénieux qu'il soit, n'est rien moins que fondé sur la Nature, [333] comme il le répete sans cessé; qu'il n'est établi que sur des analogies & des convenances qu'un homme inventif peut renverser demain par d'autres plus naturelles; qu'enfin, des expériences dont il le déduit, l'une est reconnue fausse, & l'autre ne fournit point les conséquences qu'il en tire. En effet, quand cet Auteur a voulu décorer du titre de *Démonstration* les raisonnemens sur lesquels il établit sa théorie, tout le monde s'est moqué de lui; l'Académie a hautement désapprouvé cette qualification obreptice, & M. Estève, de la Société Royale de Montpellier, lui a fait voir qu'a commencer par cette proposition, que, dans la loi de la Nature, les Octaves des Sons les représentent & peuvent se prendre pour eux, il n'y avoit rien du tout qui fût démontré, ni même solidement établi dans sa prétendue Démonstration. Je reviens à son systême.

Le principe physique de la résonnance nous offre les Accords isolés & solitaires; il n'en établit pas la succession. Une succession réguliere est pourtant nécessaire. Un Dictionnaire de mots choisis n'est pas une harangue, ni un recueil de bons Accords une Piece de Musique: il faut un sens, il faut de la liaison dans la Musique ainsi que dans le langage; il faut que quelque chose de ce qui précede se transmette à ce qui suit, pour que le tout fasse un ensemble & puisse être appellé véritablement un.

Or la sensation composée qui résulte d'un Accord parfait, se résout dans la sensation absolue de chacun des Sons qui le composent, & dans la sensation comparée de chacun des Intervalles que ces mêmes Sons forment entr'eux; il n'y a [334] rien au de-là de sensible dans cet Accord; d'où il suit que ce n'est que par le rapport des Sons & par l'analogie des Intervalles qu'on peut établir la liaison dont il s'agit, & c'est là le vrai & l'unique principe d'où découlent toutes les loix de l'*Harmonie* & de la Modulation. Si donc toute l'*Harmonie* n'étoit formée que par une succession d'Accords parfaits majeurs, il suffiroit d'y procéder par Intervalles semblables à ceux qui composent un tel Accord; car alors quelque Son de l'Accord précédent se prolongeant nécessairement dans le suivant, tous les Accords se trouveroient suffisamment liés & l'*Harmonie* seroit une, au moins en ce sens.

Mais outre que de telles successions excluroient toute Mélodie en excluant le Genre Diatonique qui en fait la base, elles n'iroient point au vrai but de l'Art, puisque la Musique, étant un discours, doit avoir comme lui ses périodes, ses phrases, ses suspensions, ses repos, sa ponctuation de toute espece, & que l'uniformité des marches Harmoniques n'offriroit rien de tout cela. Les marches Diatoniques exigeoient que les Accords majeurs & mineurs fussent entremêlés, & l'on a senti la nécessité des Dissonances pour marquer les phrases & les repos. Or, la succession liée des Accords parfaits majeurs ne donne ni l'Accord parfait mineur, ni la Dissonance, ni aucune espece de phrase, & la ponctuation s'y trouvé tout-à-fait en défaut.

M. Rameau voulant absolument, dans son Systême, tirer de la Nature toute notre *Harmonie* , a eu recours, pour cet effet, à une autre expérience de son invention, de laquelle j'ai parlé ci-devant, &, qui est renversée de la premiere. Il a [335] prétendu qu'un Son quelconque

fournissoit dans ses multiples un Accord parfait mineur au grave, dont il étoit la Dominante ou Quinte, comme il en fournit un majeur dans ses aliquotes, dont il est la Tonique ou Fondamentale. Il avancé comme un fait assuré, qu'une corde sonore faisoit vibrer dans leur totalité, sans pourtant les faire résonner, deux autres cordes plus graves, l'une à sa Douzieme majeure & l'autre à sa Dix-septieme; & de ce fait, joint au précédent, il a déduit fort ingénieusement, non-seulement l'introduction du Mode mineur & de la Dissonance dans l' *Harmonie*, mais les regles de la phrase harmonique & de toute la Modulation, telles qu'on les trouvé aux mots ACCORD, ACCOMPAGNEMENT, BASSE-FONDAMENTALE,CADENCE, DISSONANCE, MODULATION.

Mais premiérement, l'expérience est fausse. Il est reconnu que les cordes accordées au-dessous du Son fondamental, ne frémissent point en entier à ce Son fondamental, mais qu'elles se divisent pour en rendre seulement l'unisson, lequel, conséquemment, n'a point d'Harmoniques en-dessous. Il est reconnu de plus que la propriété qu'ont les cordes de se diviser, n'est point particuliere à celles qui sont accordées à la Douzieme & à la Dix-septieme en-dessous du Son principal; mais qu'elle est commune à tous ses multiples; d'où il suit que, les Intervalles de Douzieme & de Dix-septieme en-dessous n'étant pas uniques en leur maniere, on n'en peut rien conclure en faveur de l'Accord parfait mineur qu'ils représentent.

Quand on supposeroit la vérité de cette expérience, cela [336] ne leveroit pas, à beaucoup près, les difficultés. Si, comme. le prétend M. Rameau, toute l'*Harmonie* est dérivée de la résonnance du corps sonore, il n'en dérive donc point des seules vibrations du corps sonore qui ne résonne pas. En effet, c'est une étrange théorie de tirer de ce qui ne résonne pas, les principes de l'*Harmonie*; & c'est une étrange physique de faire vibrer & non résonner le corps sonore, comme si le Son lui-même étoit autre chose que l'air ébranlé par ces vibrations. D'ailleurs, le corps sonore ne donne pas seulement, outre le Son principal, les Sons qui composent avec lui l'Accord parfait, mais une infinité d'autres Sons, formés par toutes les aliquotes du corps sonore, lesquels n'entrent point dans cet Accord parfait. Pourquoi les premiers sont-ils consonnans, & pourquoi les autres ne le sont ils pas, puisqu'ils sont tous également donnés par la Nature?

Tout Son donne un Accord vraiment parfait, puisqu'il est formé de tous ses Harmoniques, & que c'est par eux qu'il est un Son. Cependant ces Harmoniques ne s'entendent pas, & l'on ne distingue qu'un Son simple, à moins qu'il ne soit extrêmement fort; d'où il suit que la seule bonne *Harmonie* est l'Unisson, & qu'aussi-tôt qu'on distingue les Consonnances, la proportion naturelle étant altérée, l'Harmonie a perdu sa pureté.

Cette altération se fait alors de deux manieres. Premiérement en faisant sonner certains Harmoniques, & non pas les autres, on change le rapport de forcé qui doit régner entr'eux tous, pour produire la sensation d'un Son unique, & l'unité de la Nature est détruite. On produit, en doublant ces Harmoniques, un effet semblable à celui qu'on [337] produiroit en étoussant tous les autres; car alors il ne faut pas douter qu'avec le Son générateur, on n'entendit ceux des Harmoniques qu'on auroit laissés: au lieu qu'en les laissant tous, ils s'entre-détruisent & concourent ensemble à produire & renforcer la sensation unique du Son principal. C'est le même effet que donne le plein jeu de l'Orgue, lorsqu'ôtant successivement les régistres, on laissé avec le principal la doublette & la Quinte: car alors cette Quinte & cette Tierce, qui restoient confondues, se distinguent séparément & désagréablement.

De plus, les Harmoniques qu'on fait sonner ont eux-mêmes d'autres Harmoniques, lesquels ne le sont pas du Son fondamental: c'est par ces Harmoniques ajoutés que celui qui les produit se distingue encore plus durement; & ces mêmes Harmoniques qui sont ainsi sentir l'Accord n'entrent point dans son *Harmonie*. Voilà pourquoi les Consonnances les plus parfaites déplaisent naturellement aux oreilles peu faites à les entendre, & le ne doute pas que l'Octave elle-même ne déplut, comme les autres, si le mélange des voix d'hommes & de femmes n'en donnoit l'habitude dès l'enfance.

C'est encore pis dans la Dissonance, puisque, non-seulement les Harmoniques du Son qui la donnent, mais ce Son lui-même n'entre point dans le systême harmonieux du Son fondamental: ce qui fait que la Dissonance se distingue toujours d'une maniere choquante parmi tous les autres Sons.

Chaque touche d'un Orgue, dans le plein'jeu, donne un [338] Accord parfait Tierce majeure, qu'on distingue pas du Son fondamental, à moins qu'on ne soit d'une attention extrême & qu'on tire successivement les jeux; mais ces Sons Harmoniques ne se confondent avec le principal, qu'à la faveur du grand bruit & d'un arrangement de régistres parle quel les tuyaux qui sont résonner le Son fondamental, couvrent de leur forcé ceux qui donnent ses Harmoniques. Or, on n'observe point & l'on ne fauroit observer cette proportion continuelle dans un Concert, puisqu'attendu le renversement de l'*Harmonie,* il faudroit que cette plus grande forcé passât à chaque instant d'une Partie à une autre; ce qui n'est pas praticable, & défigueroit toute la Mélodie.

Quand on joue de l'Orgue, chaque touche de la Basse fait sonner l'Accord parfait majeur; mais parce que cette Basse n'est pas toujours fondamentale, & qu'on module souvent en Accord parfait mineur, cet Accord parfait majeur est rarement celui que frappe la main droite; de sorte qu'on entend la Tierce mineure avec la majeure, la Quinte avec le Triton, la Septieme superflue avec l'Octave; & mille autres cacophonies dont nos oreilles sont peu choquées, parce que l'habitude les rend accommodantes; mais il n'est point à présumer qu'il en fût ainsi d'une oreille naturellement juste, & qu'on mettroit, pour la premiere fois, à l'épreuve de cette *Harmonie.*

M. Rameau prétend que les Dessus d'une certaine simplicité suggerent naturellement leur Basse, & qu'un homme ayant l'oreille juste & non exercée entonnera naturellement cette Basse. C'est-là un préjugé de Musicien démenti par toute [339] expérience. Non-seulement celui qui n'aura jamais entendu ni Basse ni *Harmonie*, ne trouvera, de lui-même, ni cette *Harmonie* ni

cette Basse; mais elles lui déplairont si on les lui fait entendre, & il aimera beaucoup mieux le simple Unisson.

Quand on songe que, de tous les peuples de la terre, qui tous ont une Musique & un Chant, les Européens sont les seuls qui aient une *Harmonie*, des Accords, sec qui trouvent ce mélange agréable; quand on songe que le monde a duré tant de siecles, sans que, de toutes les Nations qui ont cultivé les Beaux-Arts, aucune ait connu cette *Harmonie*; qu'aucun animal, qu'aucun oiseau, qu'aucun être dans la Nature ne produit d'autre Accord que l'Unisson, ni d'autre Musique que la Mélodie; que les langues orientales, si sonores, si musicales; que les oreilles Grecques, si délicates, si sensibles, exercées avec tant d'Art, n'ont jamais guidé ces peuples voluptueux & passionnés vers notre Harmonie; que, sans elle, leur Musique avoit des effets si prodigieux; qu'avec elle la nôtre en a de si foibles; qu'enfin il étoit réservé à des Peuples du Nord, dont les organes durs & grossiers sont plus touches de l'éclat & du bruit des Voix, que de la douceur des accens & de la Mélodie des inflexions, de faire cette grande découverte & de la donner pour principe à toutes les regles de l'Art; quand, dis-je, on fait attention à tout cela, il est bien difficile de ne pas soupçonner que toute notre *Harmonie* n'est qu'une invention gothique & barbare, dont nous ne nous fussions jamais avisés, si nous eussions été plus sensibles aux véritables beautés de l'Art, & à la Musique vraiment naturelle.

[340] M. Rameau prétend cependant que l'*Harmonie* est la source des plus grandes beautés de la Musique; mais sentiment est contredit par les faits & par la raison. Par les faits puisque tous les grands effets de la Musique ont cessé, & qu'elle a perdu son énergie & sa forcé depuis l'invention du Contre-point: à quoi j'ajoute que les beautés purement harmoniques sont des beautés savantes, qui ne transportent que des gens versés dans l'Art; au lieu que les véritables beautés de la Musique étant de la Nature, sont & doivent être également sensibles à tous les hommes savans & ignorans.

Par la raison; puisque l'*Harmonie* ne fournit aucun principe d'imitation par lequel la Musique formant des images ou exprimant des sentimens, se puisse élever au genre Dramatique ou imitatif, qui est la partie de l'Art la plus noble, & la seule énergique; tout ce qui ne tient qu'au physique des Sons, étant très-borné dans le plaisir qu'il nous donne, & n'ayant que très-peu de pouvoir sur le coeur humain. (Voy. MÉLODIE.)

HARMONIE. Genre de Musique. Les Anciens ont souvent donne ce nom au Genre appellé plus communément *Genre Enharmonique*. (Voyez ENHARMONIQUE.)

HARMONIE DIRECTE, est celle où la Basse est fondamentale, & où les Parties supérieures conservent l'ordre direct entre elles & avec cette Basse. HARMONIE RENVERSÉE: , est celle où le Son générateur ou fondamental est dans quelqu'une des Parties supérieures, & où quelqu'autre Son de l'Accord est transporté à la Basse au-dessous des autres. (V. DIRECTE, RENVERSE.)

HARMONIE FIGURÉE, est celle où l'en fait passer [341] plusieurs Notes sur un Accord. *On figure l'Harmonie* par Degrés conjoints ou disjoints. Lorsqu'on figure par Degrés conjoints, on emploie nécessairement d'autres Notes que celles qui forment l'Accord, des Notes qui ne sonnent point sur la Basse & sont comptées pour rien dans l'*Harmonie*: ces Notes intermédiaires ne doivent pas se montrer au commencement des Tems, principalement des Tems sorts, si ce n'est comme coulés, ports-de-voix, ou lorsqu'on sait la premiere Note du Tems breve pour appuyer la seconde. Mais quand on figure par Degrés disjoints, on ne peut absolument

employer que les Notes qui forment l'Accord, soit consonnant, soit dissonant. L'*Harmonie se figure* encore par des Sons suspendus ou supposés. (Voyez SUPPOSITION, SUSPENSION.)

HARMONIEUX, adj. Tout ce qui fait de l'effet dans l'Harmonie, & même quelquefois tout ce qui est sonore & remplit l'oreille dans les Voix, dans les Instrumens, dans la simple mélodie.

HARMONIQUES, adj. Ce qui appartient à l'Harmonie; comme les divisions *Harmoniques* du Monocorde, la Proportion *Harmonique*, le Canon *Harmonique*, &c.

HARMONIQUE, s. *des deux genres*. On appelle ainsi tous les Sons concomitans ou accessoires qui, par le principe de la résonnance, accompagnent un Son quelconque & le rendent appréciable. Aine toutes les aliquotes d'une corde sonore en donnent les *Harmoniques*. Ce mot s'emploie au masculin quand on sous-entend le mot *Son*, & au féminin quand on sous-entend le mot *Corde*.

SONS HARMONIQUES. (Voyez SON.)

[342] HARMONISTE, s. m. Musicien savant dans l'Harmonie. *C'est un bon Harmoniste. Durante est le plus grand Harmoniste de l'Italie; c'est-à-dire, du MONDE.*

HARMONOMETRE. s. m. Instrument propre à mesurer les rapports Harmoniques. Si l'on pouvoir observer & suivre à l'oreille & à l'oeil les ventres, les noeuds & toutes les divisions d'une corde sonore en vibration, l'on auroit un *Harmonometre* naturel très-exact; mais nos sens trop grossiers ne pouvant suffire à ces observations, on y supplée par un Monocorde que l'on devise à volonté par des chevalets mobiles, & c'est le meilleur Harmonometre naturel que l'on ait trouvé jusqu'ici. (Voyez MONOCORDE)

HARPALICE. Sorte de Chanson propre aux filles parmi les anciens Grecs. (Voyez CHANSON)

HAUT, adj. Ce mot signifie la même chose qu'*Aigu*, & ce terme est opposé à *bas.* C'est ainsi qu'on dira que le Ton est trop *Haut*, qu'il faut monter l'Instrument plus *Haut*.

Haut, s'emploie aussi quelquefois improprement pour *Fort. Chantes plus haut; on ne vous entend pas.*

Les Anciens donnoient à l'ordre des Sons une dénomination toute opposée à la nôtre; ils plaçoient en *Haut* les Sons graves, & en bas les Sons aigus: ce qu'il importe de remarquer pour entendre plusieurs de leurs passages.

Haut, est encore, dans celles des quatre Parties de la Musique qui se subdivisent, l'épithete qui distingue la plus élevée ou la plus aiguë. HAUTE-CONTRE, HAUTE-TAILLE, HAUT-DESSUS. (Voyez ces mots.)

HAUT-DESSUS, s, m. C'est, quand les Dessus [343] chantans se subdivisent, la Partie supérieure. Dans les Parties instrumentales on dit toujours *premier Dessus & second Dessus; mais dans le vocal on dit quelquefois Haut-dessus & Bas-dessus.*

HAUTE-CONTRE, ALTUS ou CONTRA. Celle des quatre Parties de la Musique qui appartient aux Voix d'hommes les plus aiguës ou les plus hautes; par opposition à la *Basse-contre* qui est pour les plus graves ou les plus basses. (Voyez PARTIES.)

Dans la Musique Italienne, cette Partie, qu'ils appellent *Contr'alto*, & qui répond à la *Haute-contre*, est presque toujours chantée par des *Bas-dessus*, soit femmes, soit Castrati. En effet, la *Haute-contre* en Voix d'homme n'est point naturelle; il faut la forcer pour la porter à ce Diapason; quoi qu'on fasse, elle a toujours de l'aigreur, & rarement de la justesse.

HAUTE-TAILLE, TENOR, est cette Partie de la Musique qu'on appelle aussi simplement *Taille*. Quand la Taille se subdivise en deux autres Parties, l'inférieure prend le nom de *Basse-taille* ou Concordant, & la supérieure s'appelle *Haute-taille.*

HEMI. Mot Grec fort usité dans la Musique, & qui signifie *Demi ou moitié*. (Voyez SEMI.)

HEMIDITON. C'étoit, dans la Musique Grecque, l'Intervalle de Tierce majeure, diminuée d'un semi-Ton; c'est-à-dire, la Tierce mineure. L'*Hémiditon* n'est point, comme on pourroit croire, la moitié du Diton ou le Ton: mais c'est le Diton moins la moitié d'un *Ton*; ce qui est tout différent.

[344] HEMIOLE. Mot Grec qui signife l'*entier & demi*, & qu'on a consacré en quelque sorte à la Musique. Il exprime le rapport de deux quantités dont l'une est à l'autre comme 15 à 10, ou comme 3 à 2: on l'appelle autrement *rapport sesquialtère.*

C'est de ce rapport que naît la Consonnance appellée *Diapente* ou Quinte; & l'ancien Rhythme sesquialtère en naissoit aussi.

Les Anciens Auteurs Italiens donnent encore le nom d'*Hémiole ou Hémiolie* à cette espece de Mesure triple dont chaque Tems est une Noire. Si cette Noire est sans queue, la Mesure s'appelle *Hemiolia maggiore*, parce qu'elle se bat plus lentement & qu'il faut deux Noires à queue pour chaque Tems. Si chaque Tems ne contient qu'une Noire à queue, la Mesure se bat du double plus vîte, & s'appelle *Hemiolia minore.*

HEMIOLIEN, adj. C'est le nom que donne Aristoxène à l'une des trois especes du Genre Chromatique, dont il explique les divisions. Le Tétracorde 30 y est partagé en trois Intervalles, dont les deux premiers, égaux entr'eux, sont chacun la sixieme partie, & dont le troisieme est les deux tiers. 5 +5+20=30.

HEPTACORDE, HEPTAMERIDE, HEPTAPHONE, HEXACORDE, &c. (Voyez EPTACORDE, EPTAMERIDE, EPTAPHONE, &c.)

HERMOSMENON. (Voyez MOEURS.)

HEXARMONIEN, adj. Nome, ou Chant d'une Mélodie efféminée & lâche, comme Aristophane le reproche à Philoxène son Auteur.

[345] HOMOPHONIE, s. f. C'étoit, dans la Musique Grecque cette espece de Symphonie qui se faisoit à l'Unisson, par opposition à l'Antiphonie qui s'exécutoit à l'Octave. Ce mot vient de ▮▮▮▮, pareil, & de ▮▮▮▮, Son.

HYMEE. Chanson des Meuniers chez les anciens Grecs, autrement dite *Epiaulie*. (Voyez ce mot.)

HYMÉNÉE. Chanson des noces chez les anciens Grecs, autrement dite *Epithalame*. (Voyez EPITHALAME.)

HYMNE, s. m. Chant en l'honneur des Dieux ou des Héros. Il y a cette différence entre l' *Hymne* & le Cantique, que celui-ci se rapporte plus communément aux actions & l'Hymne aux personnes. Les premiers Chants de toutes les Nations ont été des Cantiques ou des *Hymnes*. Orphée & Linus passoient, chez les Grecs, pour Auteurs des premieres *Hymnes*; & il nous reste parmi les Poésies d'Homme un recueil d'Hymnes en l'honneur des Dieux.

HYPATE, adj. Epithete par laquelle les Grecs distinguoient le Tétracorde le plus bas, & la plus basse corde de chacun des deux plus bas Tétracordes; ce qui, pour eux, étoit tout le contraire: car ils suivoient dans leurs dénominations un ordre rétrograde au nôtre, & plaçoient en haut le grave que nous plaçons en bas. Ce choix est arbitraire, puisque les idées attachées aux mots *Aigu & Grave*, n'ont aucune liaison naturelle avec les idées attachées aux mots *Haut & Bas*.

On appelloit donc *Tétracorde Hypaton*, ou des *Hypates*, celui qui étoit le plus grave de tous, & immédiatement au dessus de la *Prostambanomene* ou plus basse corde du Mode; [346] & la premiere corde du Tétracorde qui suivoit immédiatement celle-là, s'appelloit *Hypate-Hypaton*; c'est-à-dire, comme le traduisoient les Latins, la *Principale* du Tétracorde des *Principales*.Le Tétracorde immédiatement suivant du grave à l'aigu s'appelloit *Tétracorde Méson*, ou des moyennes, & la plus grave corde s'appelloit Hypate-Méson; c'est-à-dire, la principale des moyennes.

Nicomaque le Gérasénien prétend que ce mot d'*Hypate*, *Principale, Elevée, ou Suprême*, a été donne à la plus grave des cordes du Diapason, par allusion à Saturne, qui des sept Planetes est la plus éloignée de nous. On se doutera bien par-là que ce Nicomaque étoit Pythagoricien.

HYPATE-HYPATON. C'étoit la plus basse corde du plus bas Tétracorde des Grecs, & d'un Ton plus haut que la Proslambanomene. (Voyez l'Article précédent.)

HYPATE-MÉSON. C'étoit la plus basse corde du second Tétracorde, laquelle étoit aussi la plus aiguë du premier, parce que ces deux Tétracordes étoient conjoints. (Voyez HYPATE.)

HYPATOIDES. Sons graves. (Voyez LEPSIS.)

HYPERBOLEIEN, adj. Nome ou Chant de même caractere que l'Hexarmonien.(Voyez HEXARMONIEN.)

HYPERBOLEON. Le Tétracorde *Hyperboléon* étoit le plus aigu des cinq Tétracordes du Systême des Grecs.

Ce mot est le génitif du substantif pluriel ▮▮▮▮▮▮▮▮▮, *Extrémités*; les Sons les plus aigus étant à l'extrémité des autres.

HYPER-DIAZEUXIS. Disjonction de deux Tétracordes [347] séparés par l'Intervalle d'une Octave, comme étoient le Tétracorde des Hypates & celui des Hyperbolées.

HYPER-DORIEN. Mode de la Musique Grecque, autrement appellé *Mixo-Lydien*, duquel la fondamentale ou Tonique étoit une Quarte au-dessus du celle Dorien. (Voyez MODE.)

On attribue à Pythoclide l'invention du Mode *Hyper-Dorien.*

HYPER-ÉOLIEN. Le pénultieme à l'aigu des quinze Modes de la Musique des Grecs, & duquel la fondamentale ou Tonique étoit une Quarte au-dessus de celle du Mode Eolien. (Voyez MODE.)

Le Mode *Hyper-Eolien*, non plus que l'Hyper-Lydien qui le fuit, n'étoient pas si anciens que les autres. Aristoxène n'en fait aucune mention, & Ptolomée, qui n'en admettoit que sept, n'y comprenoit pas ces deux-là.

HYPER-IASTIEN, ou *Mixo-Lydien* aigu.. C'est le nom qu'Euclide & plusieurs Anciens donnent au Mode appellé plus communément *Hyper-Ionien.*

HYPER-IONIEN. Mode de la Musique Grecque, appellé aussi par quelques-uns Hyper-Iastien, ou *Mixo-Lydien aigu*; lequel avoit si fondamentale une Quarte au-dessus de celle du Mode Ionien. est le douzieme en ordre du grave à l'aigu, selon le dénombrement d'Alypius (Voy. MODE)

HYPER-LYDIEN. Le plus aigu des quinze Modes de la Musique des Grecs, duquel la fondamentale étoit une Quarte au-dessus de celle du Mode Lydien. Ce Mode, non [348] plus que son voisin l'Hyper-Eolien, n'étoit pas si ancien que les treize autres; & Aristoxène qui les nomme tous, ne fait aucune mention de ces deux-là. (Voyez MODE).

HYPER-MIXO-LYDIEN. Un des Modes de la Musique Grecque, autrement appellé *Hyper-Phrygien*. (Voyez ce mot.)

HYPER-PHRYGIEN, appellé aussi par Euclide, *Hyper-mixo-Lydien*, est le plus aigu des treize Modes d'Aristoxène, faisant le Diapason ou l'Octave avec l'Hypo-Dorien le plus grave de tous. (Voyez MODE.)

HYPO-DIAZEUXIS, est, selon le vieux Bacchius, l'Intervalle de Quinte qui se trouvé entre deux Tétracordes séparés par une disjonction, & de plus par un troisieme Tétracorde intermédiaire. Ainsi il y a *Hypo-Dyazeuxis* entre les Tétracordes Hypaton & Diézeugménon, & entre les Tétracordes Synnéménon & Hyperboléon. (Voyez TÉTRACORDE.)

HYPO-DORIEN. Le plus grave de tous les Modes de l'ancienne Musique. Euclide dit que c'est le plus élevé; mais le vrai sens de cette expression est expliqué au mot *Hypate*.

Le Mode *Hypo-Dorien* a sa fondamentale une Quarte au-dessous de celle du Mode Dorien. Il fut inventé, dit-on, par Philoxéne; ce Mode est affectueux, mais gai, alliant la douceur à la majesté.

HYPO-EOLIEN. Mode de l'ancienne Musique, appellé aussi par Euclide, *Hypo-Lydien grave*. Ce Mode a sa fondamentale une Quarte au-dessous de celle du Mode éolien. (Voyez MODE.)
HYPO-IASTIEN. (Voyez HYPO-IONIEN.)

[349] HYPO-IONIEN. Le second des Modes de l'ancienne Musique, en commençant par le grave. Euclide l'appelle aussi *Hypo-Iastien* & *Hypo-Phrygien* grave. Sa fondamentale est une Quarte au-dessus de celle du Mode Ionien. (Voyez MODE.)

HYPO-LYDIEN. Le cinquieme Mode de l'ancienne Musique, en commençant par le grave. Euclide l'appelle aussi *Hypo-Iastien* & *Hypo-Phrygien* grave. Sa fondamentale est une Quarte au-dessous de celle du Mode Lydien. (Voyez MODE.)

Euclide distingue deux Modes *Hypo-Lydiens*; savoir, l'aigu est celui de cet Article, & le grave qui est le même que l'Hypo-éolien.

Le Mode *Hypo-Lydien* étoit propre aux Chants funebres, aux méditations sublimes & divines: quelques-uns en attribuent l'invention à Polymneste de Colophon, d'autres à Damon l'Athénien.

HYPO-MIXO-LYDIEN. Mode ajouté par Gui d'Arezzo à ceux de l'ancienne Musique: c'est proprement le Plagal du Mode Mixo-Lydien, & sa fondamentale est la même que celle du Mode

Dorien. (Voyez MODE.)

HYPO-PHRYGIEN.. Un des Modes de l'ancienne Musique dérivé du Mode Phrygien dont la fondamentale étoit une Quarte au-dessus de la sienne.

Euclide parle encore d'un autre Mode Hypo-Phrygien au grave de celui-ci: c'est celui qu'on appelle plus correctement Hypo-Ionien. (Voyez ce mot.)

Le caractere du Mode *Hypo-Phrygien* étoit calme, paisible [350] & propre à tempérer la véhémence du Phrygien. Il fut inventé, dit-on, par Damon, l'ami de Pythias & l'éleve de Socrate.

HYPO-PROSLAMBANOMENOS. Nom d'une corde ajoutée, à ce qu'on prétend, par Gui d'Arezzo un Ton plus bas que la Proslambanomene des Grecs; c'est-à-dire, au-dessous de tout le systême. L'Auteur de cette nouvelle corde l'exprima par la lettre r de l'Alphabet Grec, & de-là nous est venu le nom de la *Gamme.*

HYPORCHEMA. Sorte de Cantique sur lequel on dansoit aux fêtes des Dieux.

HYPO-SYNAPHE est, dans la Musique des Grecs, la disjonction des deux Tétracordes séparés par l'interposition d'un troisieme Tétracorde conjoint avec chacun des deux; en sorte que les cordes homologues de deux Tétracordes disjoints par H*ypo-Synaphe*, ont entr'elles cinq Tons ou une Septieme mineure d'Intervalle. Tel sont les deux Tétracordes *Hypaton & Synnéménon.*

I [J]

[351] IALEME. Sorte de Chant funebre jadis en usage parmi les Grecs, comme le Linos chez le même Peuple, & le Manéros chez les Egyptiens. (Voyez CHANSON.)

IAMBIQUE, adj. Il y avoir dans la Musique des Anciens deux sortes de vers *Iambiques*, dont on ne faisoit que réciter les uns au son des Instrumens, au lieu que les autres se chantoient. On ne comprend pas bien quel effet devoir produire l'Accompagnement des Instrumens sur une simple récitation, & tout ce qu'on en peut conclure raisonnablement, c'est que la plus simple maniere de prononcer la Poésie Grecque, ou du moins l'*Iambique*, se faisoit par des Sons appréciables, harmoniques, & tenoit encore de l'intonation du Chant.

IASTIEN. Nom donne par Aristoxène & Alypius au Mode que les autres Auteurs appellent plus communément *Ionien*.(Voyez Mode.)

JEU, s. m. L'action de jouer d'un Instrument.(Voyez JOUER.) On dit *Plein-Jeu, Demi-Jeu*, selon la maniere plus forte ou plus douce de tirer les Sons de l'instrument.

IMITATION, s. f. La musique dramatique ou théâtrale concourt à l'*Imitation*, ainsi que la Poésie & la Peinture: c'est à ce principe commun que se rapportent tous les Beaux-Arts, comme l'a montré M. le Batteux. Mais cette Imitation n'a pas pour tous la même étendue. Tout ce que l'imagination [352] peut se représenter est du ressort de la Poésie. La Peinture, qui n'offre point ses tableaux à l'imagination, mais au sens & à seul sens, ne peint que les objets soumis à la vue. La Musique sembleroit avoir les mêmes bornes par rapport à l'ouïe; cependant elle peint tout, même les objet, qui ne sont que visibles: par un prestige presque inconcevable, elle semble mettre l'oeil dans l'oreille, & la plus grande merveille d'un Art qui n'agit que par le mouvement, est d'en pouvoir former jusqu'à l'image du repos. La nuit, le sommeil, la solitude & le silence entrent dans le nombre des grands tableaux de la Musique. Un fait que le bruit peut

produire l'effet du silence, & le silence l'effet du bruit; comme quand on s'endort à une lecture égale & monotone, & qu'on s'éveille à l'instant qu'elle cessé. Mais la Musique agit plus intimement sur nous en excitant, par un sens, des affections semblables à celles qu'on peut exciter par un autre; &, comme le rapport ne peut être sensible que l'impression ne soit sorte, la Peinture dénuée de cette forcé ne peut rendre à la Musique les *Imitations* que celle-ci tire d'elle. Que toue 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 le coeur du Contemplateur. Non-seulement il agitera la Mer, animera la flamme d'un incendie, sera couler les ruisseaux, tomber la pluie & grossir les torrens; mais il peindra l'horreur d'un désert affreux, rembrunira les murs d'une prison souterraine, calmera la tempête, rendra l'air, tranquille & serein, &, répandra, de l'Orchestre, une fraîcheur [353] nouvelle sur les bocages. Il ne représentera pas directement ces choses; mais il excitera dans l'ame les mêmes mouvemens qu'on éprouve en les voyant.

J'ai dit au mot *Harmonie* qu'on ne tire d'elle aucun principe qui mene à l'*Imitation* musicale, puisqu'il n'y a aucun rapport entre des Accords & les objets qu'on veut peindre, ou les passions qu'on veut exprimer. Je serai voir au mot MÉLODIE quel est ce principe que l'Harmonie ne fournit pas, & quels traits donnés par la Nature sont employés par la Musique pour représenter ces objets & ces passions.

IMITATION, dans son sens technique, est l'emploi d'un même Chant, ou d'un Chant semblable, dans plusieurs Parties qui se sont entendre l'une après l'autre, à l'Unisson, la Quinte, à la Quarte, à la Tierce, ou à quelqu'autre Intervalle que ce soit. L'*Imitation* est toujours bien prise, même en changeant plusieurs Notes; pourvu que ce même Chant se reconnoisse toujours & qu'on ne s'écarte point des loix d'une bonne Modulation. Souvent, pour rendre l'Imitation plus sensible, on la fait précéder de silences ou de Notes longues qui semblent laisser éteindre le Chant au moment que l'*Imitation* le ranime. On traité l'*Imitation* comme on veut; on l'abandonne, on la reprend, on en commence une autre à volonté; en un mot, les regles en sont aussi relâchées, que celles de la Fugue sont séveres: c'est pourquoi les grands Maîtres la dédaignent, & toute *Imitation* trop affectée décele presque toujours un Ecolier en composition.

IMPARFAIT, adj. Ce mot a plusieurs sens en Musique. Un Accord *Imparfait* est, par opposition à l'Accord parfait, [354] celui qui porte une Sixte ou une Dissonance; &, par opposition à l'Accord plein, c'est celui qui n'a pas tous les Sons qui lui conviennent & qui doivent le rendre complet. (Voyez ACCORD.)

Le Tems ou Mode *Imparfai*t étoit, dans nos anciennes Musiques, celui de la division double. (Voyez MODE.)

Une Cadence *Imparfaite* est celle qu'on appelle autrement Cadence irréguliere. (Voyez CADENCE.)

Une Consonnance. *Imparfaite* est celle qui peut être majeure ou mineure, comme la Tierce ou la Sixte. (Voyez. CONSONNANCE.)

On appelle, dans le Plain-Chant, *Modes Imparfaits* ceux. qui sont défectueux en haut ou en bas, & restent en-deçà d'un des deux termes qu'ils doivent atteindre.

IMPROVISER, v., n. C'est, faire & chanter impromptu des Chansons, Airs & paroles, qu'on accompagne communément d'une Guitare ou autre pareil, Instrument. Il n'y a rien de plus commun en Italie, que de voir deux Masques: se rencontrer; se défier, s'attaquer, se riposter

ainsi par des couplets sur le même Air, avec une vivacité de Dialogue, de Chant, d'Accompagnement dont il faut avoir été témoin pour la comprendre.

Le mot *Improvisar* est purement Italien: mais comme il se rapporte à la Musique, j'ai été. contraint de le franciser pour faire entendre ce qu'il signifie.

INCOMPOSE, adj. Un Intervalle *Incomposé* est celui qui ne peut se résoudre en Intervalles plus petits, & n'a point d''autre élément que lui-même; tel, par exemple, que [355] le Dièse Enharmonique, le Comma, même le semi-Ton.

Chez les Grecs, les Intervalles *Incomposés* étoient différens dans les trois Genres, selon la maniere d'accorder les Tétracordes. Dans le Diatonique le semi-Ton & chacun des deux Tons qui le suivent étoient des Intervalles *Incomposés*. La Tierce mineure qui se trouvé entre la troisieme & la quatrieme corde dans le Genre Chromatique, & la Tierce majeure qui se trouvé entre les mêmes cordes dans le Genre Enharmonique, étoient aussi des Intervalles *Incomposé*s. En ce sens, il n'y a dans le systême moderne qu'un seul Intervalle *Incomposé*; savoir, le semi-Ton. (Voyez SEMI-TON.)

INHARMONIQUE, adj. *Relation Inharmonique*, est, selon M. Savérien, un terme de Musique; & il renvoie, pour l'expliquer, au mot *Relation*, auquel il n'en parle pas. Ce terme de Musique ne m'est point connu.

INSTRUMENT, s. m. Terme générique sous lequel on comprend tous les corps artificiels qui peuvent rendre & varier les Sons, à l'imitation de la Voix. Tous les corps capables d'agiter l'air par quelque choc, & d'exciter ensuite, par leurs vibrations, dans cet air agité, des ondulations assez fréquentes, peuvent donner du Son; & tous les corps capables d'accélérer ou retarder ces ondulations peuvent varier les Sons. (Voyez SON.)

Il y a trois manieres de rendre des Sons sur des *Instrumens*; savoir, par les vibrations des cordes, par celles de certains corps élastiques, & par la collision de l'air enfermé dans des tuyaux. J'ai parlé, au mot *Musique*, de l'invention de ces *Instrumens.*

[356] Ils se divisent généralement en *Instrumens* à cordes; *Instrumens* à vent, *Instrumens* de percussion. Les *Instrumen*s à cordes, chez les Anciens, étoient en grand nombre; les plus connus sont les suivans: *Lyra, Psalterium, Trigonium, Sambuca, Cithara, Pectis, Magas, Barbiton, Testudo, Epigonium, Simmicium, Epandoron,* &c. On touchoit tous ces Instrumens avec les doigts ou avec le Plectrum, espece d'archet.

Pour leurs principaux Instrumens à vent, ils avoient ceux appelles, T*ibia, Fistula, Tuba, Cornu, Lituus,* &c.

Les Instrumens de percussion étoient ceux qu'ils nommoient,*Tympanum, Cymbalum, Crepitaculum, Tintinnabulum, Crotalum,* &c. Mais plusieurs de ceux-ci ne varioient point les Sons.

On ne trouvera point ici des articles pour ces Instrumens ni pour ceux de la Musique moderne, dont le nombre est excessif. La Partie Instrumentale, dont un autre s'étoit chargé, n'étant pas d'abord entrée dans le Plain de mon travail pour l'Encyclopédie, m'a rebuté, par l'étendue des connoissances qu'elle exige, de la remettre dans celui-ci.

INSTRUMENTAL. Qui appartient au jeu des Instrumens. *Tour de Chant* Instrumental; *Musique* Instrumentale.

INTENSE, adj. Les Sons *Intenses* sont ceux qui ont le plus de forcé, qui s'entendent de plus loin: ce sont aussi ceux qui, étant rendus par des cordes fort tendues, vibrent par-là même plus fortement. Ce mot est Latin, ainsi que celui de *Remisse* qui lui est opposé: mais dans les écrits de

Musique théorique on est obligé de franciser l'un & l'autre.

[357] INTERCIDENCE, s. f. Terme de Plain-Chant. (Voyez DIAPTOSE.)

INTERMEDE, s. m. Piece de Musique & de Danse qu'on insere à l'Opéra, & quelquefois à la Comédie, entre les Actes d'une grande Piece, pour égayer & reposer, en quelque sorte, l'esprit du Spectateur attristé par le tragique & tendu sur les grands intérêts.

Il y a des *Intermedes* qui sont de véritables Drames comiques ou burlesques, lesquels, coupant ainsi l'intérêt par un intérêt tout différent, balottent & tiraillent, pour ainsi dire, l'attention du Spectateur en sens contraire, & d'une maniere très-opposée au bon goût & à la raison. Comme la Danse, en Italie, n'entre point & ne doit point entrer dans la constitution du Drame Lyrique, on est forcé, pour l'admettre sur le Théâtre, de l'employer hors d'oeuvre & détachée de la Piece. Ce n'est pas cela que je blâme; au contraire, je pense qu'il convient d'effacer, par un Ballet agréable, les impressions tristes laissées par la représentation d'un grand Opéra, & j'approuvé fort que ce Ballet fasse un sujet particulier qui n'appartienne point à la Piece: mais ce que je n'approuvé pas, c'est qu'on coupe les Actes par de semblables Ba1lets qui, divisant ainsi l'action & détruisant l'intérêt, sont, pour ainsi dire, de chaque Acte une Piece nouvelle.

INTERVALLE, s. m. Différence d'un Son à un autre entre le grave & l'aigu; c'est tout l'espace que l'un des deux auroit à parcourir pour arriver à l'Unisson de l'autre. La différence qu'il y a de *l'Intervalle* à l'*Etendue*, est que l'*Intervalle* est considéré comme indivisé, & l'Etendue comme [358] divisée. Dans l'*Intervalle*, on ne considere que les deux termes; dans l'Etendue, on en suppose d'intermédiaires l'Etendue forme un systême; mais l'*Intervalle* peut être incomposé.

A prendre ce mot dans son sens le plus général, il est évident qu'il y a une infinité d' *Intervalles*: mais comme en Musique on borne le nombre des Sons à ceux qui composent un certain systême, on borne aussi par-là le nombre des Intervalles à ceux que ces Sons peuvent former entr'eux. De sorte qu'en combinant deux à deux tous les Sons d'un systême quelconque, on aura tous les *Intervalles* possibles dans ce même systême; sur quoi il restera à réduire sous la même espece tous ceux qui se trouveront égaux.

Les Anciens divisoient les Intervalles de leur Musique en *Intervalles* simples ou incomposés, qu'ils appelloient *Diastèmes*, & en *Intervalles* composés, qu'ils appelloient *Systêmes*. (Voyez ces mots.) *Les Intervalles*, dit Aristoxène, different entr'eux en cinq manières. 1°. En étendue; un grand *Intervall*e différé ainsi d'un plus petit. 2 En résonnance ou en Accord; c'est ainsi qu'un Intervalle consonnant diffère d'un dissonant. 3°. En quantité;comme un *Intervalle* simple différé d'un *Intervalle* composé. 4.En Genre; c'est ainsi que les *Intervalles* Diatoniques,Chromatiques, Enharmoniques diffèrent entr'eux. 5°. En nature de rapport; comme l'*Intervalle* dont la raison peut s'exprimer en nombres, diffère d'un *Intervalle* irrationnel. Disons quelques mots de toutes ces différences.

I. Le moindre de tous les *Intervalles*, selon Bacchius & Gaudence, est le Dièse Enharmonique. Le plus grand, à le [359] prendre à l'extrémité grave du Mode Hypo-Dorien, jusqu'à l'extrémité aiguë de l'Hypo-mixo-Lydien, seroit de trois Octaves completes; mais comme il y a une Quinte à retrancher, ou même une Sixte, selon un passage d'Adraste, cité par Meibomius, reste la Quarte par-dessus le Dis-Diapason; c'est-à-dire, la Dix-huitieme, pour le plus grand *Intervalle* du Diagramme des Grecs.

II. Les Grecs divisoient comme nous les *Intervalles* en Consonnans & Dissonans: mais leurs divisions n'étoient pas les mêmes que les nôtres. (Voyez CONSONNANCE.) Ils subdivisoient encore les *Intervalles* consonnans en deux especes, sans y compter l'Unisson, qu'ils appelloient *Homophonie*; ou parité de Sons, & dont l'*Intervalle* est nul. La premiere espece étoit l'*Antiphonie*, ou opposition des Sons, qui se faisoit à l'Octave ou à la double Octave, & qui n'étoit proprement qu'une Réplique du même Son; mais pourtant avez opposition du grave à l'aigu. La seconde espece étoit la *Paraphonie*, ou distinction de Sons, sous laquelle on comprenoit toute Consonnance autre que l'Octave & ses Répliques; tous les *Intervalles*, dit Théon de Smyrne, qui ne sont ni Dissonans, ni Unisson.

III. Quand les Grecs parlent de leurs Diastèmes au Intervalles simples, il ne faut pas prendre ce terme à toute rigueur: car le Diésis même n'étoit pas, selon eux, exempt de composition; mais il faut toujours le rapporter au Genre auquel l'*Intervalle* s'applique. Par exemple, le semi-Ton est un *Intervalle* simple dans le Genre Chromatique & dans le Diatonique, composé dans l'Enharmonique. Le *Ton* est composé [360] dans le Chromatique, & simple dans le Diatonique; le Diton même, ou la Tierce majeure, qui est un *Intervalle* composé dans le Diatonique, est incomposé dans l'Enharmonique. Ainsi, ce qui est systême dans un Genre, peut être Diastème dans un autre, & réciproquement.

IV. Sur les Genres, divisez successivement le même Tétracorde, selon le Genre Diatonique, selon le Chromatique, & selon l'Enharmonique, vous aurez trois Accords différens, lesquels, comparés entre eux, au lieu de trois *Intervalles*, vous en donneront neuf, outre les combinaisons & compositions qu'on en peut faire, & les différences de tous ces *Intervalles* qui en produiront des multitudes d'autres. Si vous comparez, par exemple, le premier *Intervalle* de chaque Tétracorde dans l'Enharmonique & dans le Chromatique mol d'Aristoxène, vous aurez d'un côté un quart ou 3/12 de Ton, de l'autre un tiers ou 4/12, & les deux cordes aiguës seront entr'elles un *Intervalle* qui sera la différence des deux précédens, ou la douzieme partie d'un Ton.

V. Passant maintenant aux rapports, cet Article me mene à une petite digression.

Les Aristoxéniens prétendoient avoir bien simplifié la Musique par leurs divisions égales des *Intervalles*, & se moquoient fort de tous les calculs de Pythagore. Il me semble cependant que cette prétendue simplicité n'étoit gueres que dans les mots, & que si les Pythagoriciens avoient un peu mieux entendu leur Maître & la Musique, ils auroient bientôt fermé la bouche à leurs adversaires.

Pythagore n'avoit pas imaginé le rapport des Sons qu'il [361] calcula le premier. Guidé par l'expérience, il ne fit que prendre note de ses observations. Aristoxène, incommodé de tous ces calculs, bâtit dans sa tête un systême tout différent; & comme s'il eût pu changer la Nature à son gré, pour avoir simplifié les mots, il crut avoir simplifié les choses, au lieu qu'il fit réellement le contraire.

Comme les rapports des Consonnances étoient simples & faciles à exprimer, ces deux Philosophes étoient d'accord là-dessus: ils l'étoient même sur les premieres Dissonances; car ils convenoient également que le *Ton* étoit la différence de la Quarte à la Quinte; mais comment déterminer déjà cette différence autrement que parle calcul? Aristoxène partoit pourtant de-là pour n'en point vouloir, & sur ce Ton, dont il se vantoit d'ignorer le rapport, il bâtissoit toute sa doctrine musicale. Qu'y avoit-il de plus aisé que de lui montrer la fausseté de ses opérations & la justesse de celles de Pythagore? Mais, auroit-il dit, je prends toujours des doubles, ou des moitiés, ou des tiers; cela est plus simple & plutôt fait que vos Comma, vos Limma, vos Apotomes. Je l'avoue, eût répondu Pythagore; mais, dites-moi, je vous prie, comment vous les prenez, ces doubles, ces moitiés, ces tiers? L'autre eût répliqué qu'il les entonnoit naturellement, ou qu'il les prenoit sur son Monocorde. Eh bien! eût dit Pythagore, entonnez-moi juste le quart d'un Ton. Si l'autre eût été assez charlatan pour le faire, Pythagore eût ajouté: mais est-il bien divisé votre Monocorde? Montrez-moi, je vous prie, de: quelle méthode vous vous êtes servi pour y prendre le quart ou le tiers d'un Ton? Je ne saurois voir, en pareil cas, ce [362] qu'Aristoxène eût pu répondre. Car, de dire que l'Instrument avoit été accordé sur la Voix, outre que c'est été tomber dans le cercle, cela ne pouvoit convenir aux Aristoxéniens, puisqu'ils avouoient tous avec leur Chef qu'il saloit exercer long-tems la Voix sur un Instrument de la derniere justesse, pour venir à bout de bien entonner les *Intervalles* du Chromatique mol & du Genre Enharmonique.

Or, puisqu'il faut des calculs non moins composés & même des opérations géométriques plus difficiles pour rnesurer les tiers & les quarts de Ton d'Aristoxène, que pour assigner les rapports de Pythagore, c'est avec raison que Nicomaque, Boece & plusieurs autres Théoriciens préféroient les rapports justes & harmoniques de leur Maître aux divisions du systême Aristoxénien, qui n'étoient pas plus simples, & qui ne donnoient aucun *Intervalle* dans la. justesse de si génération.

Il faut remarquer que ces raisonnemens qui convenoient à la Musique des Grecs ne conviendroient pas également à la! nôtre, parce que tous les Sons de notre systême s'accordent par des Consonnances; ce qui ne pouvoir se faire dans le leur que pour le seul Genre Diatonique.

Il s'ensuit de tout ceci, qu'Aristoxène distinguoit avec raison les *Intervalles* en rationnels & irrationnels; puisque, bien qu'il fussent tous rationnels dans le systême de Pythagre, la plupart des Dissonances étoient irrationnelles dans le sien.

Dans la Musique moderne on considere aussi les *Intervalles* de plusieurs manieres; savoir, ou généralement comme l'espace ou la distance quelconque de deux Sons donnés, ou seulement comme celles de ces distances qui peuvent se [363] noter, ou enfin comme celles qui se marquent sur des Degrés différens. Selon le premier sens, toute raison numérique, comme est le Comma, ou sourde, comme est le Dièse'Aristoxène, peut exprimer un *Intervalle*. Le second sens s'applique aux seuls *Intervalles* reçus dans le systême de notre Musique, dont le moindre

est le semi-Ton mineur exprimé sur le même Degré par un Dièse ou par un Bémol. Voyez SEMI-TON.) La troisieme acception suppose quelque différence de position; c'est-à-dire, un ou plusieurs Degrés entre les deux Sons qui forment l'*Intervalle*. C'est à cette derniere acception que le mot est fixé dans la pratique: de sorte que deux *Intervalle*s égaux, tels que sont la fausse Quinte & le Triton, portent pourtant des noms différens, si l'un a plus de Degrés que l'autre.

Nous divisons, comme faisoient les Anciens, les *Intervalles* en Consonnans & Dissonans. Les Consonnances sont parfaites ou imparfaites. (Voyez CONSONNANCE.) Les Dissonances sont telles par leur nature, ou le deviennent par accident. Il n'y a que deux *Intervalles* dissonans par leur nature; savoir, la seconde & la septieme en y comprenant leurs Octaves ou Répliques: encore ces deux peuvent-ils se réduire à un seul; mais toutes les Consonnances peuvent devenir dissonantes par accident. (Voyez DISSONANCE.)

De plus, tout *Intervalle* est simple ou redoublé. L'i simple est celui qui est contenu dans les bornes de l'Octave. Tout *Intervalle* qui excelle cette étendue est redoublé; c'est-à-dire, composé d'une ou plusieurs Octaves & de l'*Intervalle* simple dont il est la Réplique.

[364] Les *Intervalle*s simples se divisent encore en directs & renversés. Prenez pour direct un *Intervalle* simple quelconque, son complément à l'Octave est toujours renversé de celui-là, & réciproquement.

Il n'y a que six especes d'*Intervalles* simples, dont trois sont complément des trois autres a l'Octave, & par conséquent aussi leurs renversés. Si vous prenez d'abord les moindres *Intervalles* , vous aurez pour directs, la Seconde, la Tierce & la Quarte; pour renversés; la Septieme, la Sixte & la Quinte. Que ceux-ci soient directs, les autres seront renversés: tout est réciproque.

Pour trouver le nom d'un *Intervalle* quelconque, il ne faut qu'ajouter l'unité au nombre des Degrés qu'il contient. Ainsi l'*Intervalle* d'un Degré donnera la Seconde; de deux, la Tierce; de trois, la Quarte; de sept, l'Octave; de neuf, la Dixieme, &c. Mais ce n'est pas assez pour bien déterminer un *Intervalle*: car sous le même nom il peut être majeur ou mineur, juste ou faux, diminué ou superflu.

Les Consonnances imparfaites & les deux Dissonances naturelles peuvent être majeures ou mineures: ce qui, sans changer le Degré, sait dans l'*Intervalle* la différence d'un semi-Ton. Que si d'un *Intervalle* mineur on ôte encore un semi-Ton, cet *Intervalle* devient diminué. Si l'on augmente d'un semi-Ton un *Intervalle* majeur, il devient superflu.

Les Consonnances parfaites sont invariables par leur nature. Quand leur *Intervalle* est ce qu'il doit être, elles s'appellent *Justes*. Que si l'on altere cet *Intervalle* d'un semi-Ton, la Consonnance s'appelle *Fausse* & devient Dissonance; [365] *superflue*, si le semi-Ton est ajouté; *diminuée*, s'il est retranché. On donne mal-à-propos le nom de fausse-Quinte à la Quinte diminuée; c'est prendre le Genre pour l'espece; a Quinte superflue est tout aussi fausse que la diminuée, & l'est même davantage à tous égards.

On trouvera, (*Planche C*. Fig. II) une Table de tous les *Intervalles* simples praticables dans la Musique, avec leurs noms, leurs Degrés, leurs valeurs & leurs rapports.

Il faut remarquer sur cette Table que l'*Intervalle* appellé par les Harmonistes *Septieme superflue*, n'est qu'une Septieme majeure avec un Accompagnement particulier; la véritable Septieme superflue, telle qu'elle est marquée dans la Table, n'ayant pas lieu dans l'Harmonie, ou n'y ayant lieu que successivement, comme transition Enharmonique, jamais rigoureusement dans le même Accord.

On observera aussi que la plupart de ces rapports peuvent se déterminer de plusieurs manieres; j'ai préféré la plus simple, & celle qui donne les moindres nombres.

Pour composer ou redoubler un de ces *Intervalles* simples, il suffit d'y ajouter l'Octave autant de fois que l'on veut; & pour avoir le nom de ce nouvel *Intervalle*, il faut au nom de l'Intervalle simple ajouter autant de fois sept qu'il contient d'Octaves. Réciproquement, pour connoître le simple d'un *Intervalle* redoublé dont on a le nom, il ne faut qu'en rejetter sept autant de fois qu'on le peut; le reste donnera le nom de l'*Intervalle* simple qui l'a produit. Voulez-vous une Quinte redoublée; c'est-à-dire, l'Octave de la Quinte, ou la Quinte de l'Octave? A 5 ajoutez 7, vous [366] aurez 11. La Quinte redoublée est donc une Douzieme. Pour trouver le simple d'une Douzieme, rejettez 7 du nombre 12 autant de fois que vous le pourrez, le reste 5 vous indique une Quinte. A l'égard du rapport, il ne faut que doubler le conséquent, ou prendre la moitié de l'antécédent de la raison simple autant de fois qu'on ajoute d'Octaves, & l'on aura la raison de l'*Intervalle* redoublé. Ainsi 2, 3, étant la raison de la Quinte, 1, 3, ou 2, 6, sera celle de la Douzieme, &c. Sur quoi l'on observera qu'en terme Musique, composer ou redoubler un *Intervalle*, ce n'est pas l'ajouter à lui-même, c'est y ajouter une Octave; le tripler, c'est en ajouter deux, &c.

Je dois avertir ici que tous les *Intervalles* exprimés dans ce Dictionnaire par les noms des Notes, doivent toujours se compter du grave à l'aigu; en forte que cet *Intervalle*, ut si, n'est pas une Seconde, mais une Septieme; & *si ut*, n'est pas une Septieme, mais une Seconde.

INTONATION, s. f. Action d'entonner. (Voyez ENTONNER.) L'*Intonation* peut être juste ou fausse, trop haute ou trop basse: , trop forte ou trop foible, & alors le mot *Intonation*, accompagné d'une épithete, s'entend de la maniere d'entonner.

INVERSE. (Voyez RENVERSE.)

IONIEN ou IONIQUE, adj. Le Mode *Ionien* étoit, en comptant du grave à l'aigu, le second des cinq Modes moyens de la Musique des Grecs. Ce Mode s'appelloit aux i, & Euclide l'appelle encore *Phrygien grave*. (Voyez MODE.)

[367] JOUER des Instrumens, c'est exécuter sur ces Instrumens des Airs de Musique, surtout ceux qui leur sont propres, ou les Chants notés pour eux. On dit, *jouer du Violon, de la Basse, du Hautbois, de la Flûte; toucher le Clavecin, l'Orgue; sonner de la Trompette; donner du Cor; pincer la Guitare*, &c. Mais l'affection de ces termes propres tient de la pédanterie. Le mot *Jouer* devient générique & gagne insensiblement pour toutes sortes d'Instrumens.

JOUR. *Corde à jour*. (Voyez VIDE.)

IRRÉGULIER, adj. On appelle dans le Plain-Chant Modes *Irréguliers* ceux dont l'étendue est trop grande, ou qui ont quelqu'autre irrégularité.

On nommoit autrefois Cadence *Irréguliere* celle qui ne tomboit pas sur une des cordes essentielles du Ton; mais M. Rameau a donne ce nom à une Cadence particuliere dans laquelle la Basse-fondamentale monte de Quinte on descend de Quarte après un Accord de Sixte-ajoutée. (Voyez CADENCE)

ISON. Chant en *Ison*. (Voyez CHANT.)

JULE, s. f. Nom d'une sorte d'Hymne ou Chanson parmi les Grecs, en l'honneur de Cérès ou de Proserpine. (Voyez CHANSON.)

JUSTE, adj. Cette épithete se donne généralement aux Intervalles dont les Sons sont exactement dans le rapport qu'ils doivent avoir, & aux Voix qui entonnent toujours ces Intervalles dans leur justesse: mais elle s'applique spécialement aux Consonnances parfaites. Les imparfaites peuvent être majeures ou mineures, les parfaites ne sont que [368] justes: dès qu'on les altere d'un semi-Ton elles deviennent fausses, & par conséquent Dissonances. (Voyez INTERVALLE.

JUSTE est aussi quelquefois adverbe. *Chanter* juste, *Jouer* juste.

L

[369] LA. Nom de la sixieme Note de notre Gamme, inventée par Guy Arétin. (Voyez GAMME, SOLFIER.)

LARGE, adj. Nom d'une sorte de Note dans nos vieilles Musiques, de laquelle on augmentoit la valeur en tirant plusieurs traits non-seulement per les côtés, mais par le milieu de la Note; ce que Muris blâme avec forcé comme une horrible innovation.

LARGHETTO. (Voyez LARGO.)

LARGO, adv. Ce mot écrit à la tête d'un Air indique an mouvement plus lent que l'*Adagio*, & le dernier de tous en lenteur. Il marque qu'il faut filer de longs Sons, étendre les Tems & la Mesure, &c.

Le diminutif *Larghetto* annonce un mouvement un peu moins lent que le *Largo*, plus que l' *Andante*, & très-approchant de l'*Andantino*.

LEGEREMENT, adv. Ce mot indique un mouvement encore plus vis que le *Gai*, un mouvement moyen entre le gai & le vite. Il répond à-peu-prés à l'Italien *Vivace.*

LEMME, s. m. Silence ou Pause d'un Tems bref dans le Rhythme Catalectique. (Voyez RHYTHME.)

LENTEMENT, adv. Ce mot répond à l'Italien *Largo* & marque un mouvement lent. Son superlatif, *très-Lentement*, marque le plus tardif de tous les mouvemens.

LEPSIS. Nom Grec d'une des trois parties de l'ancienne [370] Mélopée, appellée aussi quelquefois *Euthia*, par laquelle le Compositeur discerne s'il doit placer son Chant dans le systême des Sons bas qu'ils appellent *Hypatoides*; dans celui des Sons aigus, qu'ils appellent *Nétoides*, ou dans celui des Sons moyens, qu'ils appellent *Mésoides*. (Voyez MÉLOPÉE.)

LEVÉ, adj. *pris. substantivement*. C'est le Tems de la Mesure où on leve la main ou le pied; c'est un Tems qui suit & précede le frappé; c'est par conséquent toujours un Tems foible. Les Tems levés sont, à deux Tems, le second; à trois, le troisieme; à quatre, le second & le quatrieme. (Voyez ARSIS.)

LIAISON, s. f: Il y a *Liaison* d'Harmonie & *Liaison* de Chant.

La *Liaison* a lieu dans l'Harmonie, lorsque cette Harmonie procede par un tel progrès de Sons fondamentaux, que quelques-uns des Sons qui accompagnoient celui qu'on quitte, demeurent & accompagnent encore celui où l'on passe. Il y a *Liaison* dans les Accords de la Tonique & de la Dominante, puisque le même. Son fait la Quinte de la premiere, & l'Octave de la seconde: il y *Liaison* dans les Accords de la Tonique & de la sous-Dominante, attendu que le même Son sert de Quinte à l'une & d'Octave à l'autre: enfin, il y a *Liaison* dans les Accords dissonans toutes les fois que la Dissonance est préparée, puisque cette préparation elle-même n'est autre chose que la *Liaison*. (Voyez PRÉPARER.)

La *Liaison* dans le Chant a lieu toutes les fois qu'on passe deux ou plusieurs Notes sous un seul coup d'archet ou de [371] gosier, de se marque par un trait recourbé dont on couvre les Notes qui doivent être liées ensemble.

Dans le Plain-Chant on appelle *Liaison* une suite de plusieurs Notes passées sur la même syllabe, parce que sur le papier elles sont ordinairement attachées ou liées ensemble.

Quelques-uns nomment aussi *Liaison* ce qu'on nomme plus proprement Syncope. (Voyez SYNCOPE.)

LICENCE, s: f. Liberté que prend le Compositeur & qui semble contraire aux regles, quoiqu'elle soit dans le principe des regles; car voilà ce qui distingue les *Licences* des fautes. Par exemple, c'est une regle en Composition de ne point monter de la Tierce mineure ou de la Sixte mineure à l'Octave. Cette regle dérive de la loi de la liaison harmonique, & de celle de la préparation. Quand donc on monte de la Tierce mineure ou de la Sixte mineure à l'Octave, en sorte qu'il y ait pourtant liaison entre les deux Accords, ou que la Dissonance y soit préparée, on prend une *Licence*; mais s'il n'y a ni liaison ni préparation, l'on fait une faute. De même, c'est une regle de ne pas faire deux Quintes justes de suite entre les mêmes Parties, surtout par mouvement semblable; le principe de cette regle est dans la loi de l'unité du Mode. Toutes les fois donc qu'on peut faire ces deux Quintes sans faire sentir deux Modes à la fois, il y a Licence: mais il n'y a point de faute. Cette explication étoit nécessaire, parce que les Musiciens n'ont aucune idée bien nette de ce mot de *Licence*.

Comme la plupart des réglés de l'Harmonie sont fondées sur des principes arbitraires & changent par l'usage & le goût [372] des Compositeurs; il arrive de-là que ces regles varient; sont sujettes à la Mode, & que ce qui est *Licence* en un Tems, ne l'est pas dans un autre. Il y a deux ou trois siecles qu'il n'étoit pas permis de faire deux Tierces de suite, sur-tout de si même espece maintenant on fait des morceaux entiers tout par Tierces. Nos Anciens ne permettoient pas d'entonner diatoniquement trois Tons consécutifs. Aujourd'hui nous en entonnons, sans

scrupule & sans peine, autant que la Modulation le permet. Il en est de même des fausses Relations, de l'Harmonie syncopée, & de mille autres accidens de composition, qui d'abord furent des fautes, puis des *Licences*, & n'ont plus rien d'irrégulier aujourd'hui.

LICHANOS, s. m. C'est le nom que portoit, parmi les Grecs, la troisieme corde de chacun de leurs deux premiers Tétracordes, parce que cette troisieme corde se touchoit de l'index, qu'ils appelloient *Lichanos*.

La troisieme corde à l'aigu du plus bas Tétracorde qui étoit celui des Hypates, s'appelloit autrefois *Lichanos-Hypato*n, quelquefois *Hypaton-Diatono*s, *Enharmonios*, ou *Chromatiké*, selon le Genre. Celle du second Tétracorde ou du Tétracorde des moyennes, s'appelloit *Lichanos-Méson*, ou *Méson-Diatonos*,&c.

LIÉES, adj.. On appelle *Notes Liées* deux ou plusieurs Notes qu'on passe d'un seul coup d'archet sur le Violon & le Violoncelle, ou d'un seul coup de langue sur la Flûte & le Hautbois; en un mot, toutes les Notes qui sont sous une même liaison.

[373] LIGATURE, s. f. C'étoit, dans nos anciennes Musiques, l'union par un trait de deux ou plusieurs Notes passées, ou diatoniquement, ou par Degrés disjoints sur une même syllabe. La figure de ces Notes, qui étoit quartée, donnoit beaucoup de facilité pour les lier ainsi; ce qu'on ne sauroit faire aujourd'hui qu'au moyen du chapeau, à cause de la rondeur de nos Notes.

La valeur des Notes qui composoient la *Ligature* varioit beaucoup selon qu'elles montoient ou descendoient, selon qu'elles étoient différemment liées, selon qu'elles étoient à queue ou sans queue, selon que ces queues étoient placées à droite ou à gauche, ascendantes ou descendantes; enfin, selon un nombre infini de regles si parfaitement oubliées à présent, qu'il n'y a peut-être pas en Europe un seul Musicien qui soit en état déchiffrer des Musiques de quelque antiquité.

LIGNE, s. f. Les *Lignes* de Musique sont ces traits horisontaux & paralleles qui composent la Portée, & sur lesquels, ou dans les espaces qui les séparent, on place les Notes selon leurs Degrés. La Portée du Plain-Chant n'est que de quarte *Lignes*, celle de la Musique a cinq Lignes stables & continues, outre les Lignes postiches qu'on ajoute de tems en tems au-dessus ou au-dessous de la Portée pour les Notes qui passent son étendue.

Les *Lignes*, soit dans le Plain-Chant, soit dans la Musique, se comptent en commençant par la plus basse. Cette plus basse est la premiere, la plus haute est la quatrieme dans le Plain-Chant, la cinquieme dans la Musique. (Voy. PORTÉE.)

[374] LIMMA, s. m. Intervalle de la Musique Grecque, lequel est moindre d'un Comma que le semi-Ton majeur, &, retranché d'un Ton majeur, laissé pour regle l'Apotome..

Le rapport du *Limma* est de 243 à 256, & sa génération se trouvé, en commençant par *ut*, à la cinquieme Quintei: car alors la quantité dont ce *si* est surpassé par *l'ut* voisin, est précisément dans le rapport que je viens d'établir.

Philolaiis & tous les Pythagoriciens faisoient du *Limma* un Intervalle Diatonique, qui répondoit à notre semi-Ton majeur. Car, mettant deux Tons majeurs consécutifs, il ne leur restoit que cet Intervalle pour achever la Quarte juste ou le Tétracorde: en sorte que, selon eux, l'Intervalle du *mi* au *fa* eût été moindre que celui du *fa* à son Dièse. Notre Echelle Chromatique donne tout le contraire.

LINOS, s. m. Sorte de Chant rustique chez les anciens Grecs; ils avoient aussi un Chant funebre du même nom, qui revient à ce que les Latins ont appellé *Noenia*. Les uns disent que le

Linos fut inventé en Egypte; d'autres en attribuoient l'invention à Linus Eubéen.

LIVRÉ OUVERT. A LIVRÉ OUVERT, ou A L'OUVERTURE DU LIVRÉ, adv. Chanter ou jouer à *Livré ouvert,* c'est exécuter toute Musique qu'on vous présente, en jettant les yeux dessus. Tous les Musiciens se piquent d'exécuter à *Livré ouvert*; mais il y en a peu qui dans cette exécution prennent bien l'esprit de l'ouvrage, & qui, s'ils ne sont pas des fautes sur la Note, ne sassent pas du moins des contresens dans l'expression. (Voyez EXPRESSION.)

LONGUE, s, f. C'est dans nos anciennes Musiques une [375] Note quarrée avec une queue à droite, ainsi

Elle vaut ordinairement quatre Mesures à deux Tems; c'est-à-dire, deux Breves; quelquefois elle en vaut trois selon le Mode. (Voyez MODE.)

Muris & ses contemporains avoient des Longues de trois especes; savoir, la parfaite, l'imparfaite & la double. La *Longue parfaite* a, du côté droit, une queue descendante, ou. Elle vaut trois Tems parfaits, & s'appelle parfait elle-même, à cause, dit Muris, de son rapport numérique avec la Trinité. La *Longue imparfaite* se figure comme la parfaite & ne se distingue que par le Mode: on l'appelle imparfaite, parce qu'elle ne peut marcher seule & qu'elle doit toujours être précédée ou suivie d'une Breve. La *Longue* double contient deux Tems égaux imparfaits: elle se figure comme la *Longue* simple, mais avec une double largeur. Muris cite Aristote pour prouver que cette Note n'est pas du Plain-Chant.

Aujourd'hui le mot *Longue* est le corrélatif du mot Breve. (Voyez BREVE.) Ainsi toute Note qui précede une Breve est une Longue.

LOURE, s. f. Sorte de Danse dont l'Air est assez lent, & se marque ordinairement par la Mesure à 6/4. Quand chaque Tems porte trois Notes, on pointe la premiere, & l'on fait breve celle du milieu. *Loure* est le nom d'un ancien Instrument semblable à une Musette, sur lequel on jouoit l'Air de la Danse dont il s'agit.

LOURER, v. a. & n. C'est nourrir les Sons avec douceur [376] & marquer la premiere Note de chaque Tems plus sensiblement que la seconde, quoique de même valeur.

LUTHER, s. m. Ouvrier qui fait des Violons, des Violoncelles, & autres Instrumens semblables. Ce nom, qui signifie *Facteur de Luths*, est demeuré par synecdoque à cette sorte d'Ouvriers; parce qu'autrefois le Luth étoit l'Instrument le plus commun & dont il se faisoit le plus. LUTRIN, s. m. Pupitre de Choeur sur lequel on met les Livres de Chant dans les Eglises Catholiques.

LYCHANOS. (Voyez LICHANOS)

LYDIEN, adj. Nom d'un des Modes de la Musique des Grecs, lequel occupoit le milieu entre l'Eolien & l'Hyper-Dorien. On l'appelloit aussi quelquefois Mode Barbare, parce qu'il portoit le nom d'un Peuple Asiatique.

Euclide distingue deux Modes *Lydiens*. Celui-ci proprement dit, & un autre qu'il appelle *Lydien grave*, & qui est le même que le Mode Eolien, du moins quant à sa fondamentale. (Voyez MODE.)

Le caractere du Mode *Lydien* étoit animé, piquant, triste cependant: , pathétique & propre à la mollesse; c'est pourquoi Pluton le bannit de sa République. C'est sur ce Mode qu'Orphée apprivoisoit, dit-on, les bêtes mêmes, & qu'Antphion bâtit les murs de Thebes. Il fut inventé, les uns disent, par cet Amphion, fils de Jupiter & d'Antiope; d'autres, par Olympe, Mysien, disciple de d'autres enfin, par Mélampides: & Pindare dit qu'il fut employé pour la premiere

fois aux Notes de Niobé.

LYRIQUE, adj. Qui appartient à la Lyre. Cette épithete [377] se donnoit autrefois à la Poésie faite pour être chantée & accompagnée de la Lyre ou Cithare par le Chanteur, comme les Odes & autres Chansons, à la différence de la Poésie dramatique ou théâtrale, qui s'accompagnoit avec des Flûtes par d'autres que le Chanteur; mais aujourd'hui elle s'applique au contraire à la fade Poésie de nos Opéra, & par extension, à la Musique dramatique & imitative du Théâtre. (Voyez IMITATION.)

LYTIERSE. Chanson des Moissonneurs chez les anciens Grecs. (Voyez Chanson.)

M

[378] MA. Syllabe avec laquelle quelques Musiciens solfient le *mi* Bémol comme ils solfient par *si* le *fa* Dièse. (Voyez SOLFIER)

MACHICOTAGE, s. m. C'est ainsi qu'on appelle, dans le Plain-Chant, certaines additions & compositions de Notes qui remplissent, par une marche Diatonique, les Intervalles de Tierces & autres. Le nom de cette maniere de Chant vient de celui des Ecclésiastiques appellés *Machicots* , qui l'exécutoient autrefois après les Enfans de Choeur.

MADRIGAL. Sorte de Piece, de Musique travaillée & savante, qui étoit fort à la mode en Italie au seizieme siecle, & même au commencement du précédent. Les *Madrigaux* se composoient ordinairement, pour la vocale, à cinq ou six Parties, toutes obligées, à cause des Fugues & Desseins dont ces Pieces étoient remplies: mais les Organistes composoient & exécutoient aussi des *Madrigaux* sur l'Orgue, & l'on prétend même que ce fut sur cet Instrument que le Madrigal fut inventé. Ce genre de Contre-point, qui étoit assujetti à des loix très-rigoureuses, portoit le nom de *style Madrigalesque.* Plusieurs Auteurs, pour y avoir excellé, ont immortalisé leurs noms dans les fastes de l'Art. Tels furent, entr'autres, *Luca Marentio, Luigi Prenestino, Pomponio Nenna, Tommaso Pecci*, & sur-tout le fameux Prince de [379] *Venosa*, dont les *Madrigaux*, pleins de science & de goût, étoient admirés par tous les Maîtres, & chantés par toutes les Dames.

MAGADISER, v. n. C'étoit dans la Musique Grecque chanter à l'Octave, comme faisoient naturellement les voix de femmes & d'hommes mêlées ensemble; ainsi les Chants *Magadisés* étoient toujours des Antiphonies. Ce mot vient de *Magas*, Chevalet d'instrument, &, par extension, Instrument à cordes doubles, montées à l'Octave l'une de l'autre, au moyen d'un Chevalet, comme aujourd'hui nos Clavecins.

MAGASIN. Hôtel de la dépendance de l'Opéra de Paris, où logent les Directeurs & d'autres personnes attachées à l'Opéra, & dans lequel est un petit Théâtre appellé aussi *Magasin*, ou, *Théatre du Magasin*, sur lequel se sont les premieres répétitions. C'est l'*Odéum* de la Musique Françoise. (Voyez ODEUM)

MAJEUR, adj. Les Intervalles susceptibles de variations sont appellés *Majeurs*, quand ils

sont aussi grands qu'ils peuvent l'être sans devenir faux.

Les Intervalles appellés parfaits, tels que l'Octave, la Quinte & la Quarte, ne varient point & ne sont que *Justes*; si-tôt qu'on les altere ils sont *faux*. Les autres Intervalles peuvent, sans changer de nom, & sans cesser d'être justes, varier d'une certaine différence: quand cette différence peut être ôtée, ils sont *Majeurs; Mineurs*, quand elle peut être ajoutée.

Ces Intervalles variables sont au nombre de cinq: savoir, [380] le semi-Ton, le Ton, la Tierce, la Sixte & la Septieme. A l'égard du Ton & du semi-Ton, leur différence du *Majeur* au Mineur ne sauroit s'exprimer en Notes, mais en nombres seulement. Le semi-Ton *Majeur* est l'Intervalle d'une Seconde mineure, comme de *si* à *ut*, ou de*mi* à *fa*, & son rapport est de 15 à 16. Le Ton Majeur est la différence de la Quarte à la Quinte, & son rapport est de 8 à 9.

Les trois autres Intervalles; savoir, la Tierce, la Sixte & la Septieme; diffèrent toujours d'un semi-Ton du *Majeur* au Mineur, & ces différences peuvent se noter. Ainsi la Tierce mineure a un Ton & demi, & la Tierce *Majeure* deux Tons.

Il y a quelques autres plus petits Intervalles, comme le Dièse & le Comma, qu'on distingue en Moindres, Mineurs, Moyens, *Majeurs* & Maximes; mais comme ces Intervalles ne peuvent s'exprimer qu'en nombres, ces distinctions sont inutiles dans la pratique.

Majeur se dit aussi du Mode, lorsque la Tierce de la Tonique est *Majeure*, & alors souvent le mot *Mode* ne fait que se sous-entendre. *Préluder en Majeur, passer du Majeur au Mineur*, &c. (Voyez Mode.)

MAIN HARMONIQUE. C'est le nom que donna l'Arétin à la Gamme qu'il inventa pour montrer le rapport de ses Hexacordes, de ses six lettres & de ses six syllabes, avec les cinq Tétracordes des Grecs. Il représenta cette Gamme sous la figure d'une main gauche, sur les doigts de laquelle étoient marqués tous les sons de la Gamme, tant par les [381] lettres correspondantes, que par les syllabes qu'il y avoit jointes, en passant, par la regle des Muances, d'un Tétracorde ou d'un doigt à l'autre, selon le lieu où se trouvoient les deux semi-Tons de l'Octave par le Béquarre ou par le Bémol; c'est-à-dire, selon que les Tétracordes étoient conjoints ou disjoints. (Voyez GAMME, MUANCES, SOLFIER.)

MAITRE A CHANTER. Musicien qui enseigne à lire la Musique vocale & à chanter sur la Note.

Les fonctions du *Maître à Chante*r se rapportent à deux objets principaux. Le premier, qui regarde la culture de la voix, est d'en tirer tout ce qu'elle peut donner en fait de Chant, soit par l'étendue, soit par la justesse, soit par le timbre, soit par la légéreté, soit par l'art de renforcer & radoucir les Sons, & d'apprendre à les ménager& modifier avec tout l'art possible. (Voyez CHANT, VOIX.)

Le second objet regarde l'étude des signes; c'est-à-dire, Part de lire la Note sur le papier; & l'Habitude de la déchiffrer avec tant de facilité, qu'à l'ouverture du livré on soit en état de chanter toute sorte de Musique. (Voyez NOTE, SOLFIER.)

Une troisieme partie des fonctions du *Maître à Chanter* regarde la connoissance de la Langue, sur-tout des Accens, de la quantité & de la meilleure maniéré de prononcer; parce que les défauts de la prononciation sont beaucoup plus sensibles dans le Chant que dans la parole, & qu'une Vocale bien faite ne doit être qu'une maniere plus énergique & plus agréable de marquer la Prosodie & les Accens. (Voyez ACCENT)

[382] MAITRE DE CHAPELLE. (Voyez MAÎTRE DE MUSIQUE.)

MAITRE DE MUSIQUE. Musicien gagé pour composer de la Musique & la faire exécuter. C'est le *Maître de Musique* qui bat la Mesure & dirige les Musiciens. Il doit savoir la composition, quoiqu'il ne compote pas toujours la Musique qu'il fait exécuter. A l'Opéra de Paris, par exemple, l'emploi de battre la Mesure est un office particulier; au lieu que la Musique des Opéra est composée par quiconque en a le talent & la volonté. En Italie, celui qui a composé un Opéra en dirige toujours l'exécution, non en battant la Mesure, mais au Clavecin. Ainsi l'emploi de *Maître de Mutique* n'a gueres lieu que dans les Eglises; aussi ne dit-on point en Italie, *Maître de Musique*, mais *Maître de Chapelle*: dénomination qui commence à passer aussi en France.

MARCHE, s. f. Air militaire qui se joue par des Instrumens de guerre & marque le Mètre & la cadence des Tambours, laquelle est proprement la *Marche*.

Chardin dit qu'en Perse, quand on veut abattre des maisons, applanir un terrein, ou faire quelqu'autre ouvrage expéditif qui demande une multitude de bras, on assemble les habitans de tout un quartier; qu'ils travaillent au ton des Instrumens, & qu'ainsi l'ouvrage, se fait avec beaucoup plus de zele & de promptitude que si les Instrumens n'y étoient pas.

Le Maréchal de Saxe a montré, dans ses *Rêveries*, que l'effet des Tambours ne se bornoit pas non plus à un vain bruit sans utilité, mais que, selon que le mouvement en étoit plus vis ou plus lent, ils portoient naturellement le soldat à [383] presser ou ralentir son pas: on peut dire aussi que les Airs des Marches doivent avoir différens caracteres, selon les occasions où on les emploie; & c'est ce qu'on a dû sentir jusqu'à certain point, quand on les a distingués & diversifiés; l'un pour la Générale, l'autre pour la *Marche*, l'autre pour la Charge, &c. Mais il s'en faut bien qu'on ait mis à profit ce principe autant qu'il auroit pu l'être. Ons'est borné jusqu'ici à composer des Airs qui fissent bien sentir le Mètre & la batterie des Tambours. Encore fort souvent les Airs des Marches remplissent-ils assez mal cet objet. Les troupes Françoises avant peu d'Instrumens militaires pour l'Instrumens, hors les Fifres & les Tambours, ont aussi fort peu de *Marches*, & la plupart très-mal faites; mais il y un a d'admirables dans les troupes Allemandes.

Pour exemple de l'accord de l'Air & de la *Marche*, je donnerai (PI. C. Fig. 3.) la premiere partie de celle vies Mousquetaires du Roi de France.

Il n'y a dans les troupes que l'Infanterie & la Cavalerie légere qui aient des *Marches*. Les Timbales de la Cavalerie n'ont point de *Marche* réglée; les Trompettes n'ont qu'un Ton presque uniforme, & des Fanfares. (Voyez FANFARE.)

MARCHER, v. n. Ce terme s'emploie figurément en Musique, & se dit de la succession des Sons ou des Accords qui se souvent dans certain ordre. *La Basse & le Dessus* Marchent *par mouvemens contraires*. Marche *de Basse* à *contre-tems*.

MARTELLEMENT, s. m. Sorte d'agrément du Chant François. Lorsque descendant diatoniquement d'une Note sur [384] une autre par un Trill, on appuie avec forcé le Son de la

premiere Note sur la seconde, tombant ensuite sur cette seconde Note par un seul coup de gosier; on appelle cela faire un *Martellement*.(Voyez Pl. B. Fil. 13.)

MAXIME, adj. On appelle Intervalle Maxime celui qui est plus grand que le Majeur de la même espece & qui ne peut se noter: car s'il pouvoit se noter ne s'appelleroit pas *Maxime*, mais *superflu*.

Le semi-Ton Maxime fait la différence du semi-Ton mineur au Ton majeur, & son rapport est de 25 à 27. Il y auroit entre *l'ut* Dièse & le *re* un semi-Ton de cette espece, si tous les semi-Tons n'étoient pas rendus égaux ou supposés tels par le Tempérament.

Le Dièse *Maxime* est la différence du Ton mineur au semi-Ton *Maxime*, en rapport de 143 à 250.

Enfin le Comma *Maxim*e ou Comma de Pythagore, est la quantité dont différent entr'eux les deux termes les plus voisins d'une progression par Quintes, & d'une progression par Octaves; c'est-à-dire l'excès de la douzieme Quinte si Dièse sur la septieme Octave *ut*; & cet excès, dans le rapport de 524288 à 531441, est la différence que le Tempérament fait évanouir.

MAXIME, s. f. C'est une Note faite en quarré-long horisontal avec une queue au côté droit, de cette maniere, laquelle vaut huit Mesures à deux Tems; c'est-à-dire, deux longues, & quelquefois trois, selon le Mode. (Voyez MODE.) Cette forte de Note n'est plus d'usage depuis qu'on sépare les Mesures par des barres, & qu'on marque avec des liaisons [385] les tenues ou continuités des Sons. (Voyez BARRES, MESURE.)

MÉDIANTE, s. f. C'est la corde ou la Note qui partage en deux Tierces l'Intervalle de Quinte qui se trouvé entre la Tonique & la Dominante. L'une de ces Tierces est majeure, l'autre mineure, & c'est leur position relative qui détermine le Mode. Quand la Tierce majeure est au grave; c'est-à-dire, entre la *Médiante* & la Tonique, le Mode est majeur; quand la Tierce majeure est à l'aigu & la mineure au grave, le Mode est mineur. (Voyez MODE, TONIQUE, DOMINANTE.)

MÉDIATION, s. f. Partage de chaque verset d'un Pseaumes en deux parties, l'une psalmodiée ou chantée par un côté du Choeur, & l'autre par l'autre, dans les Eglises Catholiques.

MEDIUM, s. m. Lieu de la Voix également distant de ses deux extrémités au grave & à l'aigu. Le haut est plus éclatant; mais il est presque toujours forcé: le bas est grave & majestueux; mais il est plus sourd. Un beau *Medium*, auquel on suppose une certaine latitude donne, les Sons les mieux nourris, les plus mélodieux, & remplit le plus agréablement l'oreille. (Voyez Son.)

MELANGE, s. m. Une des Parties de l'ancienne Mélopée, appellée *Agogé* par les Grecs, laquelle consiste à savoir entrelacer & mêler à propos les Modes & les Genres.(Voyez MÉLOPÉE.)

MELODIE, s. f. Succession de Sons tellement ordonnés selon les loix du Rhythme & de la Modulation, qu'elle forme un sens agréable à l'oreille; la *Mélodi*e vocale s'appelle Chant; & l'instrumentale, Symphonie.

[386] L'idée du Rhythme entre nécessairement dans celle de la *Mélodie*: un Chant n'est un Chant qu'autant qu'il est mesuré; la même succession de Sons peut recevoir autant de caracteres, autant de *Mélodies* différentes, qu'on peut scander différemment; de le seul changement de valeur des Notes, peut défigurer cette même succession au point de la rendre méconnoissable. Ainsi la *Mélodie* n'est rien par, elle-même; c'est la Mesure qui la détermine, &

il n'y a point de Chant sans le Tems. On ne doit donc pas comparer la *Mélodie* avec l'Harmonie, abstraction faite de la Mesure dans toutes les deux. car elle est essentielle à l'une & non pas à l'autre.

La *Mélodie* se rapporte à deux principes différens, selon la maniere dont on la considere. Prise par les rapports des Sons & par les regles du Mode, elle a son principe dans l'Harmonie; puisque c'est une analyse harmonique qui donne les Degrés de la Gamme, les cordes du Mode, & les loix de la Modulation, uniques élémens du Chant.. Selon ce principe, toute la forcé de la *Mélodie* se borne à flatter l'oreille par des Sons agréables, comme on peut flatter la vue par d'agréables accords de couleur: mais prise pour un art d'imitation par lequel on peut affecter l'esprit de diverses images, émouvoir le coeur de divers sentimens, exciter & calmer les: passions, opérer, en un mot, des effets moraux qui passent l'empire immédiats sens, il lui faut chercher un autre principe: car on ne voit aucune prise par laquelle la seule Harmonie, & tout ce qui vient d'elle, puisse nous affecter ainsi.

[387] Quel est ce second principe? Il est datas la Nature ainsi que le premier; mais pour l'y découvrir il faut une observation plus fine, quoique plus simple, & plus de sensibilité dans l'observateur. Ce principe est le même qui fait varier le Ton de la Voix, quand on parle, selon les choses qu'on dit & les mouvemens qu'on éprouve en les disant. C'est l'Accent des Langues qui détermine la *Mélodie* de chaque Nation; c'est l'Accent qui fait qu'on parle en chantant, & qu'on parle avec plus ou moins d'énergie, selon que la Langue a plus ou moins d'Accent. Celle dont l'Accent est plus marqué doit donner une *Mélodie* plus vive & plus passionnée; celle qui n'a que peu ou point d'Accent de peut avoir qu'une *Mélodie* languissante & froide, sans caractere & sans expression. Voilà les vrais principes; tant qu'on en sortira & qu'on voudra parler du pouvoir de la Musique sur le coeur humain, on parlera sans s'entendre; on ne saura ce qu'on dira.

Si la Musique ne peint que par la *Mélodie*, & tire d'elle toute sa forcé, il s'ensuit que toute Musique qui ne chant pas, quelque harmonieuse qu'elle puisse être, n'est point une Musique imitative, &, ne pouvant ni toucher ni peindre avec ses beaux Accords, lasse bientôt les oreilles, & laissé toujours le coeur froid. Il suit encore que, malgré la diversité des Parties que l'Harmonie a introduites, & dont on abuse tant aujourd'hui, si-tôt que deux *Mélodies* se sont entendre à la fois, elles s'effacent l'une l'autre & demeurent de nul effet, quelque belles qu'elles puissent être chacune séparément: d'où l'on peut juger avec quel goût les Compositeurs François ont introduit à leu Opéra l'usage de faire servir un Air [388] d'Accompagnement à un Choeur ou à un autre Air; ce qui est comme si on s'avisoit de réciter deux discours à la fois, pour donner plus de forcé à leur éloquence. (Voyez UNITÉ DE MELODIE.)

MÉLODIEUX, adj. Qui donne de la Mélodie. *Mélodieux*, dans l'usage, se dit des Sons agréables, des Voix sonores, des Chants doux & gracieux, &c.

MELOPEE, s. f. C'étoit, dans l'ancienne Musique, l'usage régulier de toutes les Parties harmoniques; c'est-à-dire, l'Art ou les regles de la composition du Chant, desquelles la pratique & l'effet s'appelloit *Mélodie*.

Les Anciens avoient diverses regles pour la maniere de conduire le Chant par Degrés conjoints, disjoints ou mêlés, en montant ou en descendant. On en trouvé plusieurs dans Aristoxène, lesquelles dépendent toutes de ce principe; que, dans tout systême harmonique, le troisieme ou le quatrieme Son après le fondamental en doit toujours frapper la Quarte on la Quinte, selon que les Tétracordes sont conjoints ou disjoints; différence qui rend un Mode

authentique ou plagal, au gré du Compositeur. C'est le recueil de toutes ces regles qui s'appelle *Mélopée*.

La *Mélopée* est composée de trois Parties; savoir, la *Prise, Lepsis*, qui enseigne au Musicien en quel lieu de la Voix il doit établir son Diapason; le *Mélange, Mixis*, selon lequel il entrelace ou mêle à propos les Genres & les Modes; & l'*Usage, Chresés*, qui se subdivise en trois autres Parties. La premiere appellée *Euthia*, guide la marche du Chant, laquelle est, ou directe du grave à l'aigu; ou [389] renversée de l'aigu au grave; ou mixte; c'est-à-dire, composée de l'une & de l'autre. La deuxieme, appellée *Agogé*, marche alternativement par Degrés disjoints en montant, & conjoints en descendant, ou au contraire. La troisieme, appellée *Petteia*, par laquelle il discerne & choisit les Sons qu'il faut rejetter, ceux qu'il faut admettre, & ceux qu'il faut employer le plus fréquemment.

Aristide Quintilien devise toute la *Mélopée* en trois especes qui se rapportent à autant de Modes, en prenant ce dernier nom dans un nouveau sens. La premiere espece étoit l'*Hypatoide*, appellée ainsi de la corde Hypate, la principale ou la plus basse, parce que le Chant régnant seulement sur les Sons graves ne s'éloignoit pas de cette corde, & ce Chant étoit approprié au Mode tragique. La seconde espece étoit la *Mésoide, de Mése*, la corde du milieu, parce que le Chant régnoit sur les Sons moyens, & celle-ci répondoit au Mode `Nomique, consacré à Apollon. La troisieme s'appelloit *Nétoide, de Nete*, la derniere corde ou la plus haute; son Chant ne s'étendoit que sur les Sons aigus & constituoit le Mode Dithyrambique ou Bachique. Ces Modes en avoient d'autres qui leur étoient subordonnés & varioient la *Mélopée*; tels que l'érotique ou amoureux, le Comique, l'Encômiaque destiné aux louanges.

Tous ces Modes étant propres à exciter ou calmer certaines passions, influoient beaucoup sur les moeurs; & par rapport à cette influence, la *Mélopée* se partageoit encore en trois Genres; savoir. 1. Le *Systaltique*, ou celui qui inspiroit les passions tendres & affectueuses, les passions tristes & [390] capables de resserre le coeur, suivant le sens du mot Grec. 2°. Le *Diastaltique*, ou celui qui étoit propre à l'épanouir, en excitant la joie, le courage, la magnanimité, les grands sentimens: 3°. L'*Euchastique* qui tenoit le milieu entre les deux autres, qui ramenoit l'ame à un état tranquille. La premiere espece de *Mélopée* convenoit aux Poésies amoureuses, aux plaintes, aux regrets & autres expressions semblables. La seconde étoit propre aux Tragédies, aux Chants de guerre, aux sujets héroïques. La troisieme aux Hymnes aux louanges, aux instructions.

MELOS, s. m. Douceur du Chant. Il est difficile de distinguer dans les Auteurs Grecs le sens du mot *Mélos* du sens du mot *Mélodie*. Platon, dans son Protagoras, met le *Mélos* dans le simple discours, & terrible entendre par-là le Chant de la parole. Le *Mélos* paroît être ce par quoi la *Mélodie* est agréable. Ce mot vient de ▮▮▮▮,

MENUET, s. m. Air d'une Danse de même nom, que l'Abbé Brossard dit nous venir du Poitou. Selon lui cette Danse est fort gaie & son mouvement est fort vîte. Mais au contraire le caractere du *Menuet* est une élégante de noble simplicité; le mouvement en est plus modéré que vite, & l'on peut dire que le moins gai de tous les Genres de Danses usités dans nos bals est le *Menuet*. C'est autre chose sur le Théâtre.

La Mesure du *Menuet* est à trois Tems légers qu'on marque par le 3 simple, ou par le 3/4, ou par le 3/8. Le nombre des Mesures de l'Air dans chacune de les reprises, doit être quatre ou un multiple de quatre; parce qu'il en faut autant [391] pour achever le pas du *Menuet*; & le soin du

Musicien doit être de faire sentir cette division par des chûtes bien marquées, pour aider l'oreille du Danseur & le maintenir en cadence.

MESE, s. f. Nom de la corde la plus aigue second Tétracorde des Grecs. (Voyez MÉSON.).

Mese signifie *Moyenne*, & ce nom fut donne à cette corde; non, comme dit l'Abbé Brossard, parce qu'elle est commune ou mitoyenne entre les deux Octaves de l'ancien systême; car elle portoit ce nom bien avant que le systême eût acquis cette étendue: mais parce qu'elle formoit précisément le milieu entre les deux premiers Tétracordes dont ce systême avoit d'abord été compose.

MESOIDE, s. f. Sorte de Mélopée dont les Chants rouloient sur des cordes moyennes, lesquelles s'appelloient aussi *Mésoide* de la Mèse ou du Tétracorde Méson.

MESOIDES. Sons moyens, ou pris dans le Medium du systême. (Voyez MÉLOPÉE.)

MéSON. Nom donne par les Grecs à leur second Tétracorde, en commençant à compter du grave; & c'est aussi le nom par lequel on distingue chacune de ses quatre cordes, de celles qui leur correspondent dans les autres Tétracordes. Ainsi, dans celui dont je parle, la premiere corde s'appelle *Hypate-Méson*; la seconde, *Parhypate-Méson*; la troisieme Lichanos-Méson ou Méson-Diatonos; & la quatrieme, *Mèse*. (Voyez SYSTêME.)

Méson est le génitif de *Mèse*, *moyenne*, parce que le Tétracorde *Méson* occupe le milieu entre le premier [392] & le troisieme, on plutôt parce que la corde *Mèse* donne son nom à Tétracorde dont elle forme l'extrémité aigue. (Voyez *Pl. H*. Fig. 12.)

MESOPYCNI, adj. Les Anciens appelloient ainsi, dans les Genres épais, le second Son de chaque Tétracorde. Ainsi les Sons *Mésopycni* étoient cinq en nombre. (Voyez SON, SYSTÊME, TETRACORDE.)

MESURE, s. f. Division de la durée ou du tems en plusieurs parties égales, assez longues pour que l'oreille en puisse saisir &'subdiviser la quantité, & assez courtes pour que l'idée de l'une ne's'efface pas avant le retour de l'autre, & qu'on en sente l'égalité.

Chacune de ces parties égales s'appelle aussi *Mesure*; elles se subdivisent en d'autres aliquotes qu'on appelle Tems, & qui se marquent par des mouvemens égaux de la main ou du pied. (Voyez BATTRE LA MESURE.) La durée égale de chaque Tems ou de chaque *Mesure* est remplie par plusieurs Notes qui passent plus ou moins vîte en proportion de leur nombre, & auxquelles on donne diverses figures pour marquer leurs différentes durées. ('Voyez VALEUR DES NOTES.)

Plusieurs, considérant le progrès de notre Musique, pensent que la *Mesure* est de nouvelle invention, parce qu'un tems elle a été négligée. Mais au contraire, non-seulement les Anciens pratiquoient la *Mesure*; ils lui avoient même donne des regles très-séveres & fondées sur des principes que la nôtre n'a plus. En effet, chanter sans *Mesure* n'est pas chanter; & le sentiment de la *Mesure* n'étant pas moins [393] naturel que celui de l'Intonation, l'invention de ces deux choses n'a pu se faire séparément.

La *Mesure* des Grecs tenoit à leur Langue; c'étoit la Poésie qui l'avoit donnée à la Musique; les *Mesures* de l'une répondoient aux pieds de l'autre: on n'auroit pas pu mesurer de la prose en Musique. Chez nous, c'est le contraire: le peu de prosodie de nos Langues fait que dans nos Chants la valeur des Notes détermine la quantité des syllabes; c'est sur la Mélodie qu'on est forcé de scander le discours; on n'apperçoit pas même si ce qu'on chante est vers ou prose: nos Poésies n'ayant plus de pieds, nos Vocales n'ont plus de *Mesures*; le Chant guide & la parole

obéit.

La *Mesure* tomba dans l'oubli, quoique l'Intonation fût toujours cultivée, lorsqu'après les victoires des Barbares les Langues changerent de caractere & perdirent leur Harmonie. Il n'est pas étonnant que le Mètre, qui servoit à exprimer la *Mesure* de la Poésie, fût négligé dans des tems où on ne la sentoit plus, & où l'on chantoit moins de vers que de prose. Les Peuples ne connoissoient gueres alors d'autre amusement que les cérémonies'de l'Eglise, ni d'autre Musique que celle de l'Office, & comme cette Musique n'exigeoit pas la régularité du Rhythme, cette partie fut enfin tout-à-fait oubliée. Gui nota sa Musique avec des points qui n'exprimoient pas des quantités différentes, & l'invention des Notes fut certainement postérieure à cet Auteur.

On attribue communément cette invention des diverses valeurs des Notes à Jean de Muris, vers l'an 1330. Mais le [394] P. Mersenne le nie avec raison, & il faut n'avoir jamais lu les écrits de ce Chanoine pour soutenir une opinion qu'ils démentent si clairement. Non-seulement il compare les valeurs que les Notes avoient avant lui à celles qu'on leur donnoit de son tems, & dont il ne se donne point pour l'Auteur; mais même il parle de la *Mesure*, & dit que les Modernes; c'est-à-dire, ses contemporains, la ralentissent beaucoup, & *moderni nunc morosâ multùm utuntur mensurâ*: ce qui suppose évidemment que la *Mesure*, & par conséquent les valeurs des Notes, étoient connues & usitées avant lui. Ceux qui voudront rechercher plus en détail l'état où étoit cette partie de la Musique du tems de cet Auteur, pourront consulter son Traité manuscrit, intitulé: *Speculum Musicae*, qui est à la Bibliotheque du Roi de France, numéro 7207, page 280, & suivantes.

Les premiers qui donnerent aux Notes quelques regles de quantité, s'attacherent plus aux valeurs ou durées relatives de ces Notes qu'à la *Mesure* même ou au caractere du Mouvement; de sorte qu'avant la distinction des différentes *Mesures*, il y avoir des Notes au moins de cinq valeurs différentes; savoir, la Maxime, la Longue, la Breve, la semi-Breve & la Minime, que l'on petit voir à leurs mots. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'an trouvé toutes ces différentes valeurs, & même davantage, dans les manuscrits de Machault, sans y trouver jamais aucun signe de *Mesure*.

Dans la suite les rapports en valeur d'une de ces Notes à l'autre dépendirent du Tems, de la Prolation, du Mode. Par [395] le Mode on déterminoit le rapport de la Maxime à la Longue, ou de la Longue à la Breve; par le Tems, celui de la Longue à la Breve, ou de la Breve à la semi-Breve; & par la Prolation, celui de la Breve à la semi-Breve, ou de la semi-Breve à la Minime. (Voyez MODE, PROLATION, TEMS.) En général, toutes ces différentes modifications se peuvent rapporter à la *Mesure* double ou à la *Mesure* triple; c'est-à-dire, à la division de chaque valeur entiere en deux ou en trois Tems égaux.

Cette maniere d'exprimer le Tems ou la *Mesure* des changea entiérement durant le cours du dernier siecle. Dés qu'on eût pris l'habitude de renfermer chaque *Mesure* entre deux barres, il falut nécessairement proscrire toutes les especes de Notes qui renfermoient plusieurs *Mesures*. La *Mesure* en devint plus claire, les Partitions mieux ordonnées, & l'exécution plus facile; ce qui étoit fort nécessaire pour compenser les difficultés que la Musique acquéroit en devenant chaque jour plus composée. J'ai vu d'excellens Musiciens fort embarrassés d'exécuter bien en *Mesure* des Trio d'Orlande & de Claudin, Compositeurs du tems de Henri III.

Jusques-là la raison triple avoit passé la plus parfaite: mais la double prit enfin l'ascendant, & le C, ou la *Mesure* à quarte Tems, fut prise pour la base de toutes les autres. Or, le *Mesure* à

quatre Tems se résout toujours en *Mesure* à deux Tems; ainsi c'est proprement à la *Mesure* double qu'on fait rapporter toutes les autres, du moins quant aux valeurs des Notes & aux signes des *Mesures*.

[396] Au lieu donc des Maximes, Longues, Breves, semi-Breves, &c. on substitua les Rondes, Blanches, Noires, Croches, doubles & triples-Croches, &c. qui toutes furent pries en division sous-double. De sorte que chaque espece de Note valoit précisément la moitié de la précédente. Division manifestement insuffisante; puisqu'ayant conservé la *Mesure* triple aussi-bien que la double ou quadruple, & chaque Tems pouvant être divisé comme chaque Mesure en raison sous-double ou sous-triple, à la volonté du Compositeur, il faloit assigner, ou plutôt conserver aux Notes des divisions répondantes à ces deux raisons.

Les Musiciens sentirent bientôt le défaut; mais au lieu d'établir une nouvelle division, ils tâcherent de suppléer à cela par quelque signe étranger: ainsi ne pouvant diviser une Blanche en trois parties égales, ils se sont contentés d'écrire trois Noires, ajoutant le chiffre 3 sur celle du milieu. Ce chiffre même leur a enfin paru trop incommode, & pour tendre des pieges plus sûrs à ceux qui ont à lire leur Musique, ils prennent le parti de supprimer le 3 ou même le 6; en sorte que, pour savoir si la division est double ou triple, on n'a d'autre parti à prendre que celui de compter les Notes ou de deviner.

Quoiqu'il n'y ait dans notre Musique que deux fortes de *Mesures*, on'y a fait tant de divisions, qu'on en peut compter au moins de seize especes, dont voici les signes:

[397]

2 ou C. 2/4, 6/4, 6/8, 6/16, 3, 3/2, ¾, 9/4, 3/8, 9/8, 3/16, C, 12/4, 12/8, 12/16,

(Voyez les exemples, Planche B. Fig. I.)

De toutes ces *Mesures*, il y en a trois qu'on appelle simples, parce qu'elles n'ont qu'un seul chiffre ou signe; savoir, le 2 ou le 3, & le C ou quatre Tems. Toutes les autres qu'on appelle doubles, tirent leur dénomination & leurs signes de cette derniere ou de la Note ronde qui la remplit; en voici la regle:

Le chiffre inférieur marque un nombre de Notes de valeur égale, faisant ensemble la durée d'une Ronde ou d'une *Mesure* à quatre Tems.

Le chiffre supérieur montre combien il faut de ces mêmes Notes pour remplir chaque *Mesure* de l'Air qu'on va noter.

Par cette regle on voit qu'il faut trois Blanches pour remplir une *Mesure* au signe 2/3; deux Notes pour celle au signe 2/4; trois Croches pour celle au signe 3/8, &c. tout cet embarras de chiffres est mal entendu; car pourquoi ce rapport de tant de différentes *Mesures* à celle de quatre Tems, qui leur est si peu semblable? ou pourquoi ce rapport de tant de diverses Notes à une Ronde, dont la durée est si peu déterminée? Si tous ces signes sont institués pour marquer autant de différentes sortes de *Mesures*, il y en a beaucoup trop; & s'ils le sont pour exprimer les divers degrés de Mouvement, il n'y en a pas assez; puisque, indépendamment de l'espece de *Mesure* & de la division des Tems, on est presque toujours [398] contraint d'ajouter un mot au commencement de l'Air pour déterminer le Tems.

Il n'y a réellement que deux sortes de *Mesures* dans notre Musique; savoir, à deux & trois Tems égaux. Mais comme chaque Tems, ainsi que chaque *Mesure*, peut se diviser en deux ou en trois parties égales, cela fait une subdivision qui donne quatre especes de *Mesures* en tout; nous

n'en avons pas davantage.

On pourroit cependant en ajouter une cinquieme, en combinant les deux premieres en une *Mesure* à deux Tems inégaux, l'un composé de deux Notes & l'autre de trois. On peut trouver, dans cette *Mesure*, des Chants très-bien cadencés, qu'il seroit impossible de noter par les *Mesures* usitées. J'en donne un exemple dans la *Planche B*. Fig. X. Le Sieur Adolphati fit à Genes, en 1750, un essai de cette *Mesure* en grand Orchestre dans l'Air *se la sorte mi condanna* de son Opéra d'Ariane. Ce morceau fit de l'effet & fut applaudi. Malgré cela, je n'apprends pas que cet exemple ait été suivi.

MESURE, part. Ce mot répond à l'Italien à *Tempo* ou à *Batuta*, & s'emploie, sortant d'un Récitatif, pour marquer le lieu où l'on doit commencer à chanter en Mesure.

MÉTRIQUE, adj. La *Musique Métrique*, selon Aristide Quintilien, est la partie de la Musique en général qui a pour objet les Lettres, les Syllabes, les Pieds, les Vers, & le Poeme; & il y a cette différence entre la *Métrique* & la *Rhythmique*, que la premiere ne s'occupe que de la [399] forme des Vers; & la seconde, de celle des Pieds qui les composent: ce qui peut même s'appliquer à la Prose. D'où il fait que les Langues modernes peuvent encore avoir une *Musique Métrique*, puisqu'elles ont une Poésie; mais non pas une *Musique Rhythmique*, puisque leur Poésie n'a plus de Pieds. (Voyez RHYTHME.)

MEZZA-VOCE. (Voyez SOTTO-VOCE.)

MEZZO-FORTE. (Voyez SOTTO-VOCE.)

MI. La troisieme des six syllabes inventées par Gui Arétin, pour nommer ou solfier les Notes, lorsqu'on ne joint pas la parole au Chant. (Voyez E SI MI, GAMME.)

MINEUR, adj. Nom que portent certains Intervalles, quand ils sont aussi petits qu'ils peuvent l'être sans devenir faux. (Voyez MAJEUR, INTERVALLE.)

Mineur se dit aussi du Mode, lorsque la Tierce de la Tonique est *Mineure*. (Voyez MODE.)

MINIME, adj. On appelle Intervalle *Minime ou Moindr*e, celui qui est plus petit que le Mineur de même espece, & qui ne peut se noter; car s'il pouvoit se noter, il ne s'appelleroit pas *Minime*, mais *Diminué*.

Le semi-Ton *Minime* est la différence du semi-Ton Maxime au semi-Ton moyen, dans le rapport de 125 à 128. (Voyez SEMI-TON.)

MINIME subst. fém. par rapport à la durée ou au Tems, est dans nos anciennes Musiques la Note qu'aujourd'hui nous appellons Blanche. (Voyez VALEUR DES NOTES.)

MIXIS, s. f. Mélange. Une des Parties de l'ancienne Mélopée, par laquelle le Compositeur apprend à bien combiner [400] les Intervalles & à bien distribuer les Genres & les Modes selon le caractere du Chant qu'il s'est proposé de faire. Voyez MELOPSEE.)

MIXO-LYDIEN, adj. Nom d'un des Modes de l'ancienne Musique appellé autrement *Hyper-Dorien*. (Voyez ce mot.) Le Mode *Mixo-Lydien* étoit le plus aigu des sept auxquels Ptolomée avoit réduit tous ceux de la Musique des Grecs. (Voyez MODE.)

Ce Mode est affectueux, passionné, convenable aux grands mouvemens, & par cela même à la Tragédie. Aristoxène assure que Sapho en fut l'inventrice; mais Plutarque dit que d'anciennes Tables attribuent cette invention à Pytoclide: il dit aussi que les Argiens mirent à l'amende le premier qui s'en étoit servi, & qui avoit introduit dans la Musique l'usage de sept cordes; c'est-à-dire, une Tonique sur la septieme corde.

MIXTE, adj. On appelle Modes *Mixtes* ou Connexes dans le Plain-Chant, les Chants dont l'étendue excede leur Octave & entre d'un Mode dans l'autre, participant ainsi de l'Authente & du Plagal. Ce mélange ne se fait que des Modes compairs, comme du premier Ton avec le second, du troisieme avec le quatrieme; en un mot, du Plagal avec sou Authente, & réciproquement.

MOBILE, adj. On appelloit *Cordes Mobiles* ou *Sons Mobiles* dans la Musique Grecque les deux cordes moyennes de chaque Tétracorde, parce qu'elles s'accordoient différemment selon les Genres, à la différence des deux cordes extrêmes, qui, ne variant jamais, s'appelloient cordes stables. (Voyez TÉTRACORDE, GENRE, SON.)

[401] MODE, s. m. Disposition réguliere du Chant & de l'Accompagnement, relativement à certains Sons principaux sur lesquels une Piece de Musique est constituée, & qui s'appellent les cordes essentielles du *Mode*.

Le *Mode* diffère du l'on, en ce que celui-ci n'indique que la corde ou le lieu du systême qui doit servir de base au Chant, & le *Mode* détermine la Tierce & modifie toute, l'Echelle sur ce Son fondamental.

Nos *Modes* ne sont fondés sur aucun caractere de sentiment comme ceux des Anciens, mais uniquement sur notre systême Harmonique. Les cordes essentielles au *Mode* sont au nombre de trois, & forment ensemble un Accord parfait, 1°. La Tonique, qui est la corde fondamentale du Ton & du *Mode*. (Voyez TON & TONIQUE.) 2.°. La Dominante à la Quinte de la Tonique. (Voyez DOMINANTE.) 3°. Enfin la Médiante qui constitue proprement le *Mode*, & qui est à la Tierce de cette même Tonique. (Voyez MÉDIANTE.) Comme cette Tierce peut être de deux especes, il y a aussi deux *Modes* différens. Quand la Médiante fait Tierce majeure avec la Tonique, le *Mode* est majeur; il est mineur, quand la Tierce est mineure.

Le *Mode* majeur est engendré immédiatement par la résonnance du corps sonore qui rend la Tierce majeure du Son fondamental: mais le *Mode* mineur n'est point donne par la Nature; il ne se trouvé que par analogie & renversement. Cela est vrai dans le systême de M. Tartini, ainsi que dans celui de M. Rameau.

Ce dernier Auteur dans ses divers ouvrages successifs a expliqué [402] cette origine du *Mode* mineur de différentes manieres, dont aucune n'a contenté son Interprete M. d'Alembert. C'est pourquoi M. d'Alembert fonde cette même origine sur un autre principe que je ne puis mieux exposer qu'en transcrivant les propres termes de ce grand Géometre.

«Dans le Chant *ut mi sol* qui constitue le *Mode* majeur, les Sons *mi* & *sol* sont tels que le Son principal *ut* les fait résonner tous deux; mais le second Son *mi* ne fait point résonner *sol* qui n'est que sa Tierce mineure.»

Or, imaginons qu'au lieu de ce Son *mi* on place entre les Sons *ut* & *sol* un autre Son qui ait, ainsi que le Son *ut*, la propriété de faire résonner sol, & qui soit pour tant différent *d'ut*; ce Son qu'on cherche doit être tel qu'il ait pour Dix-septieme majeure le Son *sol* ou l'une des Octaves de *sol*: par conséquent le Son cherché doit être à la Dix-septieme majeure au-dessous de *sol*, ou,

ce qui revient au même, à la Tierce majeure au-dessous de ce même Son *sol*. Or, le Son *mi* étant à la Tierce mineure au-dessous de *sol*, & la Tierce majeure étant d'un semi-Ton plus grande que la Tierce mineure, il s'ensuit que le Son qu'on cherche sera d'un semi-Ton bas que le mi, & sera par conséquent *mi* Bémol.»

«Ce nouvel arrangement, *ut*, *mi* Bémol, sol, dans lequel les Sons *ut* & *mi* Bémol sont l'un & l'autre résonner sol, sans que *ut* fasse résonner *mi* Bémol, n'est pas, à la vérité, aussi parfait que le premier arrangement *ut*, *mi*, *sol*; parce que dans celui-ci les deux Sons *mi* & *sol* sont l'un & l'autre engendrés par le Son principal *ut*, au [403] lieu que dans l'autre le Son *mi* Bémol n'est pas engendré par le Son *ut*: mais cet arrangement *ut*, *mi* Bémol, sol, est aussi dicté par la Nature, quoique moins immédiatement que le premier; & en effet l'expérience prouve que l'oreille s'en accommode à-peu-près aussi-bien.»

«Dans ce Chant *ut*, *mi* Bémol, sol, *ut*, il est évident que la Tierce *d'ut* à *mi* Bémol est mineure; & telle est l'origine du genre ou *Mode* appellé *Mineur*.» *Elémens de Musique*, pag.22.

Le *Mode* une sois déterminé, tous les Sons de la Gamme prennent un nom relatif au fondamental, & propre à la place qu'ils occupent dans ce *Mode*-là. Voici les noms de toutes les Notes relativement à leur *Mode*, en prenant l'Octave *d'ut* pour exemple du *Mode* majeur, & celle de *la* pour exemple du *Mode* mineur.

Majeur.	Mineur.	
Ut	La	Tonique
Re	Si	Seconde Note
Mi	Ut	Médiane
Fa	Re	Quatrieme Note ou Sous-Dominante
Sol	Mi	Dominante
La	Fa	Sixieme Note, ou Sus-Dominante
Si	Sol	Septieme Note
Ut	La	Octave

Il faut remarquer que quand la septieme Note n'est qu'à un semi-Ton de l'Octave; c'est-à-dire, quand elle fait la Tierce majeure de la Dominante, comme le *si* naturel en majeur, ou le *sol* Dièse en mineur, alors cette septieme [404] Note s'appelle Note sensible, parce qu'elle annonce la Tonique & fait sentir le Ton.

Non-seulement chaque Degré prend le nom qui lui convient, mais chaque Intervalle est déterminé relativement au *Mode*. Voici les regles établies pour cela.

1°. La seconde Note doit faire sur la Tonique une Seconde majeure, la quatrieme & la Dominante une Quarte & une Quinte justes; & cela également dans les deux *Modes*.

2? Dans le *Mode* majeur, la Médiante ou Tierce, la Sixte & la Septieme de la Tonique doivent toujours être majeures; c'est le caractere du *Mode*. Par la même raison ces trois Intervalles doivent être mineurs dans le *Mode* mineur; cependant, comme il faut qu'on y apperçoive aussi la Note sensible, ce qui ne peut se faire sans fausse relation, tandis que la sixieme Note reste mineure; cela cause des exceptions auxquelles on a égard dans le Cours de l'Harmonie & du Chant: mais il, faut toujours que la Clef avec ses transpositions donne tous les Intervalles déterminés par rapport à la Tonique selon l'espece du *Mode*: on trouvera. au mot *Clef* une regle générale pour cela.

Comme toutes les cordes naturelles de l'Octave *d'ut* donnent relativement à cette Tonique tous les Intervalles prescrits pour le *Mode* majeur, & qu'il en est de même de l'Octave de *la* pour le *Mode* mineur, l'exemple précédent, que je n'ai proposé que pour les noms des Notes, doit servir aussi de formule pour la regle des Intervalles dans chaque *Mode*.

[405] Cette regle n'est point, comme on pourroit le croire, établie sur des Principes purement arbitraires: elle a son fondement dans la génération harmonique, au moins jusqu'à certain point. Si vous donnez l'Accord parfait majeur à la Tonique, à la Dominante, & a la sous-Dominante, vous aurez tous les Sons de l'Echelle Diatonique pour le *Mode* majeur: pour avoir celle du *Mode* mineur, laissant toujours la Tierce majeure à la Dominante, donnez sa Tierce mineure aux deux autres Accords. Telle est l'analogie du *Mode*.

Comme ce mélange d'Accords majeurs & mineurs introduit en *Mode* mineur une fausse relation entre la sixieme Note & la Note sensible, on donne quelquefois, pour éviter cette fausse relation, la Tierce majeure à la quatrieme Note en montant, ou la Tierce mineure à la Dominante en descendant, sur-tout par renversement; mais ce sont alors des exceptions.

Il n'y a proprement que deux *Modes*, comme on vient de le voir mais comme il y a douze Sons fondamentaux qui donnent autant de Tons dans le systême, & que chacun de ces Tons est susceptible du *Mode* majeur & du *Mode* mineur, on peut composer en vingt-quatre *Modes* ou manieres; *Maneries*, disoient nos vieux Auteurs en leur Latin. Il y en a même trente-quatre possibles dans la maniere de Note: mais dans la pratique on en exclud dix, qui ne sont au fond que la répétition de dix autres, sous des relations beaucoup plus difficiles, où toutes les cordes changeroient de noms, & où l'on auroit peine à se reconnoître. Tels [406] sont les *Modes* majeurs sur les Notes diésées, & les *Modes* mineurs sur les Bémols. Ainsi, au lieu de composer en *sol* Dièse Tierce majeure, vous composerez en la Bémol qui donne les mêmes touches; & au lieu de composer en *re* Bémol mineur, vous prendrez *ut* Dièse par la même raison; savoir, pour éviter d'un côté un F double Dièse, qui deviendroit un G naturel; & de l'autre, un B double Bémol; qui deviendroit un A naturel.

On ne reste pas toujours dans le Ton ni dans le *Mode* par lequel on a commencé un Air; mais, soit pour l'expression, soit pour la variété, on change de Ton & de *Mode*, selon l'analogie harmonique; revenant pourtant toujours à celui qu'on a fait entendre le premier, ce qui s'appelle *Moduler*.

De-là, naît une nouvelle distinction du *Mode* en *principal* & *relatif*; le principal est celui par lequel commence & finit la Piece; les relatif sont ceux qu'on entrelace avec le principal dans le courant de la Modulation. (Voyez, MODULATION.)

Le Sieur Blainville, savant Musicien de Paris, proposa en 1751, l'essai d'un troisieme *Mode* qu'il appelle *Mode mixte*, parce qu'il participe à la Modulation des deux autres, ou plutôt qu'il en

est composé; mélange que l'Auteur ne regarde point comme un inconvénient, mais plutôt comme un avantage & une source de variété & de liberté dans les Chants & dans l'Harmonie.

Ce nouveau *Mode* n'étant point donne par l'analyse de trois Accords comme les deux autres, ne se détermine pas [407] comme eux par des Harmoniques essentiels au *Mode*, mais par une Gamme entiere qui lui est propre, tant en montant qu'en descendant; en sorte que dans nos deux *Modes* la Gamme est donnés par les Accords, & que dans le *Mode* mixte les Accords sont donnés par la Gamme.

La formule de cette Gamme est dans la succession ascendante & descendante des Notes suivantes:

Mi Fa Sol La Si; *Ut Re Mi*

dont la différence essentielle est, quant à la Mélodie, dans la position des deux semi-Tons, dont le premier se trouvé entre la Tonique & la seconde Note, & l'autre entre la cinquieme & la sixieme; &, quant a l'Harmonie, en ce qu'il porte sur sa Tonique la Tierce mineure, en commençant, & majeure en finissant, comme on peut le voir, (*Pl. L.* Fig. 5.) dans l'Accompagnement de cette Gamme, tant en montant qu'en descendant, tel qu'il a été donne par l'Auteur, & exécuté au Concert Spirituel le 30 Mai 1751.

On objecte au Sieur de Blainville que son *Mode* n'a ni Accord, ni corde essentielle, ni cadence qui lui soit propre, & le distingue suffisamment des *Modes* majeur ou mineur. Il répond à cela que la différence de son *Mode* est moins dans l'Harmonie que dans la Mélodie, & moins dans le *Mode* même que dans la Modulation; qu'il est distingué dans ton commencement du *Mode* majeur, par sa Tierce mineure, & dans sa fin du *Mode* mineur par sa Cadence plagale. A quoi l'on réplique qu'une Modulation qui n'est pas exclusive ne suffit pas pour établir un *Mode* [408] que la une est inévitable dans les deux autres *Modes*, surtout dans le mineur; &, quant à sa Cadence plagale, qu'elle a lieu nécessairement dans le même *Mode* Mineur toutes fois qu'on passe de l'Accord de la Tonique à celui de la Dominante, comme cela se pratiquoit jadis, même sur les finales dans les *Modes* plagaux & dans le Ton du Quart, D'où l'on conclut que son *Mode* mixte est moins une espece particuliere qu'une dénomination nouvelle à des manieres d'entrelacer & combiner les *Modes* majeur & mineur, aussi anciennes que l'Harmonie, pratiquées de tous les tems cela paroît si vrai, que même en commençant sa Gamme, l'Auteur n'ose donner ni la Quinte ni la Sixte à sa Tonique, de peur de déterminer une Tonique en *Mode* mineur par la premiere, ou une Médiante en *Mode* majeur par la seconde. Il laissé l'équivoque en ne remplissant pas son Accord.

Mais quelque objection qu'on puisse faire contre le mode mixte dont on rejette plutôt le nom que la pratique, cela n'empêchera pas que la maniere dont l'Auteur l'établit & le traité, ne le fasse connoître pour un homme d'esprit & pour un Musicien très-versé dans les principes de son Art.

Les Anciens différent prodigieusement entr'eux sur les définitions, les divisions, & les noms de leurs Tons ou *Modes*. Obscurs sur toutes les parties de leur Musique, ils sont presque inintelligibles sur celle-ci. Tous conviennent à la vérité qu'un *Mode* est un certain systême ou une, constitution de Sons, & il paroît que cette constitution n'est autre chose en elle-même qu'une certaine Octave remplie [409] de tous les Sons intermédiaires, selon le Genre. Euclide & Ptolomée semblent la faire consister dans les diverses positions des deux semi-Tons de

l'Octave, relativement à la corde principale du *Mode*, comme on le voit encore aujourd'hui dans les huit Tons du Plain-Chant: mais le plus grand nombre paroît mettre cette différence uniquement dans le lieu qu'occupe le Diapason du *Mode* dans le systême général; c'est-à-dire, en ce que la Base ou corde principale du *Mode* est plus aiguë ou plus grave, étant prise en divers lieux du systême, toutes les cordes de la Série gardant toujours un même rapport avec la fondamentale, & par conséquent changeant d'Accord à chaque *Mode* pour conserver l'analogie de ce rapport: telle est la différence des Tons de notre Musique.

Selon le premier sens, il n'y auroit que sept *Modes* possibles dans le systême Diatonique; & en effet, Ptolomée n'en admet pas davantage: car il n'y a que sept manieres de varier la portion des deux semi-Tons relativement au Son fondamental, en gardant toujours entre ces deux semi-Tons l'Intervalle prescrit. Selon le second sens, il y auroit autant de *Modes possibles* que de Sons; c'est-à-dire, une infinité; mais si l'on se renferme de même dans le systême Diatonique, on n'y en trouvera non plus que sept, à moins qu'on veuille prendre pour de nouveaux *Modes* ceux qu'on établiroit à l'Octave des premiers.

En combinant ensemble ces deux manieres, on n'a encore besoin que de sept *Modes*; car si l'on prend ces *Modes* en divers lieux du systême, on trouvé en même tems les Sons [410] fondamentaux distingués du grave à l'aigu, & les deux semi-Tons différemment situés relativement au Son principal.

Mais outre ces *Modes* on en peut former plusieurs autres, en prenant dans la même Série & sur le même Son fondamental différens Sons pour les cordes essentielles du *Mode*: par exemple, quand on prend pour Dominante la Quinte du Son principal, le *Mode* est Authentique: il est Plagal, si l'un choisit la Quarte; & ce sont proprement deux *Modes* différens sur la même fondamentale. Or, comme pour constituer un *Mode* agréable, il faut, disent les Grecs, que la Quarte & la Quinte soient justes, ou du moins une des deux, il est évident qu'on n'a dans l'étendue de l'Octave que cinq Sons fondamentaux sur chacun desquels on puisse établir un *Mode* Authentique & un Plagal. Outre ces dix *Modes* on en trouvé encore deux, l'un Authentique, qui ne peut fournir de Plagal, parce que sa Quarte fait le Triton; l'autre Plagal, qui ne peut fournir d'Authentique, parce que sa Quinte est fausse. C'est peut-être ainsi qu'il faut entendre un passage de Plutarque où la Musique se plaint que Phrynis l'a corrompue en voulant tirer de cinq cordes ou plutôt de sept, douze Harmonies différentes.

Voilà donc douze *Modes* possibles dans l'étendue d'une Octave ou de deux Tétracordes disjoints: que si l'on vient à conjoindre les deux Tétracordes; c'est-à-dire, à donner un Bémol à la Septieme en retranchant l'Octave; ou si l'on devise les Tons entiers par les Intervalles Chromatiques, pour y introduire de nouveaux *Modes* intermédiaires; ou si, ayant seulement égard aux différences du grave à l'aigu, on place [411] d'autres *Modes* à l'Octave des précédens; tout cela fournira divers moyens de multiplier le nombre des *Modes* beaucoup au-delà de douze. Et ce sont-là les seules manieres d'expliquer les divers nombres de *Modes* admis ou rejettés par les Anciens en divers tems.

L'ancienne Musique ayant d'abord été renfermée dans les bornes étroites du Tétracorde, du Pentacorde, de l'Hexacorde, de l'Eptacorde & de l'Octacorde, on n'y admit premiérement que *Modes* dont les fondamentales étoient à un *Ton* de distance l'une de l'autre. Le plus grave des trois s'appelloit le *Dorien*; le *Phrygien* tenoit le milieu; le plus aigu étoit le *Lydien*. En partageant chacun de ces *Tons* en deux Intervalles, on fit place à deux autres *Modes*, l'Ionien & l'Eolien, dont

le premier fut inséré entre le Dorien &, le Phrygien, & le second entre le Phrygien & le Lydien.

Dans la suite le systême s'étant étendu à l'aigu & au grave, les Musiciens établirent, de part & d'autre, de nouveaux *Modes* qui tiroient leur dénomination des cinq premiers, en y joignant la préposition *Hyper, sur*, pour ceux d'en-haut, & la préposition *Hypo, sous*, pour ceux d'en-bas. Ainsi le *Mode* Lydien étoit suivi de l'Hyper-Dorien, de l'Hyper-Ionien, de l'Hyper-Phrygien, de l'Hyper-Eolien, & de l'Hyper-Lydien en montan; & après le *Mode* Dorien venoient l'Hypo-Lydien, l'Hypo-Eolien, l'Hypo-Phrygien, l'Hypo-Ionien, & l'Hypo-Dorien en descendant. On trouvé le dénombrement de ces quinze *Modes* dans Alypius, Auteur Grec. Voyez (*Planche E*) leur ordre &leurs Intervalles exprimés par les noms des Notes de notre Musique. Mais il [412] faut remarquer que l'Hypo-Dorien étoit le seul *Mode* que exécutoit dans toute son étendue.: à mesure que les autres s'élevoient, on en retranchoit des Sons à l'aigu. pour ne pas excéder la portée de la Voix. Cette observation sert à l'intelligence de quelques passages des Anciens, par lesquels ils semblent dire que les *Modes* les plus graves avoient un Chant plus aigu; ce qui étoit vrai, en ce que ces Chant s'élevoient davantage au-dessus de la Tonique. Pour n'avoir pas connu cela, le. Doni s'est furieusement embarrassé dans ces: apparentes, contradictions.

De tous ces *Modes*, Platon en rejettoit plusieurs, comme capables d'altérer les moeurs.

Aristoxène, au rapport d'Euclide., en admettoit seulement treize, supprimant les deux plus élevés; savoir, l'Hyper-Eolien. & l'Hyper-Lydien. Mais dans l'ouvrage qui nous reste d'Arisloxène il en nomme seulement six, sur lesquels il rapporte les divers sentimens qui régnoient déjà de son tems.

Enfin Ptolomée réduisoit le nombre dé ces: *Modes* à sept; disant. que les *Modes* n'étoient pas introduits dans le dessein de varier les Chants selon le grave & l'aigu; car il est évident qu'on auroit pu les multiplier sort au-delà de quinze: mais plutôt afin de faciliter le passage d'un *Mode* à l'autre par des Intervalles consonnans & faciles à entonner.

Il renfermoit donc tous les *Modes* dans l'espace d'une Octave dont le *Mode* Dorien faisoit comme le centre: en sorte que le Mixo-Lydien étoit une Quarte au-dessous, & l'Hypo.-Dorien une Quarte au-dessous; le Phrygien, une: Quinte: au-dessus de l-Hypo-Dorien; l'Hypo-Phrygien, une [413] Quarte au-dessous du Phrygien; & le Lydien, une Quinte au-dessus de l'Hypo-Phrygien: d'où il paroît, qu'à compter de l'Hypo-Dorien, qui est le *Mode* le plus bas, il y avoir jusqu'à l'Hypo-Phrygien l'Intervalle d'un *Ton*; de l'Hypo-Phrygien à l'Hypo-Lydien, un autre *Ton*; de l'Hypo-Lydien au Dorien, un semi-*Ton*; de celui-ci au Phrygien, un *Ton*; du Phrygien au Lydien encore un *Ton*, & du Lydien au Mixo-Lydien un semi-*Ton*: ce qui fait l'étendue d'une septieme, en cet ordre:

1.....Fa....Mixo-Lydien
2.....Mi.....Lydien
3.....Re.....Phrygien
4.....Ut.....Dorien
5.....Si.....Hypo-Lydien
6.....La.....Hypo-Phrygien
7.....Sol....Hypo-Dorien

Ptolomée retranchoit tous les autres *Modes*, prétendant qu'on n'en pouvoir placer un plus grand nombre dans le systême diatonique d'une Octave, toutes les cordes qui la composoient se trouvant employées. Ce sont ces sept *Modes* de Ptolomée, qui, en y joignant l'Hypo-mixo-

Lydien, ajouté, dit-on, par l'Arétin, sont aujourd'hui les huit Tons du Plain-Chant. (Voyez TONS DE L'ÉGLISE.)

[414] Telle est la notion la plus claire qu'on peut tirer des Tons ou i de l'ancienne Musique, en tant qu'on les regardoit comme ne différant entr'eux que du grave à l'aigu: mais ils avoient encore d'autres différences qui les caractérisoient plus particulièrement, quant à l'expression. Elles se tiroient du genre de Poésie qu'on mettoit en Musique, de l'espece d'lnstrument qui devoit l'accompagner, du Rhythme ou de la Cadence qu'on y observoit, de l'usage où étoient certains Chants parmi certains Peuples, & d'où sont venus originairement les noms des principaux is, le Dorien, le Phrygien, le Lydien, l'Ionien, l'Eolien.

Il y avoit encore d'autres sortes de is qu'on auroit pu mieux appeller i de composition: tels étoient le i tragique destiné pour le Théâtre, le i Nomique consacré à Apollon, le Dithyrambique à Bacchus, &c. (Voyez STYLE & MÉLOPÉE.)

Dans nos anciennes Musiques, on appelloit aussi *Modes*, par rapport à la Mesure ou au Tems, certaines manieres de fixer la valeur relative de toutes les Notes par un signe général; le *Mode* étoit à-peu-près alors ce qu'est aujourd'hui la Mesure; il se marquoit de même après la Clef, d'abord par des cercles ou demi-cercles ponctués ou sans points suivis des chiffres 2 ou 3 différemment combinés, à quoi l'on ajouta ou subititua dans la suite des lignes perpendiculaires différentes selon le *Mode*, en nombre & en longueur; & c'est de cet antique usage que nous est resté celui du C & du C barré. (Voyez PROLATION.

Il y avoir en ce sers deux sortes de *Modes*: le majeur, [415] qui se rapportoit à la Note Maxime; & le mineur, qui étoit pour la Longue. L'un & l'autre se divisoit en parfait & imparfait.

Le *Mode* majeur parfait se marquoit avec trois 1ignes ou bâtons qui remplissoient chacun trois espaces de la Portée, & trois autres qui n'en remplissoient que deux. Sous ce *Mode* la Maxime valoir trois Longues. (Voyez *Pl. B*. Fig. 2.)

Le *Mode* majeur imparfait étoit marqué par lignes qui traversoient chacune trois espaces, & deux autres qui n'en traversoient que deux; & alors la Maxime ne valoit que deux Longues. (Fig. 3.)

Le *Mode* mineur parfait étoit marqué par une seule ligne qui traversoit trois espaces; & la Longue valoit trois Breves.(Fig. 4.)

Le *Mode* mineur imparfait étoit marqué par une ligne qui ne traversoit que deux espaces; & la Longue n'y valoit que deux Breves. (Fig. 5.)

L'Abbé Brossard a mêlé mal-à-propos les Cercles & demi-Cercles avec les figures de ces *Modes*. Ces signes réunis n'avoient jamais lieu dans les *Modes* simples, mais seulement quand les Mesures étoient doubles ou conjointes.

Tout cela n'est plus en usage depuis long-tems; mais il faut nécessairement entendre ces signes pour savoir déchiffrer les anciennes Musiques, en quoi les plus savans Musiciens sont souvent fort embarrassés.

MODÉRÉ, adv. Ce mot indique un mouvement moyen entre le lent & le gai; il répond à l'Italien *Andante*. (Voyez ANDANTE.)

[416] MODULATION, s. f. C'est proprement la maniere d'établir & traiter le Mode; mais ce mot se prend plus communément aujourd'hui pour l'art de conduire l'Harmonie &, le Chant successivement dans plusieurs Modes d'une maniere agréable à l'oreille & conforme aux regles.

Si le Mode est produit par l'Harmonie, c'est d'elle aussi que naissent les loix de la *Modulation*. Ces loix sont simples à concevoir, mais difficiles à bien observer. Voici en quoi elles consistent.

Pour bien moduler dans un même Ton, il faut 1°. en parcourir tous les Sons avec un beau Chant, en rebattant plus souvent les cordes essentielles & s'y appuyant davantage; c'est-à-dire, que l'Accord sensible, & l'Accord de la Tonique doivent s'y remontrer fréquemment, mais sous différentes faces & par différentes routes pour prévenir la monotonie. 2°.N'établir de Cadences ou de repos que sur ces deux Accords, ou, tout au plus sur celui de la sous-Dominante. 3°. Enfin n'altérer jamais aucun des Sons du Monde; car on ne peut, sans le quitter, faire entendre un Dièse ou un Bémol qui ne lui appartienne pas, ou en retrancher quelqu'un qui lui appartienne.

Mais pour passer d'un Ton à un autre, il faut.consulter l'analogie, avoir égard au rapport des Toniques; & à la quantité des cordes communes aux deux Tons.

Partons d'abord du Mode majeur. Soit que l'on considere la Quinte de la Tonique, comme ayant avec elle le plus simple de tous les rapports après celui de l'Octave, soit qu'on la considere comme le premier des Sons qui entrent dans [417] la résonnance de cette même Tonique, on trouvera toujours que cette Quinte, qui est la Dominante du Ton, est la corde sur laquelle on peut établir la Modulation la plus analogue à celle du Ton principal.

Cette Dominante, qui faisoit partie de l'Accord parfait de cette premiere Tonique, fait aussi partie du sien propre, dont elle est le Son fondamental. Il y a donc liaison entre ces deux Accords. De plus, cette même Dominante portant, ainsi que la Tonique, un Accord parfait majeur par le principe de la résonnance, ces deux Accords ne diffèrent entr'eux que par la Dissonance, qui de la Tonique passant à la Dominante, est la Sixte ajoutée, & de la Dominante repassant la Tonique, est la Septieme. Or ces deux Accords ainsi distingués par la Dissonance qui convient à chacun, forment, par les Sons qui les composent rangés en ordre, précisément l'Octave ou Echelle Diatonique que nous appellons Gamme, laquelle détermine le Ton.

Cette même Gamme de la Tonique, forme, altérée seulement par un Dièse, la Gamme du Ton de la Dominante; ce qui montre la grande analogie de ces deux Tons, & donne la facilité de passer de l'un à l'autre au moyen d'une seule altération. Le Ton de la Dominante est donc le présente qui se présente après celui de la Tonique dans l'ordre des *Modulations*.

La même simplicité de rapport que nous trouvons entre une Tonique & sa Dominante, se trouvé aussi entre la même Tonique & sa sous-Dominante; car la Quinte que la Dominante fait a l'aigu avec cette Tonique, la sous-Dominante [418] la fait au grave: mais cette sous-Dominante n'est Quinte de la Tonique que par renversement; elle est directement Quarte en plaçant cette Tonique au grave, comme elle doit être; ce qui établit la gradation des rapports: car en ce sens la Quarte, dont le rapport est de 3 à 4, suit immédiatement la Quinte, dont le rapport est de 2 à 3. Que si cette sous-Dominante n'entre pas de même dans l'Accord de la Tonique, en revanche la Tonique entre dans le sien. Car soit *ut mi sol* l'Accord de la Tonique, celui de la sous-Dominante sera *sa la ut*; ainsi c'est *l'ut* qui fait ici liaison, & les deux autres Sons de ce nouvel Accord sont précisément les deux Dissonances des précédens. D'ailleurs, il ne faut pas altérer plus de Sons

pour ce nouveau Ton que pour celui de la Dominante; ce sont dans l'une & dans l'autre toutes les mêmes cordes du Ton principal, à un près. Donnez un Bémol à la Note sensible *si*, & toutes les Notes du Ton *d'ut* serviront à celui de *fa*. Le Ton de la sous-Dominante n'est donc gueres moins analogue au Ton principal que celui de la Dominante.

On doit remarquer encore qu'après s'être servi de la premiere *Modulation* pour passer d'un Ton principal *ut* à celui de sa Dominante *sol*, on est obligé d'employer la. Seconde pour revenir au Ton principal: car si *sol* est Dominante du Ton *d'ut*, *ut* est sous-Dominante du Ton de *sol*; ainsi l'une de ces *Modulations* n'est pas moins nécessaire que l'autre.

Le troisieme Son qui entre dans l'Accord de la Tonique est celui de sa Tierce ou Médiante, & c'est aussi le plus [419] simple des rapports après les deux précédens. 2/3 3/4 4/5. Voilà donc une nouvelle *Modulation* qui se présente & d'autant plus analogue que deux des Sons de la Tonique principale entrent aussi dans l'Accord mineur de sa Médiante; car le premier Accord étant *ut mi sol*, celui-ci sera *mi sol si*, où l'on voit que *mi* & *sol* sont communs.

Mais ce qui éloigné un peu cette *Modulation*, c'est la quantité de Sons qu'il y faut altérer, même pour le Mode mineur, qui convient le mieux à ce mi. J'ai donne ci-devant la formule de l'Echelle pour les deux Modes: or appliquant cette formule à *mi* Mode mineur, on n'y trouvé à la vérité que le quatrieme Son *fa* altéré par un Dièse en descendant; mais en montant, on en trouvé encore deux autres; savoir, la principale Tonique *ut,* & sa seconde Note *re* qui devient ici Note sensible: il est certain que l'altération de tant de Sons, & sur-tout de la Tonique, éloigné le Mode & affoiblit l'analogie.

Si l'on renverse la Tierce comme on a renversé la Quinte, & qu'on prenne cette Tierce au-dessous de la Tonique sur la sixieme Note *la*, qu'on devroit appeller aussi sous-Médiante ou Médiante en dessous, on formera sur ce *la* une *Modulation* plus analogue au Ton principal que n'étoit celle de *mi*; car l'Accord parfait de cette sous-Médiante étant *la ut mi*, on y retrouve, comme dans celui de la Médiante, deux des Sons qui entrent dans l'Accord de la Tonique; savoir, *ut* & *mi*; & de plus, l'Echelle de ce nouveau Ton étant composée, du moins en descendant, des mêmes Sons que celle du Ton principal, & n'ayant que deux Sons altérés [420] en montant, c'est-à-dire, un de moins que l'Echelle de la Médiante, il s'ensuit que la *Modulation* de la sixieme Note est préférable à celle de cette Médiante; d'autant plus que la Tonique principale y fait une des cordes essentielles du Mode; ce qui est plus propre à rapprocher l'idée de la *Modulation*. Le *mi* peut venir ensuite.

Voilà donc quatre cordes *mi sa sol la*, sur chacune desquelles on peut moduler en sortant du Ton majeur d'ut. Restent le *re* & le *si*, les deux Harmoniques de la Dominante. Ce dernier, comme Note sensible, ne peut devenir Tonique par aucune bonne *Modulation*, du moins immédiatement. ce feroit appliquer brusquement au même Son des idées trop opposées & lui donner une Harmonie trop éloignée de la principale. Pour la seconde Note *re*, on peut encore, à la faveur d'une marche consonnante de la Basse-fondamentale, y moduler en Tierce mineure, pourvu qu'on n'y reste qu'un instant, afin qu'on n'ait pas le tems d'oublier la *Modulation* de *l'ut* qui lui-même y est altéré; autrement il faudroit, au lieu de revenir immédiatement en *ut,* passer par d'autres Tons intermédiaires, où il seroit dangereux de s'égarer.

En suivant les mêmes analogies, on modulera dans l'ordre suivant pour sortir d'un Ton mineur; la Médiante premiérement, ensuite la Dominante, la sous-Dominante & la sous-Médiante ou sixieme Note. Le Mode de chacun de ces. Tons accessoires est déterminé par sa

Médiante prise dans l'Echelle du Ton principal. Par exemple, sortant d'un Ton majeur *ut* pour moduler sur sa Médiante, on fait mineur le [421] Mode de cette Médiante, parce que la Dominante *sol* du Ton principal fait Tierce mineure sur cette Médiante mi. Au contraire, sortant d'un Ton mineur *la*, on module sur *fa* Médiante *ut* en Mode majeur, parce que la Dominante *mi* du Ton d'où l'on sort fait Tierce majeure sur la Tonique de celui où l'on entre, &c.

Ces regles, renfermées dans une formule générale sont, que les Modes de la Dominante & de la sous-Dominante soient semblables à celui de la Tonique, & que la Médiante la sixieme Note portent le Mode opposé. Il faut remarquer cependant qu'en vertu du droit qu'on a de passer du majeur au mineur, & réciproquement, dans un même Ton, on peut aussi changer l'ordre du Mode d'un Ton à l'autre; mais, en s'éloignant ainsi de la *Modulation* naturelle, il faut songer au retour: car c'est une regle générale que tout morceau de Musique doit finir dans le Ton par lequel il a commencé.

J'ai rassemblé dans deux exemples fort courts tous les Tons dans lesquels on peut passer immédiatement; le premier, en sortant du Mode majeur, & l'autre, en sortant du Mode mineur. Chaque Note indique une *Modulation*, & la valeur des Notes dans chaque exemple indique aussi la durée relative convenable à chacun de ces Modes selon son rapport avec le Ton principal. (Voyez *Pl. B.* Fig. 6 & 7.)

Ces *Modulations* immédiates fournissent les moyens de passer par les mêmes regles dans des Tons plus éloignés, & de revenir ensuite au Ton principal qu'il ne faut jamais [422] perdre de vue. Mais il ne suffit pas de connoître les routes qu'on doit suivre; il faut savoir aussi comment y entrer. Voici le sommaire des préceptes qu'on peut donner en cette Partie.

Dans la Mélodie, il ne faut, pour annoncer la *Modulation* qu'on a choisie, que faire entendre les altérations qu'elle produit dans les Sons du Ton d'où l'on sort, pour les rendre propres au Ton où l'on entre. Est-on en *ut* majeur, il ne faut que sonner un *fa* Dièse pour annoncer le Ton de la Dominante, ou un si Bémol pour annoncer le Ton de la sous-Dominante. Parcourez ensuite les cordes essentielles du Ton où vous entrez; s'il est bien choisi votre *Modulation* sera toujours bonne & réguliere.

Dans l'Harmonie, il y a un peu plus de difficulté: car comme il faut que le changement de Ton se fasse en même tems dans toutes les Parties, on doit prendre garde à l'Harmonie & au Chant, pour éviter de suivre à la fois deux différentes *Modulations*. Huyghens a fort bien remarqué que la proscription des deux Quintes consécutives a cette regle pour principe: en effet, on ne peut gueres former entre deux Parties plusieurs Quintes justes de suite sans moduler en deux Tons différens.

Pour annoncer un Ton, plusieurs prétendent qu'il suffit de former l'Accord parfait de sa Tonique, & cela est indispensable pour donner le Mode; mais il est certain que le Ton ne peut être bien déterminé que par l'Accord sensible ou dominant: il faut donc faire entendre cet Accord en commençant la nouvelle *Modulation.* La bonne regle seroit [423] que la Septieme ou Dissonance mineure y fût toujours préparée, au moins la premiere fois qu'on la fait entendre; mais cette regle n'est pas praticable dans toutes les Modulations permises, & pourvu que la Basse-fondamentale marche par Intervalles consonnans, qu'on observe la liaison harmonique, l'analogie du Mode, & qu'on évite les fausses Relations, la *Modulation* est toujours bonne. Les Compositeurs donnent pour une autre regle de ne changer de Ton qu'après une Cadence

parfaite; mais cette regle est inutile, & personne ne s'y assujettit.

Toutes les manieres possibles de passer d'un Ton dans un autre se réduisent à cinq pour le Mode majeur, & à quatre pour le Mode mineur; lesquelles on trouvera énoncées par une Basse-fondamentale pour chaque *Modulation* dans la *Planche B*. Figure 8. S'il y a quelqu'autre *Modulation* qui ne revienne à aucune de ces neuf, à moins que cette *Modulation* ne soit Enharmonique, elle est mauvaise infailliblement. (Voyez ENHARMONIQUE.)

MODULER, v. n. C'est composer ou préluder, soit par écrit, soit sur un Instrument, soit avec la Voix, en suivant les réglés de la *Modulation*. (Voyez MODULATION.)

MOEURS, s. f. Partie considérable de la Musique des Grecs appellée par eux *Hermosinenon*, laquelle consistoit à connoître & choisir le bienséant en chaque Genre, & ne leur permettoit pas de donner à chaque sentiment, à chaque objet, à chaque caractere toutes les formes dont il étoit susceptible; mais les obligeoit de se borner à ce qui étoit convenable au sujet, à l'occasion, aux personnes, aux circonstances. [424] Les *Moeurs* consistoient encore à tellement accorder & proportionner dans une Piece toutes les Parties de la Musique, le Mode, le Tems, le Rhythme, la Mélodie, & même les changemens, qu'on sentit dans le tout une certaine conformité qui n'y laissât point de disparate, & le rendît parfaitement un. Cette seule Partie, dont l'idée n'est pas même connue dans notre Musique, montre à quel point de perfection devoit être porté un Art où l'on avoit même réduit en regles ce qui est honnête, convenable & bienséant.

MOINDRE, adj. (Voyez MINIME.)

MOL, adj. Epithete que donnent Aristoxène & Ptolomée à une espece du Genre Diatonique & à une espece du Genre Chromatique dont j'ai parlé au mot GENRE.

Pour la Musique moderne, le mot *Mol* n'y est employé que dans la composition du mot *Bémol* ou B. *mol*, par opposition au mot *Béquarre*, qui jadis s'appelloit aussi B. *dur*.

Zarlin cependant appelle Diatonique Mol une espece du Genre Diatonique dont j'ai parlé ci-devant. (Voyez DIATONIQUE.)

MONOCORDE, s. m. Instrument ayant une seule corde qu'on devise à volonté par des Chevalets mobiles, lequel sert à trouver les rapports des Intervalles & toutes les divisions du Canon Harmonique. Comme la Partie des Instrumens n'entre point dans mon plan, je ne parlerai pas plus long-tems de celui-ci.

MONODIE, s. f. Chant à voix seule, par opposition à ce que les Anciens appelloient *Chorodies*, ou Musiques exécutées par le Choeur.

[425] MONOLOGUE, s. m. Scene d'Opéra où l'Auteur est seul & ne parle qu'avec lui-même. C'est dans les *Monologues* que se déploient toutes les forces de la Musique; le Musicien pouvant s'y livrer à toute l'ardeur de son génie, sans être gêné dans la longueur de ses morceaux par la présence d'un Interlocuteur. Ces Récitatifs obligés, qui sont un si grand effet dans les Opéra Italiens, n'ont lieu que dans les Monologues.

MONOTONIE, s. f. C'est, au propre, une Psalmodie ou un Chant qui marche toujours sur le même Ton; mais ce mot ne s'emploie gueres que dans le figuré.

MONTER, v. n. C'est faire succéder les Sons du bas en haut; c'est-à-dire, du grave à l'aigu. Cela se présente à l'oeil par notre maniere de noter.

MOTIF, s. m. Ce mot francisé de l'Italien *motivo* n'est gueres employé dans le sens technique que par les Compositeurs. Il signifie l'idée primitive & principale sur laquelle le Compositeur détermine son sujet & arrange son dessein. C'est le *Motif* qui, pour ainsi dire, lui

met la plume à la main pour jetter sur le papier telle chose & non pas telle autre. Dans ce sens le *Motif* principal doit être toujours présent à l'esprit du Compositeur, & il doit faire en sorte qu'il le soit aussi toujours à l'esprit des Auditeurs. On dit qu'un Auteur bat la campagne lorsqu'il perd son *Motif* de vue, & qu'il coud des Accords ou des Chants qu'aucun sens commun n'unit entr'eux.

Outre ce *Motif*, qui n'est que l'idée principale de la Piece, il y a des *Motifs* particuliers, qui sont les idées déterminantes [426] de la Modulation, des entrelacemens, des textures harmoniques; & sur ces idées, que l'on pressent l'exécution, l'on jugé si l'Auteur a bien suivi ses *Motifs*, ou s'il a pris le change, comme il arrive souvent à ceux qui procedent Note après Note, & qui manquent de savoir ou d'invention. C'est dans cette acception qu'on dit *Motif* de Fugue, *Motif* de Cadence, *Motif* du changement de Mode, &c.

MOTTET, s. m. Ce mot signifioit anciennement une composition fort recherchée, enrichie de toutes les beautés de l'Art; & cela sur une période fort courte. d'où lui vient, selon quelques-uns, le nom de *Mottet*, comme si ce n'étoit qu'un mot.

Aujourd'hui l'on donne le nom de *Mottet* à toute Piece de Musique faite sur des paroles Latines à l'usage de l'Eglise Romaine, comme Pseaumes, Hymnes, Antiennes, Répons, &c. Et tout cela s'appelle, en général, Musique Latine.

Les François réussissent mieux dans ce genre de Musique que dans la Françoise, la langue étant moins défavorable; mais ils y recherchent trop de travail, & comme le leur a reproché l'Abbé du Bos, ils jouent trop sur le mot. En général, la Musique Latine n'a pas assez de gravité pour l'usage auquel elle est destinée. On n'y doit point rechercher l'imitation comme dans la Musique théâtrale: les Chants sacrés ne doivent point représenter le tumulte des passions humaines, mais seulement la Majesté de celui à qui ils s'adressent,& l'égalité d'ame de ceux qui les prononcent. Quoi [427] que puissent dire les paroles, toute autre expression dans le Chant est un contre-sens. Il faut n'avoir, je ne dis pas aucune piété, mais je dis aucun goût, pour préférer dans les Eglises la Musique au Plain-Chant.

Les Musiciens du treizieme & du quatorzieme siecle donnoient le nom de *Mottetus* à la Partie que nous nommons aujourd'hui *Haute-Contre*. Ce nom, & d'autres aussi étranges, causent souvent bien de l'embarras à ceux qui s'appliquent à déchiffrer les anciens manuscrits de Musique, laquelle ne s'écrivoit pas en Partition comme à présent.

MOUVEMENT, s. m. Degré de vîtesse ou de lenteur que donne à la Mesure le caractere de la Piece qu'on exécute. Chaque espece de Mesure a un *Mouvement* qui lui est le plus propre, &qu'on désigne en Italien par ces mots, *Tempo giusto*. Mais outre celui-là il y a cinq principales modifications de *Mouvement* qui, dans l'ordre du lent au vite, s'expriment par les mots *Largo, Adagio, Andante, Allegro, Presto*; de ces mots se rendent en François par les suivans, *Lent, Modéré, Gracieux, Gui, Vîte*. Il faut cependant observer que, le *Mouvement* ayant toujours beaucoup moins de précision dans la Musique Françoise, les mots qui le désignent y ont un sens beaucoup plus vague que dans la Musique Italienne.

Chacun de ces Degrés se subdivise & se modifie enore en d'autres, dans lesquels il faut distinguer ceux qui n'indiquent que le Degré de vitesse ou de lenteur, comme *Larghetto, Andantino, Allegretto, Prestissimo*, & ceux qui marquent, de plus, le caractere & l'expression de l'Air; [428] comme *Agitato, Vivace, Gustoso, Conbrio*, &c. Les premiers peuvent être saisis & rendus

par tous les Musiciens; mais il n'y a que ceux qui ont du sentiment & du goût qui sentent & rendent les autres.

Quoique généralement les *Mouvemens* lents conviennent aux passions tristes, & les *Mouvemens* animés aux passions gaies, il y a pourtant souvent des modifications par lesquelles une passion parle sur le ton d'une autre: il est vrai, toutefois, que la gaieté ne s'exprime gueres avec lenteur; mais souvent les douleurs les plus vives ont le langage le plus: emporté.

MOUVEMENT est encore la marche ou le progrès des Sons du grave à l'aigu, ou de l'aigu au grave: ainsi quand on dit qu'il faut, autant qu'on le peut, faire marcher la Basse & le Dessus par *Mouvemens contraires*, cela signifie que l'une des Parties doit monter, tandis que l'autre descend. *Mouvement semblable*, c'est quand les deux Parties marchent en même sens. Quelques-uns appellent *Mouvement oblique* celui où l'une des Parties reste en place, tandis que l'autre monte ou descend.

Le savant Jérôme Mei, à l'imitation d'Aristoxène, distingue généralement, dans la Voix humaine, deux sortes de *Mouvement*; savoir, celui de la Voix parlante., qu'il appelle *Mouvement continu*, & qui ne se fixe qu'au moment qu'on se tait; & celui de la Voix chantante, qui marche par Intervalles déterminés, & qu'il appelle *Mouvement diastématique* ou *Intervallatif*.

MUANCES, s. f. On appelle ainsi les [429] d'appliquer aux Notes les syllabes de la Gamme, selon les diverses positions des deux semi-Tons de l'Octave, & selon les différentes routes pour y arriver. Comme l'Arétin n'inventa que six de ces syllabes, & qu'il y a sept Notes à nommer dans une Octave, il falloit nécessairement répéter le nom de quelque Note; cela fit qu'on nomma toujours *mi fa* oui *fa la* les deux Notes entre lesquelles se trouvoit un des semi-Tons. Ces noms déterminoient en même tems ceux des Notes les plus voisines, soit en montant, soit en descendant. Or comme les deux semi-Tons sont sujets à changer de place dans la Modulation, & qu'il y a dans la Musique une multitude de manieres différentes de leur appliquer les six mêmes syllabes, ces manieres s'appelloient *Muances*, parce que les mêmes Notes y changeoient incessamment de noms. (Voyez GAMME.)

Dans le siecle dernier on ajouta en France la syllabe si aux six premieres de la Gamme de l'Arétin. Par ce moyen la septieme Note de l'Echelle se trouvant nommée, les *Muances* devinrent inutiles, & furent proscrites de la Musique Françoise; mais chez toutes les autres Nations, où, selon l'esprit du métier, les Musiciens prennent toujours leur vieille routine pour la perfection de l'Art, on n'a point adopté le *si*; & il y a apparence qu'en Italie, en Espagne, en Allemagne, en Angleterre, les *Muances* serviront long tems encore à la désolation des commençans.

MUANCES, dans la Musique ancienne. (Voyez MUTATIONS.)

MUSETTE, s.f. Sorte d'Air convenable à l'Instrument [430] de ce nom, dont la Mesure est à deux ou trois Tems, le caractere naïf & doux, le mouvement un peu lent, portant une Basse pour l'ordinaire en Tenue ou Point d'Orgue, telle que la peut faire une *Musette*, & qu'on appelle à cause de cela Basse de *Musette*. Sur ces Airs on forme des Danses d'un caractere convenable, & qui portent aussi le nom de *Musettes*.

MUSICAL, adj. Appartenant à la Musique. (Voyez MUSIQUE.)

MUSICALEMENT, adv. D'une maniere Musicale, dans les regles de la Musique. (Voyez MUSIQUE.)

MUSICIEN, s. m. Ce nom se donne également à celui qui compose la Musique & à celui qui l'exécute. Le premier s'appelle aussi *Compositeur*. (Voyez ce mot.)

Les anciens Musiciens étoient des Poëles, des Philosophes, des Orateurs du premier ordre. Tels étoient Orphée, Terpandre, Stésichore, &c. Aussi Boece ne veut-il pas honorer du nom de *Musicien* celui qui pratique seulement la Musique par le ministere servile des doigts & de la voix; mais celui qui possede cette science par le raisonnement & la spéculation. Et il semble, de plus, que pour s'élever aux grandes expressions de la Musique oratoire & imitative, il faudroit avoir fait une étude particuliere des pas passions humaines & du langage de la Nature. Cependant les *Musiciens* de nos jours, bornés, pour la plupart, à la pratique des Notes & de quelques tours de Chant ne seront gueres offensés, je pense, quand on ne les tiendra pas pour de grands Philosophes.

[431] MUSIQUE, s. f. Art de combiner les Sons d'une maniere agréable à l'oreille. Cet Art devient une science & mêmes très-profonde, quand on veut trouver les principes de ces combinaisons & les raisons des affections qu'elles nous causent. Aristide Quintilien définit la *Musique*, l'Art du beau & de la décence dans les Voix & dans les Mouvemens. Il n'est pas étonnant qu'avec des définitions si vagues & si générales les Anciens aient donne une étendue prodigieuse à l'Art qu'ils définissoient ainsi.

On suppose communément que le mot de *Musique* vient de *Musa*, parce qu'on croit que les Muses ont inventé cet Art: mais Kircher, d'après Diodore, fait venir ce nom d'un mot Egyptien, prétendant que c'est en Egypte que la *Musique* a commencé à se rétablir après le déluge, & qu'on en reçut la premiere idée du Son que rendoient les roseaux qui croissent sur les bords du Nil, quand le vent souffloit dans leurs tuyaux. Quoi qu'il en soit de l'étymologie du nom, l'origine de l'Art est certainement plus prés de l'homme, & si la parole n'a pas commencé par-du Chant, il est sur, au moins, qu'on chante par-tout où l'on parle.

La *Musique* se devise naturellement en l'*Musique théorique* ou *spéculative*, & en *Musique pratique*
.

La *Musique* spéculative est, si l'on peut parler ainsi, la connoissance de la matiere musicale; c'est-à-dire, des différens rapports du gravé à l'aigu, du vite au lent, de l'aigre au doux, du fort au foible, dont les Sons sont susceptibles; rapports qui, comprenant toutes les combinaisons possibles de la Musique &des Sons, semblent comprendre aussi toutes [432] les causes des impressions que peut faire leur succession sur l'oreille & sur l'ame.

La *Musique* pratique est l'Art d'appliquer & mettre en usage les principes de la spéculative; c'est-à-dire, de conduire & disposer les Sons par rapport à la consonnance, à la durée, à la succession, de telle sorte que le tout produise sur l'oreille l'effet qu'on s'est proposé; c'est cet Art qu'on appelle *Composition*. (Voyez ce mot.) A l'égard de la production actuelle des Sons par les Voix ou par les Instrumens\, qu'on appelle *Exécution*, c'est la partie purement mécanique & opérative, qui, supposant seulement la faculté d'entonner juste les Intervalles, de marquer juste les durées, de donner aux Sons le degré prescrit dans le Ton, & la valeur prescrite dans le Tems, ne demande en rigueur d'autre connoissance que celle des caracteres de la *Musique*, & l'habitude de les exprimer.

La *Musique* spéculative se devise en deux parties; savoir, la connoissance du rapport des Sons ou de leurs Intervalles, celle de leurs durées relatives; c'est-à-dire, de la Mesure & du Tems.

La premiere est proprement celle que les Anciens ont appellée *Musique harmonique*. Elle enseigne en quoi consiste la nature du Chant & marque ce qui est consonnant, dissonant, agréable ou déplaisant dans la Modulation. Elle fait connoître, en un mot, les diverses manieres dont les Sons affectent l'oreille par leur timbre, par leur forcé, par leurs Intervalles; ce qui s'applique également à leur Accord & à leur succession.

[433] La seconde a été appellée *Rhythmique*, parce qu'elle traité des Sons eu égard au Tems & à la quantité. Elle contient l'explication du *Rhythme*, du *Mètre*, des Mesures longues & courtes, vives & lentes, des Tems & des diverses parties dans lesquelles on les devise, pour y appliquer la succession des Sons.

La *Musique pratique* se devise aussi en deux Parties, qui répondent aux deux précédentes.

Celle qui répond à la *Musique harmonique*, & que les Anciens appelloient *Mélopée*, contient les regles pour combiner & varier les Intervalles consonnans & dissonans d'une maniere agréable & harmonieuse. (Voyez MÉLOPÉE.).

La seconde, qui répond à la *Musique Rhythmique*, & qu'ils appelloient *Rhythmopée*, contient les regles pour l'application des Tems, des Pieds, des Mesures; en un mot, pour la pratique du Rhythme. (Voyez RHYTHME.)

Porphyre donne une autre division de la *Musique*, en tant qu'elle a pour objet le Mouvement muet ou sonore, &, sans la distinguer en spéculative & pratique, il y trouvé les six Parties suivantes; la *Rhythmique*, pour les mouvemens de la Danse; la *Métrique*, pour la Cadence & le nombre des Vers; l'*Organique*, pour la pratique des Instrumens; la *Poétique*; pour les Tons & l'Accent, de la Poésie; l'*Hypocritiqu*e, pour les attitudes des Pantomimes; & l'*Harmonique*, pour le Chant.

La *Musique* se devise aujourd'hui plus simplement en *Mélodie* & en *Harmonie*; car la Rhythmique n'est plus rien pour nous, & la Métrique est très-peu de chose, attendu que [434] nos Vers, dans le Chant, prennent presque uniquement leur Mesure de la *Musique*, & perdent le peu qu'ils en ont par eux-mêmes.

Par la Mélodie, on dirige la succession des Sons de maniere à produire des Chants agréables. (Voyez MÉLODIE, CHANT, MODULATION.)

L'Harmonie consiste à unir à chacun des Sens d'une succession réguliere deux ou plusieurs autres Sons, qui frappant l'oreille en même tems, la flattent par leur concours. (Voyez HARMONIE.)

On pourroit & l'on devroit peut-être encore diviser la *Musique* en *naturelle & imitative*. La premiere, bornée au seul physique des Sons & n'agissant que sur le sens, ne porte point ses impressions jusqu'au coeur, & ne peut donner que des sensations plus ou moins agréables. Telle est la Musique des Chansons, des Hymnes, des Cantiques, de tous les Chants qui ne sont que des combinaisons de Sons Mélodieux, & en genéral toute Musique qui n'est qu'Harmonieuse.

La seconde, par des inflexions vives accentuées, &, pour ainsi dire, parlantes, exprime toutes les passions, peint tous les tableaux, rend tous les objets, soumet la Nature entiere à ses savantes imitations, & porte ainsi jusqu'au coeur de l'homme des sentimens propres à l'émouvoir. Cette Musique vraiment lyrique & théâtrale étoit celle des anciens Poemes, & c'est de nos jours celle qu'on s'efforce d'appliquer aux Drames qu'on exécute en Chant sur nos Théâtres. Ce n'est que dans cette *Musique*, & non dans l'Harmonique ou naturelle, qu'on doit chercher la raison des effets prodigieux [435] qu'elle a produits autrefois. Tant qu'on cherchera des effets moraux dans le seul physique des Sons, on ne les y trouvera point & l'on raisonnera sans s'entendre.

Les anciens écrivains diffèrent beaucoup entr'eux sur la nature, l'objet, l'étendue & les parties de la *Musique*. En général, ils donnoient a ce mot un sens beaucoup plus étendu que celui qui lui reste aujourd'hui. Non-seulement sous le nom de *Musique* ils comprenoient, comme on vient de le voir, la Danse, le Geste, la Poésie, mais même la collection de toutes les sciences. Hermès définit la *Musique*, la connoissance de l'ordre de toutes choses. C'étoit aussi la doctrine de l'école de Pythagore & de celle de Platon, qui enseignoient que tout dans l'Univers étoit *Musique*. Selon Hésychius, les Athéniens donnoient à tous les Arts le nom de *Musique;* tout cela n'est plus étonnant depuis qu'un Musicien moderne a trouvé dans la *Musique* le principe de tous les rapports & le fondement de toutes les sciences.

De-là toutes ces *Musiques* sublimes dont nous parlent les Philosophes: *Musique* divine, *Musique* des hommes, *Musique* céleste, *Musique* terrestre, *Musique* active, *Musique* contemplative, *Musique* énonciative, intellective, oratoire, &c.

C'est sous ces vastes idées qu'il faut entendre plusieurs passages des Anciens sur la *Musique* , qui seroient inintelligibles dans le sens que nous donnons aujourd'hui à ce mot..

Il paroît que la *Musique* a été l'un des premiers Arts: on le trouvé mêlé parmi les plus anciens monumens du Genre Humain. Il est très-vraisemblable aussi que la *Musique* Vocale a été trouvée. avant l'Instrumentale, si même il y [436] jamais eu parmi les Anciens une à *Musique* vraiment Instrumentale; c'est-à-dire, faite uniquement pour les Instrumens. Non-seulement les hommes, avant d'avoir trouvé aucun Instrument, ont dû faire des observations sur les différens Tons de leur Voix; mais ils ont dû apprendre de bonne heure par le concert naturel des oiseaux, à modifier leur Voix & leur gosier d'une maniere agréable & mélodieuse. Après cela, les Instrumens à vent ont dû être les premiers inventés. Diodore & d'autres Auteurs en attribuent l'invention à l'observation du sifflement des vents dans les roseaux ou autres tuyaux des plantes. C'est aussi le sentiment de Lucrèce.

At liquidas avium voces imitarier ore
Anté suit multo, quàm levia carmina cantu
Concelebrare homines possint, aureisque juvare;
Et Zephyri cava per calamorum fibila primum
Agresteis docuêre cavâs inflar cicutas.

A l'égard des autres sortes d'Instrumens, les Cordes sonores sont si communes que les hommes en ont dû observer de bonne heure les différens Tons; ce qui a donne naissance aux Instrumens à Corde. (Voyez CORDE.)

Les Instrumens qu'on bat pour en tirer du Son, comme les Tambours & les Tymbales, doivent leur origine au bruit sourd que rendent les corps creux quand on les frappe.

Il est difficile de sortir de ces généralités pour constater, quelque fait sur l'invention de la *Musique* réduite en Art. [437] Sans remonter au-delà du déluge, plusieurs Anciens attribuent cette invention à Mercure, aussi-bien que celle de la Lyre. D'autres veulent que les Grecs en soient redevables à Cadmus, qui, en se sauvant de la Cour du Roi de Phénicie, amena en Grece la Musicienne Hermione ou Harmonie; d'où il s'ensuivroit que cet Art étoit connu en Phénicie avant Cadmus. Dans un endroit du Dialogue de Plutarque sur la *musique*, Lysias dit que c'est Amphion qui l'a inventée; dans un autre, Sotérique dit que c'est Apollon;dans un autre encore, il semble en faire honneur à Olympe: on ne s'accorde gueres sur tout cela, & c'est ce qui n'importe pas beaucoup, non plus. A ces premiers inventeurs succéderent Chiron, Démodocus, Hermès, Orphée, qui, selon quelques-uns, inventa la Lyre. Après ceux-là vint Phoemius, puis Terpandre, contemporain de Lycurgue, & qui donna des regles à la *Musique*. Quelques personnes lui attribuent l'invention des premiers Modes. Enfin l'on ajoute Thalès, & Thamiris qu'on dit avoir été l'inventeur de la *Musique* instrumentale.

Ces grands Musiciens vivoient la plupart avant Homere. D'autres plus modernes sont Lasus d'Hermione, Melnippides, Philoxène, Timothée, Phrynnis, Epigonius, Lysandre, Simmicus & Diodore, qui tous ont considérablement perfectionné la *Musique*.

Lasus est, à ce qu'on prétend, le premier qui ait écrit sur cet Art, du tems de Darius Hystaspes. Epigoilius inventa l'Instrument de quarante cordes qui portoit son nom. Simicus inventa aussi un Instrument de trente--cinq cordes, appellé *Simmicium*.

[438] Diodore perfectionna la Flûte & y ajouta de nouveaux trous & Timothée la Lyre, en y ajoutant une nouvelle corde; ce qui le fit mettre à l'amende par les Lacédémoniens.

Comme les anciens Auteurs s'expliquent fort obscurément sur les inventeurs des Instrumens de *Musique*, ils sont aussi fort obscurs sur les Instrumens mêmes. A peine en connoissons-nous autre chose que les noms. (Voyez INSTRUMENT.)

La *Musique* étoit dans la plus grande estime chez divers Peuples de l'Antiquité, & principalement chez les Grecs, & cette estime étoit proportionnée à la puissance & aux effets surprenans qu'ils attribuoient à cet Art. Leurs Auteurs ne croient pas nous en donner urne trop grande idée, en nous disant qu'elle étoit en usage dans le Ciel, & qu'elle faisoit l'amusement principal, des Dieux & des ames des Bienheureux. Platon ne craint pas de dire qu'on ne peut faire de changement dans la *Musique* qui n'en soit un dans la constitution de l'Etat; & il prétend qu'on peut assigner les Sons capables de faire naître la bassesse de l'ame, l'insolence & les vertus contraires. Aristote, qui semble n'avoir écrit sa politique que pour opposer ses sentimens à ceux de Platon, est pourtant d'accord avec lui touchant la puissance de la *Musique*

sur les moeurs. Le judicieux Polybe nous dit que la *Musique* étoit nécessaire pour adoucir les moeurs des Arcades qui habitoient un pays où l'air est triste & froid; que ceux de Cynete, qui négligerent la *Musique*, surpasserent en cruauté tous les Grecs, & qu'il n'y a point de Ville où l'on ait tant vu de crimes. Athénée nous assure [439] qu'autrefois toutes les loix divines & humaines, les exhortations à la vertu, la connoissance de ce qui concernoit les Dieux & les Héros, les vies & les actions des hommes illustres étoient écrites en vers & chantées publiquement par des Choeurs au son des Instrumens; & nous voyons, par nos Livres sacrés, que tels étoient, dès les premiers tems, les usages des Israélites. On n'avoit point trouvé de moyen plus efficace pour graver dans l'esprit des hommes les principes de la morale & l'amour de la vertu; ou plutôt tout cela n'étoit point l'effet d'un moyen prémédité, mais de la grandeur des sentimens, & de l'élévation des idées qui cherchoient par des accens proportionnés à se faire un langage digne d'elles.

La *Musique* faisoit partie de l'étude des anciens Pythagoriciens. Ils s'en servoient pour exciter le coeur à des actions louables, & pour s'enflammer de l'amour de la vertu. Selon ces Philosophes, notre ame n'étoit, pour ainsi dire, formée que d'Harmonie, & ils croyoient rétablir, par la moyen de l'Harmonie sensuelle, l'Harmonie intellectuelle & primitive des facultés de l'ame; c'est-à-dire, celle qui, selon eux, existoit en elle avant qu'elle animât nos corps, & lorsqu'elle habitoit les Cieux.

La *Musique* est déchue aujourd'hui de ce degré de puissance & de majesté, au point de nous faire douter de la vérité des merveilles qu'elle opéroit autrefois, quoiqu'attestées par les plus judicieux Historiens & par les plus graves Philosophes de l'Antiquité. Cependant on retrouve dans l'Histoire moderne quelques faits semblables. Si Timothée [440] excitoit les fureurs d'Alexandre par le Mode Phrygien, & les calmoit par le Mode Lydien, une *Musique* plus moderne renchérissoit encore cri excitant, dit-on, dans Eriic, Roi, de Dannemarck, une telle fureur qu'il tuoit ses meilleurs domestiques. Sans doute ces. malheureux étoient moins sensibles que leur Prince à la *Musique*; autrement il eût pu courir la moitié du danger. D'Aubigny rapporte une autre histoire toute pareille à celle de Timothée. Il dit que, sous Henri III, le Musicien Claudin jouant aux noces du Duc de Joyeuse sur le Mode Phrygien, anima, non le Roi, mais un Courtisan qui s'oublia jusqu'à mettre la main aux armes en présence de son Souverain; mais le Musicien se hâta de le calmer en prenant le Mode Hypo-Phrygien. Cela est dit avec autant d'assurance que si le Musicien Claudin avoir pu savoir exactement en quoi consistoit le Mode Phrygien & le Mode Hypo-Phrygien.

Si notre *Musique* a peu de pouvoir sur les affections de l'ame, en revanche elle est capable d'agir physiquement sur les corps, témoin l'histoire de la Tarentule, trop connue pour en parler ici; témoin ce Chevalier Gascon dont parle Boyle, lequel, au son d'une Cornemuse, ne pouvoit retenir son urine; à quoi il faut ajouter ce que raconte le même Auteur de ces femmes qui fondoient en larmes lorsqu'elles entendoient un certain Ton dont le reste des Auditeurs n'étoit point affecté & je connois à Paris une femme de condition, laquelle ne peut écouter quelque *Musique* que ce soit sans être saisie d'un rire involontaire & convulsif. On lit aussi dans l'Histoire de l'Académie des Sciences de Paris [441] qu'un Musicien fut guéri d'une violente fievre par un Concert qu'on fit dans sa chambre.

Les Sons agissent même sur les corps inanimés, comme on le voit par le frémissement & la

résonnance d'un corps sonore au son d'un autre avec lequel il est accordé dans certain rapport. Morhoff fait mention d'un certain Petter Hollandois, qui brisoit un verre au son de sa voix. Kircher parle d'une grande pierre qui frémissoit au son d'un certain tuyau d'Orgue. Le P. Mersenne parle aussi d'une sorte de carreau, que le Jeu d'Orgue ébranloit comme auroit pu faire un tremblement de terre. Boyle ajoute que les stalles tremblent souvent au son des Orgues; qu'il les a senti frémir sous sa main au son de l'Orgue ou de la voix, & qu'on l'a assuré que celles qui étoient bien faites trembloient toutes à quelque Ton déterminé. Tout le monde a ouï parler du fameux pilier, d'une Eglise de Reims qui s'ébranle sensiblement au son d'une certaine cloche, tandis que les autres piliers restent immobiles; mais ce qui ravit au son l'honneur du merveilleux., est que ce même pilier s'ébranle également quand on a ôté le batail de la cloche.

Tous ces exemples, dont la plupart appartiennent plus au son qu'à la *Musique*, & dont la Physique peut donner quelque explication, ne nous rendent point plus intelligibles ni plus croyables les effets merveilleux & presque divins que, les Anciens attribuent à la *Musique*. Plusieurs Auteurs se sont tourmentés pour tâcher d'en rendre raison. Wallis les attribue en partie à la nouveauté de l'Art, & les rejette en partie sur l'exagération des Auteurs. D'autres en sont honneur seulement [442] à la Poésie. D'autres supposent que les Grecs, plus sensibles que nous par la constitution de leur climat ou par leur maniere de vivre, pouvoient être émus de choses qui ne nous auroient nullement touchés. M. Burette, même en adoptant tous ces faits, prétend qu'ils ne prouvent point la perfection de la *Musique* qui les a produits: il n'y voit rien que de mauvais racleurs de Village n'aient pu faire, selon lui, tout aussi-bien que les premiers Musiciens du monde.

La plupart de ces sentimens sont fondés sur la persuasion où nous sommes de l'excellence de notre *Musique*, & sur le mépris que nous avons pour celle des Anciens. Mais ce mépris est-il lui-même aussi-bien fondé que nous le prétendons? C'est ce qui a été examiné bien des fois, & qui, vu I'obscurité de la matiere & l'insuffisance des juges, auroit grand besoin de l'être mieux. De tous ceux qui se sont mêlés jusqu'ici de cet examen, Vossius, dans son Traité de *viribus cantûs & rhythmi*, paroît être celui qui a le mieux discuté la question & le plus approché de la vérité. J'ai jetté là-dessus quelques idées dans un autre écrit non public encore, où mes idées seront mieux placées que dans cet ouvrage, qui n'est pas fait pour arrêter le Lecteur à discuter mes opinions.

On a beaucoup souhaité de voir quelques fragmens de *Musique* ancienne. Le P. Kircher & M. Burette ont travaillé là-dessus à contenter la curiosité du Public. Pour le mettre plus à portée de profiter de leurs soins, j'ai transcrit dans la *Planche C* deux morceaux de *Musique* Grecque, traduits [443] en Note moderne par ces Auteurs. Mais qui osera juger de l'ancienne *Musique* sur de tels échantillons? Je les suppose fideles. Je veux même que ceux qui voudroient en juger connoissent suffisamment le génie & l'accent de la langue Grecque: qu'ils réfléchissent qu'un Italien est jugé incompétent d'un Air françois, qu'un François n'entend rien du tout la Mélodie Italienne; puis qu'il compare les tems & les lieux, & qu'il prononce s'il l'ose.

Pour mettre le Lecteur a portée de juger des divers Accens musicaux des Peuples, j'ai transcrit aussi dans la *Planche* un Air Chinois tiré du P. du Halde, un Air Persan tiré du Chevalier Chardin, & deux Chansons des Sauvages de l'Amérique tirées du P. Mersenne. On trouvera dans tous ces morceaux une conformité de Modulation avec notre Musique, qui pourra faire admirer aux uns la bonté & l'universalité de nos regles, & peut-être rendre

suspecte à d'autres l'intelligence ou la fidélité de ceux qui nous ont transmis ces Arts.

J'ai ajouté dans la même *Planche* le célebre *Rans-des-Vaches*, cet Air si chéri des Suisses qu'il fut défendu sous peine de mort de le jouer dans leurs Troupes, parce qu'il faisoit fondre en larmes, déserter ou mourir ceux qui l'entendoient, tant il excitoit en eux l'ardent desir de revoir leur pays. On chercheroit en vain dans cet Air les accens énergiques capables de produire de si étonnans effets. Ces effets, qui n'ont aucun lieu sur les étrangers, ne viennent que de l'habitude, des souvenirs, de mille circonstances qui, retracées par cet Air à ceux qui l'entendent, & leur rappellant [444] leur pays, leurs anciens plaisirs, leur jeunesse & toutes leurs façons de vivre, excitent en eux une doute amere d'avoir perdu tout cela. La *Musique* alors n'agit point précisément comme *Musique*, mais comme signe mémoratif. Cet Air, quoique toujours le même, ne produit. plus aujourd'hui les mêmes effets qu'il produisoit ci-devant sur les Suisses; parce qu'ayant perdu le goût de leur premiere simplicité, ils ne la regrettent plus quand ou la leur rappelle. Tant il est vrai que ce n'est pas dans leur action physique qu'il faut chercher les plus grands effets des Sons sur le coeur humain.

La maniere dont les Anciens notoient leur *Musique* étoit établie sur un fondement très-simple, qui étoit le rapport: des chiffres; c'est-à-dire, par les lettres de leur Alphabet: mais au lieu de se borner, sur cette idée, à un petit nombre de caracteres faciles à retenir, ils se perdirent dans des. multitudes de signes diffèrent dont ils embrouillerent gratuitement leur *Musique*; en sorte qu'ils avoient autant de manieres de noter que de Genres & de Modes. Boece prit dans, l'Alphabet Latin des caracteres correspondans à ceux des Grecs. Le Pape Grégoire perfectionna sa méthode. En 1024, Gui d'Arezzo, Bénédictin, introduisit l'usage des Portées; (voy. PORTÉE.) sur les Lignes desquelles il marqua les Notes en forme de points; (voyez NOTES.) désignant par leur position, l'élévation ou l'abaissement de la voix. Kirchcr, cependant, prétend que cette invention est antérieure à Gui; & en effet, je n'ai pas vu dans les écrits de ce Moine qu'il se l'attribue: mais il inventa la Gamme, & appliqua aux [445] Notes de son Hexacorde les noms tirés de l'Hymne de Saint Jean-Baptiste, qu'elles conservent encore aujourd'hui. (Voyez *Pl. G.* Fig. 2.) Enfin cet homme ne pour la *Musique* inventa différens Instrumens appelles *Polyplectra*, tels que le Clavecin, l'Epinette, la Vielle, &c. (Voyez GAMME.)

Les caracteres de la *Musique* ont, selon l'opinion commune, reçu leur derniere augmentation considérable en 1330; tems où l'on dit que Jean de Muris, appelle mal-à-propos par quelques-uns *Jean de Meurs* ou de *Muriâ*, Docteur de Paris, quoique Gefner le fasse Anglois, inventa les différentes figures des Notes qui désignent la durée ou la quantité que nous appellons aujourd'hui Rondes, Blanches, Noires, &c. Mais ce sentiment, bien. que très-commun, me paroît peu fondé, à en juger par son Traité de *Musique*, intitulé: *Spéculum Musicae*, que j'ai eu le courage de lire presque entier, pour y constater l'invention que l'on attribue à cet Auteur. Au reste ce grand Musicien a eu, comme le Roi des Poetes, l'honneur d'être réclamé par divers Peuples; car les Italiens le prétendent aussi de leur Nation, trompés apparemment par une fraude ou une erreur de Bontempi qui le dit *Perugino* au lieu de *Parigino*.

Lasus est, ou paroît être, comme il est dit ci-dessus, le premier qui ait écrit sur la *Musique*: mais son ouvrage est perdu, aussi-bien que plusieurs autres livres des Grecs & des Romains sur la même matiere. Aristoxène, disciple d'Aristote & chef de se le en *Musique*, est le plus ancien Auteur qui nous reste sur cette science. Après lui vient Euclide d'Alexandrie. Aristide Quintilien écrivoit après Cicéron. Alypius [446] vient ensuite; puis Gaudentius, Nicomaque &

Bacchius.

Marc Meibomius nous a donne une belle édition de ces sept Auteurs Grecs avec la traduction Latine & des Notes.

Plutarque a écrit un Dialogue sur la *Musique*. Ptolomée, célebre Mathématicien, écrivit en Grec les principes de l'Harmonie vers le tems de l'Empereur Antonin. cet Auteur garde un milieu entre les Pythagoriciens & les Aristoxèniens. Long-tems après, Manuel Bryennius écrivit aussi sur le même sujet.

Parmi les Latins, Boece a écrit du tems de Théodoric; & non loin du même tems, Martianus, Cassiodore & Saint Augustin.

Les Modernes sont en grand nombre. Les plus connus sont, Zarlin, Salinas, Valgulio, Galilée, Mei, Doni, Kircher, Mersenne, Parran, Perrault, Wallis, Descartes, Holder, Mengoli, Malcolm, Burette, Valloti; enfin M. Tartini, dont le livré est plein de profondeur, de génie, de longueurs & d'obscurité; & M. Rameau, dont les écrits ont ceci de singulier, qu'ils ont fait une grande fortune sans avoir été lus de personne. Cette lecture est d'ailleurs devenue absolument superflue depuis crue M. d'Alembert a pris la peine d'expliquer au Public le systême de la Basse-fondamentale, la seule chose utile & intelligible qu'on trouvé dans les écrits de ce Musicien.

MUTATIONS ou MUANCES, ▮▮▮▮▮▮▮▮▮. On appelloit ainsi, dans la *Musique* ancienne, généralement tous les passages d'un ordre ou d'un sujet de Chant à un autre. Aristoxène définit la *Mutation* une espece de passion dans l'ordre [447] de la Mélodie; Bacchius, un changement de sujet, ou la transposition du semblable dans un lieu dissemblable; Aristide Quintilien, une variation dans le systême proposé, & dans le caractere de la voix; Martianus Cappella, une transition de la voix dans un autre ordre de Sons.

Toutes ces définitions, obscures & trop générales, ont besoin d'être éclaircies par les divisions; mais les Auteurs ne s'accordent pas mieux sur ces divisions que sur la définition même. Cependant on recueille à-peu-près que toutes ces *Mutations* pouvoient se réduire à cinq especes principales. 1°. *Mutation* dans le Genre, lorsque le Chant passoit, par exemple, du Diatonique au Chromatique ou à l'Enharmonique, & réciproquement. 2°. Dans le systême, lorsque la Modulation unissoit deux Tétracordes disjoints ou en séparoit deux conjoints; ce qui revient au passage du Béquarre au Bémol, & réciproquement. 3°. Dans le Mode, quand on passoit, par exemple, du Dorien au Phrygien ou au Lydien, & réciproquement, &c. 4°. Dans le Rhythme, quand on passoit du vîte au lent, ou d'une Mesure à une autre. 5°. Enfin dans la Mélopée, lorsqu'on interrompoit un Chant grave, sérieux, magnifique, par un Chant enjoué, gai impétueux, &c.

N

[448] 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 Dissonances; 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 [449] 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 oit l'on est. (Voyez SOLFIER.)

NETE, s. f. C'étoit, dans la Musique Grecque, la quatrieme corde ou la plus aiguë 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.

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

NETOIDES. 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'être ineffable? & comment célébrer cet être ineffable, lorsqu'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. (Voy. 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 Barre, 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, [451] de Quinte, & quelquefois de Septieme. La quatrième Note du Ton est généralement celle sur laquelle cet Accord convient le mieux; mais on la peut placer par-tout 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 Degré 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 Fèces de NOELS. 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 Crêche.

NOEUDS. On appelle *Noeuds* les points fixes dans lesquels une corde sonore mise en vibration se devise 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 entière, mais [452] par l'unisson de la plus petite; parce qu'alors cette grande corde, au lieu de vibrer dans sa totalité, se devise, & 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 *Noeuds*, & 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 devise 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 *Noeuds* & ce 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 *Noeuds* & 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 réformer la corde entiere.

M. Sauveur trouva le moyen de montrer ces *Ventres* & ces *Noeuds* à l'Académie, d'une maniere très-sensible, en mettant sur la corde des papiers de deux couleurs, l'une aux divisions des *Noeuds*, & l'autre au milieu des *Ventres*; [453] car alors au Son de l'aliquote on voyoit toujours tomber les papiers des *Ventres* & ceux des *Noeuds* rester en place. (Voy. *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 fortes de *Noires*; *Noire* à queue, *Noire* quarrée, *Noire* en losange. 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 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* Trochaique: 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* Hypatoide ou grave, *Nome* Nétoide ou aigu,&c.

Il y avoir des *Nomes* Bipartites qui se chantoient sur deux Modes; il y avoir même un *Nome* appelle Tripartite, duquel Sacadas ou Clonas sut 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 [454] 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. (V. 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 il n'étant autre chose que leur Poésie 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 avoir 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 coeur.

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 [455] mêmes dans les trois Genres, qu'il y en avoit de communs aux trois & de propres à chacun, & qu'il faloit, par conséquent, des *Notes* pour exprimer ces différences; troisiémement, 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 falut 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 alonger en divers sens. Par exemple, la lettre *Pi* écrite de toutes ces manieres exprimoit cinq différentes *Notes*. En combinant toutes les modifications qu'exigeoient ces diverses circonstances, on trouvé jusqu'à 1620 différentes *Notes*: nombre prodigieux, qui devoir 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 sa grand nombre de caracteres, mais la même *Note* avoir quelquefois différentes significations selon les occasions: ainsi le même caractere qui marque la Proslambanomene du Mode [456] 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-Phrygie, laquelle a un même signe dans les Modes Hyper-Phrygien, Hyper-Dorien, Phrygien, Dorien, Hypo-Phygien, & 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 pu 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 [457] en usage. Il paroît que

Boece établit l'usage de quinze lettres seulement, & Grégoire Evêque de Rome, considérant que les rapports des Sons sont les mêmes dans chaque Octave, réduit 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 Degrés & 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; puis qu'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 [458] 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. (Voy. 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 trouvé & la place qu'elle y occupe. 7. Le Dièse, Bémol ou Béquarre accidentel qui peut la précéder. 8. L'espere 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 pouvoir 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 [459] les signes, on a multiplié les difficultés, & à forcé 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, long-tems avant qu'on soit en état de chanter à Livré 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 [460] 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 fait 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 lignes qu'un lui propose, s'en tient à ceux qu'il trouvé 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, linon 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 [461] 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 Degrés 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 & de même, les *Notes* qui appartiennent à l'Octave aigue [462] 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 les *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 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 trouvé 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 2 1 1.
. .

La premiere maniéré de *Noter* avec des lignes convient pour la Musiques fort travaillées & fort difficiles, pour les [463] 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 trouvé *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 + ou 13 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 falu 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 [464] alors le *re* prend tous les rapports qu'avoir *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 mineur; 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* sous-ligné 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 la Gamme qui leur répondent; C pour *ut*, D pour *re*, &c. (Voyez GAMME.)

Les Musiciens affectent beaucoup de mépris pour 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, [465] 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'une 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 Livré 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 4: *ut* Dièse 1. On marque le Bémol par un semblable trait descendant; si Bémol,.[* Ces deux chiffres 7 cet 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.] A l'égard du Béquarre, l'Auteur le supprime, comme un signe inutile dans son systême.

[466] Cette partie aine remplie, il faut venir au Tems ou à la Mesure. D'abord l'Auteur fait main-basse sur cette foule de différentes Meures 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 signe 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* sont 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* égales, leur nombre se distribue dans [467] 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 sont ensemble qu'une quantité égale la précédente, & par conséquent 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 subdivisons d'inégalité qui peuvent exiger deux traits; comme, si une Croche pointée étoit suivie de deux triples-Croches, alors il faudroit premièrement 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.

[468] 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 précédé; 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 (PI. F. Fig. 3.)

Tel est le précis de ce nouveau systême. Nous ne suivrons point l'Auteur dans le détail de ses réglés 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 livré 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 (PI. F. Fig. 4.) un Air noté par ces nouveaux caracteres: mais il sera difficile de tout déchiffrer [469] bien exactement sans recourir au livré même, parce qu'un article de ce Dictionnaire ne doit pas être un livré, & 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 Dissonance majeure, faute de voir que la Dissonance, 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 [470] 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 timbre 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

[471] O. Cette lettre capitale forme en cercle, ou double C ∎ 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 ▮.

Le tems parfait se marquoit quelquefois par un O simple, quelquefois par un O pointé en dedans de cette maniere. (Voyez TEMS.)

OBLIGE, 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 ajoutées 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 Degrés. L'*Octacorde* [472] ou la Lyre de Pythagore comprenoit les huit Sons exprimés par ces lettres 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 Degrés, & faire entendre huit Sons différens.

Voici les propriétés qui distinguent si singuliérement 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 quatrième *Octave*, où l'on ne trouvera jamais aucun Son qui ne soit la Réplique de quelqu'un des premiers. Une telle [473] série est appellée Echelle de Musique dans sa premier l'*Octave*, & Réplique dans toutes les autres. (Voyez ECHELLE, REPLIQUE.) 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 leurs différences, c'est-à-dire, tous les Intervalles simples tant Consonnans que Dissonans, & par conséquent toute l'harmonie. Etablissons toutes les Consonnances sur un même Son fondamental; nous aurons la Table suivante,

120/120. 100/100. 96/120. 90/120. 80/120. 75/120. 72/120. 60/120.

Qui revient à celle-ci:

1. 5/6. 4/5. ¾. 2/3. 5/8. 3/5. ½

Où l'on 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 Dissonances. Frappez à la fois ces quatre Sons *ut mi sol ut,* en montant du premier *ut* à ton *Octave*; ils formeront entr'eux toutes les Consonnances, excepté la Sixte majeure, qui est composée; & ne formeront nul autre [474] Intervalle. Prenez deux de ces mêmes Sons comme il vous plaira, l'Intervalle en sera toujours consonnance. 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 l'on 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 dissone avec l'un dissone avec l'autre.

IV. Enfin l'*Octave* a encore cette propriété, la plus singuliere de toutes, de pouvoir être ajoutée à elle-même, triplée & multipliée à volonté, sans changer de nature, & sans que le produit cessé 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 déjà cette capacité. (Voyez ETENDUE.) Les *Octaves* mêmes perdent quelque chose de leur Harmonie en se multipliant; [475] & passé une certaine mesure, tous les Intervalles deviennent pour l'oreille moins faciles à saisir: une double *Octave* commence déjà d'être moins agréable qu'une *Octave* simple; une triple qu'une double; enfin à la cinquieme *Octave* l'extrême distance des Sons ôte à la Consonnance presque tout son agrément.

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

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 premièrement 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 [476] les longueurs des cordes. Ces connoissances, pu reste, sont peu utiles en elles-mêmes, mais elles sont nécessaires pour entendre les vieux Autours.

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 Degrés Diatoniques sur les sept Sons de la Gamme jusqu'à l'Octave du premier. Mais comme chaque *Ton* peut se partager un deux semi-Tons, la même Octave se devise 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 ÉCHELLE.)

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, sur-tout 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 Rippiéno à l'Octave ou à l'Unisson.

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

OCTAVIER, v. n. Quand on forcé le vent dans un Instrument à vent, le Son monte aussi-tôt à l'Octave; c'est ce qu'on appelle *Octavier*. En renforçant aussi l'inspiration, [477] l'air renfermé dans le tuyau & contraint par l'air extérieur, est obligé, pour céder à la vîtesse 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 da 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*.

ODEUM, 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 Choeur 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 gueres en usage. A mesure que la Musique se perfectionne, elle perd ces noms pompeux par lesquels nos Anciens s'imaginoient la glorifier.

[478] ONZIEME, 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 Poeme, 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 coeur & y porter à la fois la même impression par divers organes. De ce 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 [479] d'Eglise; tels sont les Airs à danser, & ceux des Chansons. Mais comme partie essentielle de la Scene 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 Poésie, de lui donner une forcé 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 pouvoir 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 an Poeme lyrique un caractere différent de celui de la Tragédie & de la Comédie, & en faire une troisieme espece de Drame, qui a ses regles particulieres: mais ses 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 coeur humain: détails qui appartiennent moins à [480] l'Artiste qu'au Philosophie, & 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 Poésie étoit Musicale & toute leur Musique déclamatoire: ce 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 Poemes; ce qui par imitation a donne 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 Poésie 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 Choeurs.

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 Poésie [481] & à toute la forcé 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 plupart, 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 Poésie cadencée uniquement par le nombre des syllabes prend une Harmonie peu sensible dans le Rythme musical, de s'oppose sans cessé à la diversité des valeurs & des mouvemens. Voilà do difficultés qu'il falut vaincre ou éluder dans l'invention du Poeme 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 croit 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 Chaut à la parole, y devient dur & choquant pour l'oreille. De-là le besoin de substituer au discours en

[482] 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 Poésie; 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 fait toucher le coeur, 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 Choeurs, de la Symphonie, & de cette Mélodie enchanteresse dont la Musique moderne s'embellit souvent aux dépens de la Poésie, 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 I c'étoit bien celui-là [483] qu'on avoir dû choisir.

Pour soutenir une si sorte illusion, il salut épuiser tout ce que l'art humain pouvoir 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 ce nouveau Spectacle tout l'éclat dont il avoir 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, sera 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 froide, & toutes les situations manquoient d'intérêt. Comme il n'y avoir point d'intrigue qu'on ne dénouât facilement à l'aide de quelque Dieu, le Spectateur, qui connoissoit tout le pouvoir du Poete, 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 coeur ne s'en mêle pas; de sorte qu'à tout compter il eût été difficile d'ennuyer une assemblée à plus grands frais.

[484] 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, ion 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 figne 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 du 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 soi du monde, autant de vénération pour la Scene même que pour les chimériques objets qu'on tâchoit d'y représenter: comme s'il y avoir plus de mérite à faire parler platement 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 l'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 Poeme. 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. Bien-tôt [485] 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 choies qu'on avoir à dire, & que, par conséquent, l'effet de la seule Musique borné jusqu'àlors au sens, pouvoit aller jusqu'au coeur. La Mélodie, qui ne s'étoit d'abord séparée de la Poésie 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 poétique, 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, eût bientôt son langage, son expression, ses tableaux tout-à-fait indépendans de la Poésie. 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 pouvoir-on faire au Théâtre d'une Musique qui ne savoit rien peindre, que de l'employer a la représentation des choses qui ne pouvoient exister, & sur lesquelles personne n'étoit en état de comparer l'image & l'objet? Il est impossible [486] de savoir si l'on est affecté par la peinture du merveilleux comme on le feroit par sa présence; au lieu que tout homme peut juger par lui-même si l'Article a bien su faire parler aux passions leur langage, & si les objets de la Nature sont bien imités. Aussi dès que la Musique eût 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 substitue au merveilleux, les machines des Poetes & des Charpentiers furent détruites, & le Drame lyrique prit une forme plus noble & moins gigantesque. Tout ce qui pouvoit émouvoir le coeur y fut employé avec succès, on n'eût plus besoin d'en imposer par des êtres de raison, ou plutôt de folie, & les Dieux furent chasses de la Scene quand on y sut représenter des hommes. Cette f'orme plus sage & plus réguliere se trouva encore la plus propre à l'illusion; l'on sentit que le chef-d'oeuvre de la Musique étoit de se faire oublier 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 cri tout autre tems.

Ces observations donnerent lieu à une seconde réforme non moins importante que la premiere. On sentit qu'il ne faloit 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, surtout, [487] 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 coeur, avec les jeux d'esprit, les Madrigaux & tout ce qui n'est que des pensées. Le ton même de la simple galanterie, qui cadre 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 fantômes 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 bientôt 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.

[488] Ces nouveaux Poemes 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 eût-on tenté de substituer à ce barbare fracas les accens de la colore, 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 coeur humain, les Vinci, les Léo, les Pergolèse, dédaignant la servile imitation de leurs prédécesseurs, & s'ouvrant une nouvelle carriere, la franchirent sur l'aile du Génie, & se trouveront au but presque dés les premiers pas. Mais on ne peut marcher long-tems 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 Poésie 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 Poete; mais elle prend, en quelque sorte, un autre quoique l'objet soit le même, le Poete & 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, [489] choisit & se fixe à une image plutôt qu'à l'autre. Alors le Musicien, s'il a plus d'art que le Poete, 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 théâtral au chant & au brillant de la voix; ce qui fait tout-à-fait oublier la Piece, & change le Spectacle en un véritable Concert. Que si l'avantage, au contraire, se trouvé du côté du Poete, 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 Poete, & de croire admirer des chef-d'oeuvres d'Harmonie, en admirant des Poemes 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 Poésie, celle-ci se prête à son tour aux inflexions de la Mélodie; & que, quand la Musique cessé 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 Poésie 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 [490] 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 Déclaration. Ce défaut est sans remede, & vouloir à toute forcé 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 pu 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 vu 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 fut nous émouvoir, on s'étoit contenté do nous surprendre. Il est donc très-nature 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 coeurs sensibles.

Il est certain qu'on auroit pu retrancher de la pompe du Spectacle autant qu'on ajoutoit 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 & [491] 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'oeil que la fantasque image du Tarrare, 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 irritation.

De-là vient que le merveilleux, quoique déplacé dans la Tragédie, ne l'est pas dans le Poeme épique, où l'imagination toujours industrieuse & dépensiere se charge de l'exécution, & en tire un tout autre parti que ne peut faire sur nos Thé âtres 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 Poésie qu'à la Peinture; celle-ci, de la maniere qu'on l'emploie au Théâtre, n'est pas aussi sujette que la Poésie 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 [492] mot, on doit songer qu'on parle à des coeurs sensibles sans oublier qu'on parle à des gens raisonnables. Ce n'est pas que cette je voulusse transporter à l'*Opéra* cette rigoureuse unité de lieu qu'on exige dans la Tragédie & à la quelle 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 sont 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-prés dans la durée de vingt-quatre heures, l'unité de lieu dois 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 [493] des impressions diverses, mais analogues, & porter à l'ame même intérêt avec un double plaisir. Ainsi ce seroit une grande erreur de penser que l'ordonnance du Théâtre n'a rien commun avec celle de la Musique, si ce n'est la convenance générale qu'elles tirent du Poeme. C'est à l'imagination des deux Artistes à déterminer entr'eux ce que celle du Poete 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 degrés, & que tout est dit au premier coup-d'oeil. La puissance imitative 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 celle-ci; il fait exciter par un sens des émotions semblables à celles qu'on [494] peut exciter par un autre; &, comme le rapport ne peut être sensible que l'impression ne soit forte, la peinture, dénuée de cette forcé, 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 les flammes d'un incendie, sera 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 serein, & répandra, de l'Orchestre, une fraîcheur nouvelle sur les bocages.

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 devise en deux especes, dont l'une sert d'accompagnement à la parole de l'autre de supplément. Le premier, naturel à tout

homme [495] 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 privation; 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 et 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 devise 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 inférés 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 [496] principal, le Spectateur, à la fin de chaque Fête, se trouveroit aussi peu ému 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 cieux 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 Poésie; 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.

[497] Les deux raisons que je viens d'alléguer se réunissent dans toute leur forcé 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, an 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 Poésie. Mais avant d'employer cette Langue nouvell, il faut la créer. Commencer par donner des Ballets en action, sans avoir préalablement établi la convention des gestes; c'est parler [498] une Langue à gens qui n'en ont pas le Dictionnaire, & qui par conséquent, ne l'entendront point.

OPERA, 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 ceux 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 sacres & qu'on met en Musique pour être exécuté quelque église durant le Carême ou en d'autres tems. Cet usage, assez commun en Italie, n'est point admis 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 montre 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 auteur. On l'appelloit *Orchestr*e, 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* Françoise & Italienne, & ce qu'on appelle ailleurs le *Parquet*, est destiné en partie à un usage semblable..

[499] 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 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 a 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 intérieur, on a soin: 1°. que le nombre de chaque espece d'Instrument se proportionne à l'effet qu'ils doivent produise tous ensemble; que, par exemple, [500] 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 & pas touts *Orchestre*, parce que c'est la Basse qui doit régler & soutenir tontes les autres Parties, tous les Musiciens doivent l'entendre également: 4°. que tous les Symphonistes aient l'oeil sur le Maître à son Clavecin; & le Maître sur chacun d'eux; que de même chaque Violon soit vu 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'oeil de la distribution totale, qu'on me 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 [501] 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 résonance: 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.

[502] 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 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 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 Contre-point, insérer quelques Tierces dans une suite de Plain-Chant à l'unisson: de sorte, par exemple, qu'une partie du Choeur chantant ces quatre Notes, *ut re si ut,* l'autre partie chantoit en même tems ces quatre-ci *ut re re ut*. II 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 & [503] si peu varié, les Chantres qui *organisoient* ne laissoient pas 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 ou 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 Lully à la tête. C'est de quoi les ltaliens ne conviennent pas aujourd'hui [504] que tout a si sort changé; mais le fait ne laissé 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 bientôt 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, a 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 sont 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 les 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 bientôt de lui inspirer; & de déterminer enfin l'*Ouverture* par un morceau d'un autre caractere, qui, tranchant [505] 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 Lully & 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 déjà passé. Ce n'est pas cela. L'*Ouverture* la mieux entendue est celle qui dispose tellement les coeurs des Spectateurs, qu'ils s'ouvrent sans effort à l'intérêt qu'on veut leur donner dès [506] 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 LIVRÉ, A L'OUVERTURE DU LIVRÉ. (Voyez LIVRÉ.).

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, ÉPAIS, SYSTEME, TÉTRACORDE.)

P

[507] P. Par abréviation, 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 *Pantomime*s ont pour l'ordinaire un couplet principal qui revient souvent dans le cours de la Pièce, & 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 ou le Danseur doit mettre une expression déterminée.

PAPIER REGELÉ. On appelle ainsi le papier préparé avec les Portées toutes tracées, pour y noter la Musique. (Voyez PORTÉE.)

Il y a du *Papier réglé* 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.

[508] Le format plus large que long paroît plus commode, soit parce qu'un livré 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 régl*é 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; savoir, deux Dessus de Violons, la *Viola*, la Partie chantante, & la Basse. Cette division étant toujours la même & chacun trouvant dans toutes les Partitions si 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 saut 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 sur, & 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*.)

[509] 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 pouvoir 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 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 aiguë du Tétracorde Méson, & la premiere ou la plus grave du Tétracorde Diézeugménon. (Voyez SYSTêME, 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 donne par plusieurs Auteurs à la troisieme corde de chacun des trois Tétracordes Synnéménon, Diézeugménon, & Hyperboléon; 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 *Paranète-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 qu'on appelle *Homophonie*; ni de la [510] 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 nettoient 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 Dissonance; 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'applique a 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 Mesure, en *Parfait ou Imparfai*t, & 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, ▮.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 [511] l'Hypatè du grave à l'aigu. Il y avoit deux Parhypates dans le Diagramme des Grecs; avoir, la *Parhypate-Hypaton*, & la *Parhypate-Mé!on*. 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 faire 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 Poeme que le Compositeur met en Musique; soit que ce Poème 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 Lully.

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.) [512] Comme un Accord complet est composé de quatre Sons, il y a aussi, dans la Musique, quatre *Parties* principales dont la plus aiguë 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 déguisé, 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 Contre-point, il n'eût 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.

[513] 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 sois. On devise 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, & sa 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 plupart 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 Choeur*.

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.dans 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 [514] même Partie est souvent doublée, triplée & multipliée à proportion du nombre total des exécutans.

PARTITION, s. f. Collection de toutes les Parties d'un 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 aiguës, & 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'oeil 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 embrassement 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 trouvé la suite de la même Partie.

[515] 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.2 °. 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 commentant par une Corde ou un Tuyau de chaque Touche [516] 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 donne 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 trouvé au milieu du Clavier ou à-peu-près. On accorde ensuite le *sol*, Quinte aiguë de cet *ut*, puis le *re*, Quinte aiguë de ce *sol*;

après quoi l'on redescend à l'Octave de ce *re*, à côté du premier *ut*. On remonte à lai Quinte *la*, puis encore à la Quinte *mi*. On redescend a 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 aiguë de ce *fa*; ensuite le *si* Bémol, Quinte de cette Octave; enfin le *mi* Bémol, Quinte grave de ce *si* Bémol l'Octave aiguë duquel *mi* Bémol doit faire Quinte juste ou à-peu-prés 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.

[517] PASSACAILLE s. f. Espece de Chaconne dont le Chantes 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 en 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 plupart des Chanteurs François ne s'écartent jamais de la Note & ne sont de *Passages* que ceux qui sont écrits.

PASSE-PIED, s. m. Air d'une Danse de même nom fort commune, dont la mesure est triple, se marque 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 moeurs 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 [518] & le naturel; l'Air d'une Danse composée dans le caractere s'appelle aussi *Pastorale*.

PASTORELLE, s. f. Air Italien dans le genre pastoral. Les Airs François appellés Pastorales, sont Ordinairement, 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 mémé des Airs qui deviennent gais cet 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: *II 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* [519] 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 en.

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 trouvé & que le coeur sont, 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 long-tems n'est plus en usage. Ce nom de Pavane lui fut donne 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 [520] épée qu'il gardoit dans cette Danse, & 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 marqué 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 trouvé 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.

[521] Quant à cette autre espece de *Pauses* connues 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 donne qu'abusivement: c'est pourquoi je renvoie sur cet article aux mots Bâtons & Modes.

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, & sur-tout 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'un lui vient le nom de *Pentatonon*, qui signifie cinq tons.

PERFIDIE, s. f. Terme emprunté de la Musique Italienne, & qui signifie une certaine affectation 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, [522] & une infinité de manieres d'Accompagnement contraint ou *Perfidie, Perfidiato*, qui dépend 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.

PERIELESE, 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 Choeur que c'est à lui de reprendre & poursuivre ce qui suit.

La *Périèlese* 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.)

PERIPHERES, 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.

[523] C'est a *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 a cet égard ce que les Moeurs sont en Poésie.

On ne voit pas ce qui a porté les Anciens à lui donner ce nom, à moins qu'ils ne l'aient pris de ▮▮▮▮▮▮▮ leur jeu d'Echecs, *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 ▮▮▮▮▮▮ Calculi.

PHILELIE, s. f. C'étoit chez les Grecs une forte 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 du 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.

[524] Dans l'Harmonie, la *Phrase* est une suite réguliere d'Accords tous liés entr'eux par des Dissonances 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 fait voir est rendre que les Notes, les Tons, les Tems, les Intervalles, sans entrer dans les sens des *Phrases*, 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 [525] 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 particulier 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 gueres 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 avoir dans l'ancienne Musique cette différence des Tems aux *Pieds*, que les Tems étoient comme les Points ou élémens indivisibles, & les *Pieds* les premiers composés de ces élémens. Les *Pieds*, à leur tour, étoient les élémens du Mètre ou du Rhythme.

Il y avoir 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 avoir 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 reports 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 [526] longues, seulement dans les regles des Grammairiens, ne sont senties comme telles, ni par l'oreille des Poetes, ni dans la pratique du Peuple.

PINCE, 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 Trill que celui-ci se bat avec la Note supérieure, & le *Pincé* avec la Note inférieure. Ainsi le Trill 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 crois: sort semblable à celle avec laquelle on marque le Trill dans 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 Guitare: 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 sortement le Pointé.

Notes *piquées*; sont des suites de Notes montant ou descendant [527] diatoniquement, ou rebattues sur le même Degré sur chacune desquelles on met un Point, quelquefois un peut alongé 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 sois 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 trouvé 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 sassez votre Finale sur l'un ce 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*.

[528] 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 pu 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 Hymne, fut celui où la Musique avoit déjà 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 forcé qui lui étoit restée; savoir, 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 fais quelle barbare Poésie, pire pour la Musique que la Prose [529] 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 recevoir. Il n'y eût 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 Degré du systême Diatonique naturel où se trouvé 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 [530] 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 differens 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, pretintailliés 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 ou l'on croit l'avoir mis, que ces précieux restes de l'antiquité soient fidélement transmis a ceux: qui auront assez de talent & d'autorité pour en enrichir le systême moderne. 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.

Amboise, Archevêque de Milan, fut, à ce qu'en prétend, [531] 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 de dans les autres Eglises où se pratique le Chant Romain. L'Eglise Gallicane n'admit qu'en partie avec beaucoup de peine & presque par forcé 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 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 savans dans le Chant ecclésiastique, qu'ils avoient appris du Pape Saint Grégoire, accusoient les François de corrompre, écorcher & défigurer le vrai Chant. La dispute ayant été portée devant le Seigneur Roi, les François qui se tenoient forts de son appui, insultoient aux Chantres Romains. Les Romains, fiers de leur grand savoir, &, comparant la Doctrine de Saint Grégoire à la rusticité des autres, les traitoient d'ignorans, de rustres, de sors, & de grosses bêtes. Comme cette altercation ne finissoit point, le très-pieux [532] Roi Charles dit à ses Chantres: déclarez-nous quelle 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 & Benoit, deux Chantres très-savans & instruits par Saint Grégoire même: il lui donna aussi des Antiphoniers de Saint Grégoire qu'il avoir 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 surent corrigés les Antiphoniers

François que chacun avoir 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 tremblans, flattés, battus, coupés dans le Chant, les François ne purent jamais bien les rendre, faisant plutôt des chevrottemens que des roulemens, à cause de la rudesse naturelle & barbare de leur gosier. Du reste, la principale école de Chant demeura toujours à Metz, & autant le Chant Romain surpasse celui de Metz, autant le [533] Chant de Metz surpasse celui des autre écoles Françoises. Les Chantres Romains apprirent de même aux Chantres François à s'accompagner des Instrumens; & le Seigneur Roi Charles, ayant derechef amené avec foi en France des Maîtres de Grammaire & de calcul, ordonna qu'on établît par-tout 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 piissmus Carolus, & celebravit Romae Pascha cum Domno Apostolico. Ecce orta est contentio per dies festo Paschoe inter Cantores Romanorum & Gallorum. Dicebant se Galli rneliùs cantare & pulchriùs quàm Romani. Dicebant se Romani doctissimè cantilenas ecclesiasticas proferre, sicut docti fuerant à Sancto Gregorio Papâ, Gallos corruptè cantate, &, cantilenam sanam destruendo dilacerare.Ouoe contentio ante Domnum Regem Carolum pervenit. Galli verô propter securitatem Domni Regis Caroli valdè exprobrabant Cantoribus Romanis, Romani vero propter auctoritatem magnae doctrinae eos stultos, rusticos & indoctos velut bruta animalia affirmabant, & doctrinam Sancti Gregorii praeferebant rusticitati eorum: & cum altercatio de neutrâ parte finiret, ait Domnus piissimus Rex Carolus ad suos Cantores: Dicite palàm quis purior est, & quis melior, aut sons vivus, aut rivuli ejus longe decurrentes? Responderunt omnes unâ voce, sontem, velut capot & originem, puriorem esse; rivulos autem ejus quanto longius à fonte recesserint, tanto turbulentos [534] *& sordibus ac immunditiis corruptos; & ait Domnus Rex Carolus: Revertimini vos ad sontem Sancti Gregorii, quia manifestè corrupistis cantilenam ecclestiasticam. Mox petiit Dornnus Rex Carolus ab Adriano Papâ Cantores qui Franciam corrigerent de Cantu. At ille dedit ei Theodorum & Benedictum docctissimos Cantores qui à Sancto Gregorio eruditi fuerant, tribuitque Antiphonarios Sancti Gregorii, quos ipse notaverat notâ Romana: Damnus vero Rex Carlus revertens in Franciam misit unum Cantorem in Metis Civitate, alterum in Suessonis Civitate, praecipiens de omnibus Civitatibus Franciae Magistros scholae Antiphonarios eis ad corrigendum tradere, & ab eis discere cantare. Correcti sunt ergo Antiphonarii Francorum, quos unusquisque pro suo arbitrio vitiaerat, addens vel minuens & omnes Franciae Cantores didicerunt nota, Romanam quam nunc vocant notam Franciscam: excepto quod tremulas vel vinnulas, sivè collisibiles vel secabiles voces in Cantu non poterant perfectè exprimere Franci, naturali noce barbaricâ frangentes in gutture voces, quàm potius exprimentes. Majus autem Magisterium Cantandi in Metis remansit; quantunque Magisterium Romanum superat Metense in arte Cantandi, tanto superat Metensis Cantilena caeteras scholas Gallorum. Similiter erudierunt Romani Cantores supradictos Cantores Francorum in arte organandi; & Domnus Rex Carolus iterum à Româ artis grammatice & computatoriae Magistros secum adduxit in Franciam, & ubique studium litterarum expandere jussit. Ante ipsum enim Domnum. Regem Carolum in Galllia nullum studium fuerat liberalium Artium. Vide* [535] *Annal. & Hist. Francor. ab an. 708. ad. an. 990. Scriptores cooetaneos. impr. Francofurti 1594. sub vitâ Carlimagni.*

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 avoir 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 descendant de la gauche plus grand que celui de la droite.

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, [536] *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 forcé 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 de trois.

V. Si une Ronde entre deux *Points* se trouvé suivie de deux ou plusieurs Breves en Tems imparfait, le second *Point* transfère 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.

[537] 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 de puis long-tems.

Aujourd'hui le *Point*, pris comme valeur de Note, vaut toujours la moitié de celle qui le précédé. 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 surement pas la meilleure qu'on eût pu imaginer, & cause souvent bien des embarras inutiles.

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

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 [538] 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 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 [539] 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 cela 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 <u>*Planche B.*</u> 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 *Planche 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 Degrés. *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 Degré conjoint d'une Ligne à l'autre. Lorsqu'on doubla les Degrés en plaçant aussi des Notes dans les Intervalles, la *Portée* de huit Lignes réduites à quatre, se trouva de la même étendue qu'auparavant.

[540] 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 Degrés diatoniques; & dans le Plain-Chant, de neuf Notes formant huit Degrés. (Voyez CLEF, NOTES, LIGNES.)

POSITION s. f. Lieu de la Portée où est placée une Note pour fixer le Degré 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 un 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 Thésis.)

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 Sillet, en forte 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 Degrés diatoniques dont la main s'éloigne du Sillet.

[541] PRELUDE, 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'oeil des critiques leur impose sur le papier, sont 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 sent maintenant les Sieurs [542] 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 a Paris l'admiration des connoisseurs.

PRÉPARATION, s. f. Acte de préparer la Dissonance. (Voyez PRÉPARER.)

PRÉPARER, v. a. *Préparer* la Dissonance, c'est la traiter dans l'Harmonie de maniere qu'a la faveur de ce qui précede, elle soit moins dure a l'oreille qu'elle ne seroit sans cette précaution: selon cette définition toute Dissonance veut être préparée. Mais lorsque pour *Préparer* une Dissonance, on exige que le Son qui la forme, ait fait consonnance auparavant, alors il n'y a fondamentalement qu'une seule Dissonance qui se *Prépare*; savoir, la Septieme: encore cette Préparation n'est-elle point nécessaire dans l'Accord sensible, parce qu'alors la Dissonance 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, de-là 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 Dissonances; [543] savoir, l'Accord qui précede la Dissonance, 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 Dissonance, il faut choisir pour arriver à son Accord une telle marche de Basse-fondamentale, que le Son qui forme la Dissonance, 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 Dissonance elle-même forme cette liaison; & 2. Que cette Dissonance n'étant que le prolongement d'un Son consonnant, devient beaucoup moins duré à l'oreille, qu'elle ne le seroit sur un Son nouvellement frappe. Or c'est-là tout ce qu'on cherche dans la Préparation. (Voyez CADENCE, DISSONANCE, HARMONIE.)

On voit par ce que je viens de dire, qu'il n'y a aucune Partie destinée spécialement à *Préparer* la Dissonance, que celle même qui la fait entendre: de sorte que si le Dessus sonne la Dissonance, c'est à lui de syncoper; mais si la Dissonance 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 Dissonances qui ne se *préparent* jamais; telle est la Sixte-ajoutée; d'autres qui se *préparent* fort rarement; telle est la Septieme-diminuée.

[544] PRESTO, adv. Ce mot, écrit à la tête d'un morceau de Musique, indique le plus prompt & le plus animé des 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 dui 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 sont, pour ainsi dire, qu'une seule, & n'ont pu se présenter à l'esprit l'une sans l'autre. Ils sont semblables à 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 a 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 [545] 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 proportionne à l'effort de tête qu'ils ont coûté, & dans la Musique les morceaux *di Prima intenzione* sont les seuls qui puissent causer ces extases, ces ravisemens, 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 MELOPEE.)

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 compléter l'Echelle Diatonique & Chromatique, au moyen du Tempérament. (Voyez TEMPÉRAMENT.)

[546] 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, & quelquefois après le signe du Mode, par un cercle ou un demi-circle, 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* parfaire; outre le cercle & le demi-cercle on se servit du Chiffre 3/1 pour exprimer la valeur de trois Rondes ou semi-Breves, pour celle de la Breve ou Quarré; &'du Chiffre 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 [547] 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 lu ailleurs ai oui dire que ce mot ait jamais eu ce sens-là.

PROLOGUE, s. m. Sorte de petit Opera qui précede le grand, l'annonce & lui sert d'introduction. Comme le sujet des *Prologues* est ordinairement é1evé, 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 plupart 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 sont gueres qu'ennuyer & impatienter les Spectateurs, ou nuire a 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 *Proportion*; savoir, la *Proportion* Arithmétique, [548] 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 quartrieme *16*. Ces quatre termes sont donc en *Proportion* Géométrique.

Une *Proportion* soit Arithmétique, soit Géométrique, est dire inverse ou réciproque, lorsqu'après avoir comparé le premier terme au second, l'on compare non le troisieme au quartrieme, comme dans la *Proportion* directe, mais à rebours le quartrieme au troisieme, & que les rapports ainsi [549] 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 -- *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 -- 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'interruption 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.

[550] Et ces quatre termes 2, 4, 8, 16, forment une Progression Géométrique, qu'on peut de même prolonger autant qu'on peut 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 sort, par exemple, ces trois nombres 3, 4, 6: car comme le premier 3 est la moitié du troisieme 6, de même l'excès I 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 entre 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

nommée 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 [551] 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 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 forcé 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*, sont 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 parce que la Corde qui rend ce son-là, fut ajoutée 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 aiguë de tout le Systême. (Voyez SYSTEME)

[552] 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, de Tégée selon les Arcadiens, & de Thebes selon les Béotiens.

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

PYTHAGORICIENS, *sub. mas. plur*. 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 ARISTOXENIENS.)

Les *Pythagoriciens* fixoient tous les Intervalles tant Consonnans que Dissonans par le Cacul des rapports. Les Aristoxéniens, au contraire, disoient s'en tenir 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 [553] rien, ou n'exigoient pas

de 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 vouloir dire, ou il proposoit de trouver une moyenne proportionnelle entre 8 & 9. Or cette moyenne proportionnelle est la racine quarrée de 72, & cetre racine quarrée est un nombre irrationnel: il n'y avoir 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. (VOY. INTERVALLE, SYSTEME.)

Q

[554] 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, & se figure.

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 produit & de Intonation résulte la Mélodie. (Voyez MÉLODIE)

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

QUARREE ou BREVE, *adj. pris substantiv*. Sorte de Note faite ainsi II, & qui tire son nom de si 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)

[555] Maintenant la *Quarrée* vaut toujours deux Rondes, mais en l'emploie fort rarement.

QUART-DE-SOUPIR, s. m. Valeur de silence qui, dans la Musique Italienne, se figure ainsi ; dans la Françoise, ainsi & qui marque, comme le porte son nom; la quatrieme partie d'un soupir; c'est-à-dire, l'équivalent d'une double-Croche. (Voyez SOUPER, VALEUR DES NOTES.)

QUART-DE-TON, f. 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 *Quarte-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 trouvé 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 [556] 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 Degrés 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 sait Onzieme avec le Son supposé. (Voyez SUPPOSITION.)

Un autre Accord s'appelle *Quarte-superflue ou Triton*. [557] C'est un Accord sensible dont la Dissonance est portée à la Basse: car alors la Note sensible fait Triton sur cette Dissonance. (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 Contre-point plutôt par Quartes que par Quintes: c'étoit ce qu'ils appelloient aussi par un mot Latin plus barbare encore que le François, *Diatefferonare*.

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 morceau de Musique vocale ou instrumentale qui font 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 pas mettre de remplissage dans un *Quatuor*.

QUEUE, s. f. On distingue dans les Notes la tête & la [558] *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 plupart 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 prononce 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 Degrés 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 [559] s'appelle *fasse-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 Degrés. (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, la *Quinte* est diésée, faisant alors Tierce majeure sur la Médiante & par conséquent *Quinte-Superflue* sur la Tonique. Le principe de cet Accord, qui paroit sortir du Mode [560] se trouvera dans l'exposition du Systême de M. Tartini. (Voyez Systême.)

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. Premièrement on peux former ces deux *Quintes* & conserver la liaison harmonique. Secondement, avec cette liaison, les deux *Quintes* sont encore mauvaises. Troisiémement, il faudroit, par le même principe, étendre, comme autrefois, la regle aux Tierces majeures; ce qui n'est pas & et 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 affoibli 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 dissonance 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 jour.

[561] QUINTER, v.n. C'étoit, chez nos anciens Musiciens, une maniere de procéder dans le Déchant ou Contre-point plutôt par *Quinte* 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

[562] RANZ-DES-VACHES. Air célebre parmi les Suisses, & que leurs jeunes Bouviers jouent sur la Cornemuse en gardant le bétail dans les montagnes. Voy. 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.

RE. 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 conséquent beaucoup d'habileté.

[563] 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 Choeur & 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*?

RECITANT. *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 Choeur qui sont exécutées à l'unisson par plusieurs Concertans. (V. RECIT. }

RÉCITATION, s. f. Action de Réciter la Musique. (Voy. RECITER.)

[564] RECITATIF, s. m. Discours récité d'un ton musical & harmonieux. C'est une de Chant qui approche beaucoup de la parole, une déclamation en Musique, dans laquelle le Musicien doit 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 sort 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 Ton 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 Poésie étoit en *Récitatif*, parce que la Langue étant mélodieuse, il suffisoit d'y ajouter la Cadence du Mètre & 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 Poètes, je chante, lorsqu'ils ne sont aucune sorte de Chant. [565] Les Grecs pouvoient chanter en parlant; mais chez nous il faut parler ou chanter; on ne sauroit faire à la sois l'un & l'autre. C'est cette distinction même qui nous a rendu le *Récitatif* nécessaire. La Musique domine trop dans nos Airs, la Poésie 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 disparate; 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 abaissement. Le Compositeur, [566] 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 le 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 sont 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, muliplieroit 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 image, renfermés enfin dans quelque unité d'expression, ne permettent gueres 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 [567] 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 les notera pas, il ne sauroit; mais il vous en donnera l'idée a 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, & sont, sous la Mélodie de la Voix, [568] une maniere de Mélodie sort plate & sort ennuyeuse. Le Compositeur doit savoir prolonger & varier les 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 du *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. Démosthène parlant tout le jour ennuieroit à la fin; mais il ne s'ensuivroit pas de-là que Démosthène 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.

[569] J'ajoute que, quoiqu'on ne cherche pas communément dans le *Récitatif* la même énergie d'expression que dans les Airs, elle s'y trouvé pourtant quelquefois; & quand elle s'y trouvé, 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'Ancone, 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 commencement du troisieme Acte. A chaque représentation un silence profond dans tout le Spectacle annonçoit les approches de ce terrible 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'étoient ni des pleurs, ni des plaintes; c'étoit un certain sentiment de rigueur âpre & dédaigneuse qui troubloit l'ame, serroit le coeur & glaçoit le sang.» II 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 sul'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, [570] *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 recito il Dramma, e sempre segui 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 gueres 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 *Récitatif* ordinaire; au lieu qu'il faut alors filer & soutenir les Sons selon toute la valeur des Notes. Quand l'Accompagnement est mesuré, cela forcé de mesurer aussi le *Récitatif*, lequel alors suit & accompagne en quelque sorte l'Accompagnement.

RECITATIF MESURE. 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, [571] 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.

RECITATIF OBLIGE. C'est celui qui, entremêle 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 su faire aucun usage [572] 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 seroit point le *Récitatif obligé* dans des scenes grandes & pathétiques, si l'on en peut tirer ce parti dans un genre rustique & badin?

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

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

REDOUBLE, 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 fix; ainsi le 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.)

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

REFRAIN. Terminaison & 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 degré du Ton, tant en Mode majeur qu'en Mode mineur, & tant en montant qu'en descendant.

On trouvé, *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 [574] donne. Cette faute est dans l'Accompagnement de la sixieme Note dont l'Accord chiffré d'un 6, péche contre les regles, car il ne s'y trouvé 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 dit 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, seroit une marche entiérement intolérable.

On pourroit aussi donner à cette sixieme Note l'Accord de petite Sixte, dont la Quarte seroit liaison; mais ce seroit fondamentalement un Accord de Septieme avec Tierce mineure, où la Dissonance 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'adopté point, & sur un Accord qui éloigné 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 sût suivie de l'Accord parfait ou de la Septieme; ce qui rameneroit la difficulté. Une *Regle* qui sert non-seulement [575] dans la pratique, mais de modele pour la pratique, ne doit point se tirer de ces combinaisons théoriques rejettées par l'oreille; & chaque Note, sur-tout 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 régulierement 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 insérer régulierement 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 sur 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 REGLE.)

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 Note sur une Réglure bien nette*. (Voyez PAPIER REGLE.)

RELATION, s. f. Rapport qu'ont entr'eux lus deux Sons [576] 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*, 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 diminuée & superflue, 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 l'on d'Intervalle, le rapport qui se trouvé entre le Dièse de l'inférieure & le Bémol de la Supérieure. C'est, pair 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.)

[577] REMISSE, adj. Les Sons *Remisses* sont ceux qui ont peu de forcé, ceux qui étant fort graves ne peuvent être rendus que par des Cordes extrêmement lâches, ni entendus que de sort prés. *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 enflant & 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, sur-tout après quelques Pauses de silence, dans une Fugue, une Imitation, ou dans quelque autre Dessein.

RENVERSE. 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.

[578] 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 dissonant 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*, & *sol mi ut*, 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 dissonant; 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 [579] cet ordre est changé, ou que les Sons fondamentaux, sans être au grave, se sont 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 devroit faire la Basse.

Par-tout 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; pourvu qu'on ne change point la succession réguliere & fondamental, que les Dissonances soient toujours préparées & sauvées par les Parties qui les sont 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 premiers l'Accord est direct & la Dissonance dans le Dessus; dans les autres l'Accord est *renversé,* & la Dissonance à la Basse.

A l'égard des Accords par supposition, il faut plus de précautions pour les *Renverser*. Comme le Son qu'on ajoute Basse est entièrement étranger à l'Harmonie, souvent y est souffert qu'à cause de son grand éloignement des autres Sons, qui rend la Dissonance moins dure, Que si [580] 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. V. 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 de 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 & régner 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 ordonné, 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 trouvé le Point final. (Voyez POINT.)

[581] RÉPERCUSSION, s. f. Répétition fréquente des même 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-à-dire, la Finale & la Dominante, qui sont proprement la Répercussion du Ton, doivent être plus souvent rebattues que celle du milieu qui 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*.

[582] 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 sur-tout dans une Contre-Fugue, la rentrée du sujet renverse 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 Dissonance. 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 sort différentes. (Voyez SILENCE.)

REPRISE, s. f. Toute Partie d'un Air, laquelle se répete deux fois, sans être écrite deux sois, 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 [583] 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 figue 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 insère 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 que ordinairement qu'il faut recommencer deux sois, tant la Partie qui précede que celle qui suit; c'est pourquoi on la trouvé 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, sût tout-à-fait établie; car elle me paroît fort commode. (Voyez *Pl. L.* Fig. 8.) la figure de ces différentes *Reprises*.

[584] 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 en a premièrement 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 sans 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.

[585] RESONNANCE, 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 Trompé 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, sur-tout 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 [586] 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 toit 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 vitesse ou de la lenteur, de la longueur ou de la brièveté des Tems.

Aristide Quintilien devise le *Rhythme* en trois especes; savoir, 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 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 frappe 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'éloquence; la Mesure & la Cadence dans la Poésie: 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 i des Anciens.

[587] 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, autre levé; l'on en comptoit trois Genres, même quatre & plus, selon les divers rapports de ces Tems. 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 *Sesquialtère*, 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 degrés 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, [588] étoit susceptible d'accélération & de ralentissement, à la volonté du Poete, selon l'expression des paroles & le caractere des passions qu'il faloit exprimer. Ainsi de ce 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-deçà 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 Poésie, 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 *Rythme* 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 Hexametres, Pentametres, Adoniens, Anapestiques, 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 vitesse selon la nature des pieds. Ainsi de deux *Rhythmes* de même Genre, résultans l'un de deux Spondée, l'autre de [589] deux Pyrriques, le premier auroit été double de l'autre en durée.

Les silences se trouvoient aussi dans le *Rhythme* ancien; on 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'ils 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 san Livré *de Poematum cantu, & viribus Rhythmi*, releve beaucoup le *Rhythme* ancien, & il lui attribue toute la forcé 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 poétiques n'avoient été inventés que pour cette fin que nous négligeons. Il ajoute que le langage & la Poésie 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; [590] 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 forte que nous n'avons dans notre Poésie 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 surement pas-la de l'étoffe pour la Musique.

Le *Rhythme* est une partie essentielle de la Musique, & sur-tout 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 sont 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 remisses & bas; la joie par Tems sautillans & vîtes, de même que par Tons aigus & intenses [591] je présume qu'on pourroit observer dans toutes les autres passions un caractere propre, mais plus difficile à saisir, à cause que la plupart 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 *Thesis*, par la marche la plus sensible & la mieux Cadencée.

RHYTHMOPEE, ▮▮▮▮▮▮▮▮▮▮ 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* avoir pour objet le Mouvement ou le Tems, dont elle marquoit la mesure, les divisions, l'ordre & le mélange, 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 [592] principalement à la Poésie; parce qu'alors la Poésie; parce qu'alors la Poésie 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 sort 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 devise ordinairement en deux Reprises phrasées de quatre en quatre Mesures, & commençant

par la derniere Note du second Tems.

On trouvé *Rigodon* dans le Dictionnaire de l'Académie; mais cette orthographe n'est pas usitée. J'ai ouï 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 trouvé assez si fréquemment dans les Musiques d'Eglise, & qui équivaut mot *Choeur* 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.

[593] 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 gueres à de simples répétition; aussi le mot *Ritournelle* a-t-il vieilli.

ROLLE, s. m. Le papier séparé qui contient la Musique 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 Poeme du même nom, divisé par couplets, duquel le sujet est pour l'ordinaire quelque histoire amoureuse & souvent tragique. Comme la *Romance* doit être écrire 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, [594] l'intérêt augmente insensiblement, & quelquefois on se trouvé 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 des valeur. 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 sont 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 tontes les autres; [595] & que la fin de toutes le autres 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 complexe, divisée en deux membres, en reprenant la premiere 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 sois, 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.

[596] 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 forcé de l'expression, il est à propos de suspendre le discours & de prolonger 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 *è* 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 coeur est le plus vivement ému, la [597] voix trouvé plus aisément des Accens, que l'esprit ne peut trouver des paroles, & de-là vient l'usage des Interjections dans toutes les Langues. (Voyez NEUME.) Ce n'est pas une moindre erreur de croire qu'une *Roulade* est toujours bien placée sur une syllabe 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.)

[598]

S

S. Cette lettre écrite seule dans la Patrie 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, f. m. Tout passage d'un Son à un autre par Degrés disjoints est un Saut. Il y a *Saut régulier* qui se fait toujours sur un lntervalle consonnant, & *Saut irrégulier*, qui se fait sur un Intervalle dissonant. Cette distinction vient de ce que toutes les Dissonances, excepté la Seconde qui n'est pas un Saut, sont pris 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 forcé 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. Quant 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* [599] & ce n'est encore qu'en *Sautant* qu'on fait des Octaves sur la Flûte.

SAUVER, v. a. *Sauver* une Dissonance, 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 dissonant, & à la Patrie qui forme la Dissonance.

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 Dissonance, elle ne doit, ni rester en place, ni marcher par Degrés disjoints, mais elle doit monter ou descendre diatoniquement selon la nature de la Dissonance. Les Maîtres disent que les Dissonances 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 Dissonance qui en dérive, doit descendre; &

que la Sixte ajoutée, & toute Dissonance 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 Dissonance. Il y a des Dissonances 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 Dissonance [600] majeure, si elle doit monter, c'est moins par la regle de *Sauver* la Dissonance, 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 Dissonances, comme la Septieme & la Neuvieme, la Neuvieme & la Quarte, &c. Alors ces Dissonances ont dû se préparer & doivent se *Sauver* toutes deux: c'est qu'il faut avoir égard à tout ce qui dissone, non-seulement sur la Basse-fondamental, 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 *Scenes* 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 timbre, & 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 colore 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 [601] 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 aiguës. Mais outre ces différences, l'habille Compositeur en trouvé d'individuelles qui caractérisent ses personnages; en sorte qu'on connoîtra bientôt 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 diversifies selon les sujets & les personnes. (Voy. CHANSON.)

SECONDE, *adj. pris substantiv.* Intervalle d'un Degré conjoint. Ainsi les marches diatoniques se sont toutes sur les Intervalles de *Seconde*.

[602] II y a quatre sortes de *Secondes*. La premiere, appellée *Seconde diminuée*, se fait sur un *Ton* majeur, dont la Note inférieure est rapprochée 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 trouvé-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 renversée, dont la Dissonance est à la Basse; d'où il s'ensuit bien clairement qu'il faut que la Basse syncope pour la préparer. (Voy. PRÉPARER.) Quand l'Accord de Septieme est dominant; c'est-à-dire, quand la Tierce est majeure, l'Accord de *Seconde* [603] 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 Breve. La *Semi-Breve* s'appelle maintenant Ronde, parce qu'elle a cette figure: mais autrefois elle étoit en losange.

Anciennement la *Semi-Breve* se divisoit en majeure & mineure. La majeure vaut cieux tiers de la Breve parfaite, & la mineure vaut l'autre tiers de la même Breve: ainsi la *Semi-Breve* majeure en contient deux mineures.

La *Semi-Breve*, 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 [604] sa figure en losange 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 conclut que la *Semi-Breve* 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 Degré 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-Ton*s 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-Ton*s mineur, ceux qui se marquant par Bémol ou par Dièse, ne changent point le Degré; & *Semi-Ton*s majeur, ceux qui forment un Intervalle de Seconde.

[605] Quant aux trois autres *Semi-Ton*s 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 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 dissonant renverse de la Seconde, & appelle, par les Grecs, *Heptachordon*, parce qu'il est formé de sept Sons ou de six Degrés diatoniques, Il y en a de quatre sortes.

[606] 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 *Ton*s, 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-Ton*s, 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 au Dominant. Il se compose de la Tierce, de la Quinte & de la *Septieme*.

Le second est encore fondamental, & s'appelle Accord de [607] *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. (Voy. 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 long-tems, ou ne dure plus que parmi le Peuple, & c'est grand dommage. Le silence de la nuit, qui bannit 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*.

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

SESQUI. Particule souvent employée par nos anciens Musiciens [608] 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 Breve même sans Points valoir trois semi-Breves; soit dans les mineures, ou la semi-Breve valoir 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 donne 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-Breves, 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 6/16.

La plupart de ces distinctions sont abolies, & en effet elles [609] sont allez 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 tous ce fatras de chiffres & de Notes qui ne servent qu'à embrouiller un Art déjà 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 faloit 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 sont honneur à un certain *Van-der-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 [610] 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 saveur 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 syllabe, & 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 trouvé 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 écrivain 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 trouvé, 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 tort approuvée à Rome. De sorte que toute la prétendue invention de Le Maire consiste, tout au plus, à 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, & [611] 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 véritables Notes, sont les modifications des Notes & de la maniere de les exécuter.

SILENCES, s. m. Signes répondans aux diverses valeurs lesquels, mis à la place de ces Notes, marquent 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 differens 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 quatre Mesures, qui vaut une Longue: 2. le Bâton de deux Mesures, qui vaut une Breve ou Quarrée: 3. la Pause, qui vaut une semi-Breve 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, [612] 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 tour.

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 cieux Consonnances imparfaites, appellée, par les Grecs, *Hexacorde*, parce que son Intervalle est formé de six Sons ou de cinq Degrés 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 *Sixte*s que par leurs Intervalles, on en trouvé de quatre sortes; deux consonnantes & deux dissonantes.

Les Consonnances sont: 1°. la *Sixte mineure*, composée de trois Tons & deux semi-Tons majeurs, comme *mi* ut: son rapport est 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 *Sixte*s dissonantes sont: 1°. la *Sixte diminue*, composée [613] 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 *si* 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 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 a 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, [614] composé, ainsi que celui de *grande- Sixte*, de Tierce, de Quinte, *Sixte* majeure, & qui se place de 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 *Douple-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 ajoutant encore un Dièse. Alors cette *Sixte superflue* devient un Accord original, lequel ne se renverse point. (Voyez ACCORD.)

[615] 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, Thé, Tho*. La premiere répondu 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 harmonique 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 [616] aux quatre que les Grecs employoient autrefois. Ces six syllabes sont les suivantes: *ut re mi fa sol la*, tirées, comme chacun fait, de l'Hymne de Saint Jean-Baptiste. Mais chacun ne fait pas que l'Air de cette Hymne tel qu'on le chante aujourd'hui dans l'Eglise Romaine, n'est pas exactement celui dont l'Arétin tira ses syllabes, puisque les Sons qui les sortent dans cette Hymne ne sont pas ceux qui les portent dans sa Gamme. On trouvé 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 celle de Guy l'emporterent & surent 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 diésées 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 [617] 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 a 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 compléter 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 sa si sol be la sa si.* Au moyen de ces cinq Notes ajoutées, & des noms qu'elles portent, tous les Bémols & les Dièses sont [618] 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 MUANCE, 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 dé l'Arétin sont considérables; car faute d'avoir rendu complexe la Gamme des l'Octave, les syllabes de cette Gamme ne signifient ni des touches fixes du Clavier, ni des Degrés 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 trouvé 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 [619] si, vaut assurément mieux que tout cela; car la Gamme se trouvant complete, 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 Degrés d'un Ton transposé n'en ont point. Défaut qui charge inutilement 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 sois 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 peur 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 methode est inconnue chez [620] toute autre Nation, & sûrement ne sera 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 Lé, pour l'usage des commençans, est très-estimé.

SOLO, *adj. pris substantiv*. Ce mot Italien s'est 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 forcé & le timbre. 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.

[621] 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 assuré, 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, tout ce que je dis de l'air on peut aisément lui appliquer 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 cessé 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 l'air des vibrations qui se succedent, & qui renouvellent ainsi à chaque instant l'impression. De plus, 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 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, [622]& l'on voit sautiller les grains de fable 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 l'air que les mouvemens qu'elles ont elles-mêmes, on ne sauroit douter 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 *Son*s du brave a 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'Unisso; 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 les 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 *Son*s 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 fait aujourd'hui, sur les expériences de Vincent Galilée, que les *Son*s sont entr'eux, [623] 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

Deux Cordes du 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, & sera aussi plus de vibrations dans un tems donne; d'où l'on conclud que la différence des *Son*s 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 *Son*s par les nombres des vibrations qui les donnent.

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

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

[624] On peut rendre des *Son*s aigus ou graves par d'autres moyens. Deux Cordes de longueur égale ne forment pas toujours l'Unisson; car si l'une est plus grosse ou moins tendue que l'autre, elle sera 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 Cortes, tels que le Clavecin, le Tympanon, & le jeu des Violons & Basses, qui, par différens accourcissemens des Cordes sous les doigts ou chevalets mobiles, produit la diversité des *Son*s qu'on tire de ces Instrumens. Il faut raisonner de même pour les Instrumens à vent: les plus longs forment des *Son*s plus graves, si le vent est égal. Les trous, comme dans les Flûtes & Hautbois, servent à les raccourcir pour rendre les *Son*s plus aigus. En donnant plus de vent on les fait octave, & les *Son*s deviennent plus aigris 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 *Son*s harmoniques du Violoncelle & du Violon, &c. (Voyez HARMONIQUES.)

Si l'on fait résonner avec quelque forcé une des grosses Cordes d'une Viole ou d'un Violoncelle, en passant 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 la double-Octave de sa Tierce: on verra même frémir & l'on entendra résonner toutes les Cordes montées à l'Unisson [625] de ces *Son*s-là. Ces *Son*s 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, SYSTêME.)

Une difficulté qui reste à expliquer dans la théorie du *Son*, est de savoir comment deux ou plusieurs *Son*s peuvent se faire entendre à la sois. Lorsqu'on entend, par exemple, les deux *Son*s 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 *Son*s & qu'ils sont tous dissonans 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 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 *Son*s qui leur [626] correspondent. De sorte qu'on entend à la fois deux *Son*s, comme on voir a 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 devroient être répandues dans chaque point de l'espace pour être toujours prêtes, au besoin, à rendre en tout lieu l'infinité de tous les *Son*s possibles. Quand elles sont une fois arrivées au timpan 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 resoudre: 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 vu 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 *Son*s, ne frappent le timpan 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, peut distinguer ceux qui appartiennent à chaque *Son*.

[627] A l'égard des Harmoniques qui accompagnent un *Son* quelconque, ils offrent moins une nouvelle difficulté qu'un nouveau cas de la précédente; car si-tôt qu'on expliquera comment plusieurs *Son*s 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 *Son*s plus aigus à l'infini; de ces diverses particules, il y en aura dont les vibrations commençant & finissant exactement avec celles du corps sonore, seront sans cessé aidées & renouvellées par les siennes: ces particules, seront 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 trouvé le concours des vibrations plus tardif, les coups moins renouvelles, & 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 tour. Enfin quand le rapport cessé d'être rationnel, les vibrations ne concourent jamais; celles [628] du *Son* plus aigu, toujours contrariées, sont bientôt étouffées par celles de la Corde, & ce *Son* aigu est absolument dissonant & nul. Telle est la raison pourquoi les premiers Harmoniques s'entendent, & pourquoi tous les autres *Son*s ne s'entendent pas. Mais en voilà trop sur la premiers qualité du *Son*; passons aux deux autres.

II. La forcé du *Son* dépend de celle des vibration, 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 forcé 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 reclant trop fort 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 forcé, 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 sera toujours dans deux secondes le double du chemin qu'il aura fait dans une. Au rapport de Halley & de Flamstéade, le *Son* parcourt en Angleterre. 1070 pieds de France en une seconde, & au Pérou 174 [629] 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 trouvé encore entre les *Son*s par la qualité du timbre, il est évident qu'elle ne tient ni au degré d'élévation, ni même à celui de forcé. Un Hautbois aura beau se mettre à l'Unisson d'une Flûte, il aura beau radoucir le *Son* au même degré, le *Son* de la Flûte aura toujours je ne sais quoi de moelleux & 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 timbre 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 timbre 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 timbre ne peut dépendre, ni du nombre des vibrations, qui fait le degré du grave à l'aigu, ni de la grandeur ou de la forcé de ces mêmes vibrations, qui fait le degré du fort au foible. Il faudra donc trouver dans le corps sonore une troisieme cause différente de ces deux, pour expliquer [630] cette troisieme qualité du *Son* & ses

différencés; ce qui, peut-être, n'est pas trop aisé.

Les trois qualités principales dont je viens de parler en trent 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 les *Son*s qu'il emploie doivent être hauts ou bas, graves aigus; mais s'ils doivent être forts ou foibles, aigres doux, sourds ou éclatans; & il les distribue à différens Instrumens, à diverses Voix, en Récits ou en Choeurs, aux extrémités ou dans le *Medium* des Instrumens ou des Voix, avec des *Doux* ou des *Forts*, selon les convenances de tout cela.

Mais il est vrai que c'est uniquement dans la comparaison des *Son*s du grave à l'aigu que consiste toute la science Harmonique: de sorte que, comme le nombre des *Son*s est infini, l'on peut dire dans le même sens que cette science est infinie dans son objet. On ne conçoit point de bornes précises à l'étendue des *Son*s du grave à l'aigu, & quelque petit que puisse être l'Intervalle qui est entre deux *Son*, 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 trouvé bientôt dans les Instrumens les bornes des *Son*s praticables, tant au grave qu'à l'aigu. Alongez 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, [631] 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 sorte, elle ne produit qu'un cri perçant qu'il est impossible d'apprécier. Enfin il est constaté par mille expériences que tous les *Son*s 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 *Son*s 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 la même tems: Intervalle qui renferme à-peu-pris 8 Octaves.

D'un autre côté l'on voit, par la génération harmonique des *Son*s, 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 *Son*s 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 *Son*s 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 *Son*s différens; en les multipliant par le nombre des Octaves auquel est bornée l'étendue [632] des *Son*. appréciables, on trouvera 96 en tout, pour le plus grand nombre des *Son*s praticables dans notre sur un même *Son* fondamental.

On ne pourroit pas évaluer avec la même précision le nombre des *Son*s 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 *Son*s 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 *Son*s dans une

seule maniere d'Accord; mais on ne peut calculer au juste combien ce nombre se multiplioit dans tous les changemens de Genre Mode qui introduisoient de nouveaux *Son*s.

Par rapport à leurs Tétracordes, ils distinguoient les *Son*s en deux classes générales; savoir, les *Son*s stables & fixes dont l'Accord ne changeoit jamais, & les *Son*s 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 Prostambanomene; les seconds étoient aussi tout au moins au nombre de huit, quelquefois de neuf ou de dix, parce que deux *Son*s voisins quelquefois se confondoient en un, & quelquefois se séparoient.

Ils divisoient derechef, dans les Genres épais, les *Son*s stables en deux especes, dont l'une contenoit trois *Son*s appellés *Apycni ou non-serrés*, parce qu'ils ne formoient au grave [633] grave ni semi-Tons ni moindres Intervalles; ces trois *Son*s *Apycni* étoient la Proslambanomene, la Nete-Synnéménon, & la Nete-Hyperboléon. L'autre espece portoit le nom de *Son*s *Barypycni* ou *sous-serrés*, parce qu'ils formoient le grave des petits Intervalles: les *Son*s Barypycni étoient au nombre de cinq; savoir, l'Hypate-Hypaton, l'Hypate-Méson, la Mèse, la Paramèse & la Nete-Diézeugménon.

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

A l'égard des douze *Son*s du Système 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; [634] 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'alongeant 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 donne, l'on pourroit, par le même nombre des 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 propose 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'alonger & 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 pesanteur. Voyez là-dessus les principes d'Acoustique de cet Auteur.

SON FONDAMENTAL. (Voyez FONDAMENTAL.)

SONS FLUTES. (Voyez SONS HARMONIQUES.)

[635] SONS HARMONIQUES ou SONS FLUTES. Espece singuliere de *Son*s 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 *Son*s sont fort différens pour le timbre & pour le Ton de ce qu'ils ferment, 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 aux timbres, 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 *Son*s *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 *Son*s. En glissant légèrement 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 *Son*s *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 sera sonner la Corde dans cet état, elle rendra non le *Son* de la Corde entiere, ni celui de sa grande partie, [636] 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 devise 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 cit divisée par 2 & 3; alors, comme la petite partie ne mesure pas la grande, le *Son*s *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 degré le *Son harmonique* qui lui répond. Quant au doigt glissé le long de la Corde, il ne donne qu'une suite de *Son*s *harmoniques* qui se succedent rapidement dans l'ordre qu'ils doivent avoir selon celui 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 *Son*s que rendroient les divisions de l'Instrument touchées en plein, & la seconde colonne montre les *Son*s *flûtés* correspondans, quand la Corde est touchée harmoniquement.

[637] Après la premiere Octave, c'est-à-dire, depuis le milieu de la Corde en avançant vers

le Chevalet, on retrouve les mêmes *Son*s *harmoniques* dans le même ordre, sur les mêmes divisions de l'Octave aiguë; 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 *Son*s *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 *Son*s trop aigus pour être agréables, & trop difficiles a 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 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 *Son*s *harmoniques*; ce qui fait qu'on n'en tire pas aisément toute sorte de *Son*s.

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 faire ordinairement pour un seul Instrument [638] 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 lequel on travaille, 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 *Sonate*s 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. (Voy. CONCERTO.)

Il y a plusieurs sortes de *Sonate*s. Les Italiens les réduisent à deux especes principales. L'une qu'ils appellent *Sonate da Camera*, *Sonate*s de Chambre, lesquelles sont composées de plusieurs Airs familiers ou à danser, tels à-peu-pris que ces recueils qu'on appelle en France des *Quites*. L'autre espece est appellée *Sonate da Chiesa*, *Sonate*s 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 *Sonate*s, 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 *Sonate*s 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 [639] 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 Poésie & 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 coeur 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 *Sonate*s 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. [640] 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 moelleux, forts, nets, justes, & bien timbrés. Une *Cloche Sonore: une Voix Sonore*, &c.

SOTTO-VOCE, adv. Ce mot ltalien 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, en cette sorte L. (Voyez SILENCE, NOTES.)

SOURDINE, s. f. Petit Instrument de cuivre ou d'argent, qu'on applique au chevalet du Violon ou du Violon-celle, pour rendre les Sons plus sourds & plus foibles, en interceptant & gênant les vibrations du corps entier de l'lnstrument. La *Sourdine*, en affoiblissant les Sons, change leur timbre & 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 trouvé souvent ce mot *Sordini* écrit dans les Symphonies, que j'en ai dû faire un article.

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

SOUS-DOMINANTE ou SOUDOMINANTE. Nom donne par M. Rameau à la quatrieme Note du Ton, laquelle est, par conséquent, au même Intervalle du la Tonique en descendant, qu'est la Dominante en montant. Cette dénomination vient de l'affinité que cet Auteur trouvé 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-MEDIANTE ou SOUMEDIANTE. 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 Degré au-dessous [642] de la Dominante; &, par *Sous-Médiante*, la Note qui est un Degré 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 Lecture pourra vérifier lequel des deux est celui de M. Rameau; ce qu'il y a de sur 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 sont 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 [illegible], & [illegible]

SPONDEASME, 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 [643] la Corde Prosiambanomene, 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 Gluck, 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 Chambre. Le *Style* des compositions Allemandes est sautillant, coupé, mais harmonieux. Le *Style* des Compositions Françoise est fade, plat ou dur, mal cadence, 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 lnstrument a sa touche, son doigter, son caractere [644] 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* Choraique ou dansant, lequel se devise en autant de branches différentes qu'il y a de caracteres dans la danse, &c.

Les Anciens avoient aussi leurs *Style*s differens. (Voyez MODE & MéLOPéE.)

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, & 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 fait, sans laisser oublier son *Sujet*, lui donner un air neuf chaque fois qu'il le représente.

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 [645] 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 Degrés 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 Degrés conjoints: car quand les Degrés 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.

[646] Les Dissonances 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 là 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 peut 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 [647] renversemens de ces divers Accords, où le Son supposé se transporte dans les Parties supérieures; n'étant admis que par licence, ils ne doivent être pratiqués qu'avec choix & circonspection. L'on trouvera au mot *Accord* tous ceux qui peuvent se tolérer.

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

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 Dissonantes, ce sont toujours des Accorde 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 *Suspensio*n 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 [648] Degré 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 donne 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 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 ▮▮▮, avec, & ▮▮▮▮, 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 aujourd'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: [649] 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 trouvé 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 Musiques. 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; savoir, 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 SYSTEME, TÉTRACORDE.)

[650] SYNAULIE, s. f. Concert de plusieurs Musiciens, qui, dans la Musique ancienne, jouoient & se répondoient alter-nativement sur des Flûtes, sans aucun mélange de Voix.

M. Malcolm, qui doute que les Anciens eussent une Musique composée uniquement pour les Instrumens, ne laissé 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 refrappé par deux ou plusieurs Notes, pourvu que la disposition de ces Notes qui répetent le même bon, 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 Dissonances. La premiere partie de la *Syncope* sert à la préparation: la Dissonance se frappe sur la Seconde; & dans une succession de Dissonances, la premiere partie de la *Syncope* suivante sert en même tems à sauver la Dissonance qui précede, & à préparer celle qui suit.

Syncope, de ▮▮▮, avec, & de ▮▮▮▮▮, je coupe, je bats; parce que la retranche de chaque Tems, heurtant, pour ainsi dire, l'un avec l'autre. M. Rameau veut que ce [651] mot vienne du choc des Sons qui s'entre-heurtent en quel-que sorte dans la Dissonance; mais les *Syncopes* sont antérieures à notre Harmonie, & il y a souvent des Dissonances.

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, SYSTEME, 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.)

[652] Outre le Genre *Syntonique* d'Aristoxène, appellé aussi *Diatono-Diatonique*, Ptolomée en établit un autre par lequel il devise 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 Syntonique de Ptolomée nous est relié, & 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, Ptolomée renversa cet ordre.

On verra d'un coup-d'oeil la différence de ces deux Genres *Syntonique*s par les rapports des

Intervalles qui composent le Tétracorde dans l'un & dans l'autre.

Syntonique d'Arifloxène, 3/20 + 6/20 + 6/20 =3/4

Syntonique de Ptolomée, 15/16 + 8/9 + 9/10 = 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 livré d'Aristide Quintilien une liste des divers Modes qu'il ne faut pas confondre avec les [653] 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.

SYSTEME, s. f. 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 Intervalle composé ou conçu comme composé d'autres Intervalles plus petits, lesquels, considérés comme les élémens du *Systême*, s'appellent *Diastème.* (Voyez DIASTEME.)

Il y a une infinité d'Intervalles différens, & par conséquent aussi une infinité de *Systême*s possibles. Pour me borner ici à quelque chose de réel, le 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 *Systême*s 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 *Systême*s particuliers au mot Intervalle.

[654] Les *Systême*s généraux, qu'ils appelloient plus communément *Diagrammes*, étoient formés par la somme de tous les *Systême* particulier, & comprenoient, par conséquent, tous les Sons employés dans la Musique. Je me borne ici l'examen de leur *Systême* 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 faloit donc autant de Cordes que le *Systême* renfermoit de Sons; & c'est ainsi que, dés l'origine de la Musique, on petit, 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 Degrés 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.

[655] C'est ce que Boece 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 planetes; & enfin Lychaon de Samos, la huitieme.

Voilà ce que dit Boece: 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, & Thimothée une neuvieme. Nicomaque le Gérasénien 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 Degré & réduit à un Intervalle de Septieme? [656] C'est pourtant ce que sont 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 dissonant, 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 & renversée, tous les *Systême*s 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 *Prostambanomene* 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 [657] 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 Degré 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 représentés 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'ensuivoit 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 Alypius 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-Ton en semi-Ton 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 [658] 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'Alypius. Ces remarques sont nécessaires pour guérir l'erreur de ceux qui croient, sur la soi de quelques Modernes, que la Musique ancienne n'étoit 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 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 si 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 *Hypoprostambanomene*, ou *Sous-ajoutée*, & dans le haut un cinquieme Tétracorde, qu'il appella le Tétracorde [659] des Sur-aiguës. 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 déjà assignée à la Note *si*. Car puisqu'il est certain que les Grecs avoient, depuis long-tems, ces mêmes conjonctions & disjonctions de Tétracordes, &, par conséquent, des signes pour en exprimer chaque Degré dans ces deux différer cas, il s'ensuit 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 Degré ce qui en faisoit deux chez les Grecs. Il faut dire aussi de ces 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 bientôt 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 cessé; on a forcé les Voix & enfin l'on s'est tant donne de carriere à cet égard, que!e *Systême* moderne n'a plus d'autres bornes dans le haut [660] 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 déjà 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.

SYSTEME est encore, ou tune 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* Aristoxènien. 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. [661] (V. aussi les mots MERIDE, EPTAMERIDE, DECAMERIDE.)

Tel est encore un autre *Systême* plus nouveau, lequel étant demeuré manuscrit & destiné peut-être à n'être jamais vu du Public en entier, vaut la peine que nous cri donnions ici l'extrait, qui nous a été communique par l'Auteur M. Rouille de Boisgelou, Conseiller au Grand-Conseil, déjà 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 faut en composer les rapports. Ainsi, par exemple, ajoutant la Quinte 2/3, à la Quarte 3/4, on a 6/12, ou 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 $2^2/3^2 = 4/9$.

3. Que pour rapprocher ou simplifier un Intervalle redoublé tel que celui-ci 4/9, il suffit d'ajouter le petit nombre à lui-même une ou plusieurs sois; c'est-à-dire, d'abaisser les [662] Octaves jusqu'à ce que les deux termes, étant aussi rapprochés qu'il est possible, donnent un Intervalle simple. Ainsi, de 4/9 faisant 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 2/3, est 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.

[IMAGES MANQUANTES] [662][663] [664][665]

[666] REMARQUES SUR LES INTERVALLES.

Un Intervalle d'un nombre donne 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 il $r = 7$ du second cas.

Au contraire, l'Intervalle *sa 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 [667] 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 égale 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.

3°. 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.

[668] Tout Intervalle en montant, qui vient de Quintes, 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, mineur ou superflu, selon que cet Intervalle est diatonique ou chromatique; & *vice versâ* tout Intervalle mineur 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'oeil les rapports de chaque Intervalle & les puissances de termes de ces rapports selon le nombre de Quartes ou 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 [669] ce même *Systême*, un changement considérable dans les caracteres, en divisant chromatiquement la Portée par Intervalles ou Degrés égaux & tous d'un semi-Ton, au lieu que dans la Musique ordinaire chacun de ces Degrés est tantôt un Comma, tantôt un semi-Ton, tantôt un Ton, & tantôt un Ton & demi; ce qui laissé à l'oeil l'équivoque & à l'esprit le doute de l'Intervalle, puisque les Degrés 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'échelle chromatique sans Dièse ni Bémol; &, *Figure* 7, l'échelle 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 vitesses par la multitude des Lignes, sur-tout dans la Symphonie.

Mais comme ce *Systême* de Notes est absolument chromatique, [670] il me paroît que c'est un inconvénient d'y laisser, subsister les dénominations des Degrés 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 Degré 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.

SYSTEME, 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 siecle l'Harmonie, née successivement & comme par hazard, 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 donne des principes a ces regles. 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 déjà que trop long, & que ces répétitions superflues alongeroient encore à l'excès. D'ailleurs, l'objet de cet ouvrage ne m'oblige pas d'exposer tous les *Systême*s, mais seulement de bien expliquer ce que c'est qu'un *Systême*, & [671] 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 Geneve, 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 trouvé à le lire est 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 a 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 Livré, avant d'en pouvoir sentir les beautés. Je ferai, le plus briévement 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.

[672] 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 trouvé la dimension où se trouvé 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 diametre 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 [673] 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 1/1 1/2 1/3 1/4 1/5 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 1/1 1/4 1/9 1/16 1/25 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 trouvé 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 3/5, il se trouvé, 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 1/1 ½ 1/3 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 [674] l'Harmonie étant nécessairement comprise entre la Monade ou l'Unité composante & le Son plein ou l'Unité composée, il s'ensuit 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 sont 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 forcé & 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 d 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 laissé pas de distinguer.

[675] 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 80/81; aussi-tôt le Son produit montera d'un Ton. Faites la même opération sur le *semi-To*n 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.

[676] On voit dans la suite réguliere des Consonnances qui composent cette Table, qu'elles se rapportent toutes à un 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 Géométrie seule donnera des Théoremes 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 bientôt qu'on y retrouve les deux Unités extrêmes de la Monade & du Son; &, quant à la proportion harmonique, elle s'y trouvé aussi; puisque dans quelque point C, (*Pl. I. Fig. 9.*) que l'on coupe inégalement le Diametre A B, le quarté de l'Ordonnée C D sera moyen proportionnel harmonique entre les deux rectangles des parties A C & C B du Diametre par le rayon: propriété qui suffit pour établir la nature harmonique du Cercle. Car, bien que les Ordonnées soient moyennes géométriques entre [677] 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.*) devisé selon la Série des fractions 1/2 1/3 1/4 1/5 1/6 lesquelles sont en progression harmonique, soient tirées les Ordonnées C, C C; G, G G; c, c c; e, e e; & g, g g.

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 =1/2 = 30; BG = 1/3= 20; Bc = 1/4 = 15; Be = 1/5 = 12; Bg = 1/6 = 10.

Des points où les Ordonnes 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:

[678]

AC^2=1/2=30.

AG^2=2/3=40.

Ac^2=3/4=45.

Ae^2=4/5=48.

Ag^2=5/6=50.

& de 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:

A B ^{2}=1=3600.

C,CC^2=1/4=900.

G,GG^2=2/9=800.

c,cc^2=3/16=675.

e,ee^2=4/25=576.

g,gg^2=5/36=500.

& représenteront les Sons de l'exemple Q.

[679] Or, cette derniere Série, qui n'a point d'homologue dans les divisions du Diametre, &

sans laquelle on ne sauroit pourtant compléter 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 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 trouvé 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 1/3 1/5, lesquels [680] sont en proportion harmonique, & où les deux Monades 1/3 1/5 sont les seuls vrais élémens de l'Unité sonore, qui porte le nom d'Accord parfait: car, la fraction 1/4 est élément de l'Octave 1/2, & la fraction 1 1/3 1/5 est Octave de la Monade 1/3.

Cet Accord parfait, 1 1/3 1/5 produit par une seule Corde dont les termes sont en proportion harmonique, est la loi générale de la l'Nature, qui sert de base à toute la science des Tons, loi que la Physique peut tenterd'expliquer, mais dont l'explication est inutile aux regles de 1'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 trouvé 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 C B & de G B? (*Pl. I. Fig. 10.*) C'est l'Unisson de C B. Pourquoi? Parce que, dans les deux proportions harmoniques dont les quarrés des deux Ordonnées C, C C, & G, G G, sont moyens proportionnels, les sommes des extrêmes sont égales entr'elles, & par conséquent produisent le même Son commun C B, ou C, C C.

En effet, la somme des deux rectangles de B C par C, C C, & de A C par C, C C est égale à la somme des deux [681] rectangles de BG par C, C C, & de GA par C, C C car chacune de ces deux sommes est égale à deux fois le quarré du rayon. D'où il suit que le Son C, C C ou C B, doit être commun aux deux Cordes: or, ce Son es't précisément la Note Q de 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 Diametre par le rayon donneront toujours des sommes égales.

Mais l'Octave X Q n'engendre que des Harmoniques à l'aigu, & point de Son fondamental, parce qu'on ne peut élever d'Ordonnée sur l'extrémité du Diametre, & que par conséquence le Diametre & le rayon ne sauroient, dans leurs proportions harmoniques, avoir aucun produit commun.

Au lieu de diviser harmoniquement le Diametre par les fractions 1/21/3 1/4 1/5 1/6, qui donnent le *Systême* naturel de l'Accord majeur; si en le devise 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 simultanées, au lieu du Son C, (*Figure 13*) ne produiront [682] jamais pour Fondamentale, que le Son E b; 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 dire 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 devoir résulter de cet ensemble, on doit conclure que toute Musique en Mode mineur seroit insupportable à l'oreille, si les Intervalles étoient assez 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 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 c'c Lignes devenues le commencement, présente à rebours une autre suite de Chant & d'Harmonie en Mode mineur, exactement [683] inverse de la premiere où les Baffes 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 Livré cette curiosité harmonique, annonce une Symphonie de cette espece, composée par M. de Morambert, qui avoit du la faire graver: c'étoit mieux fait assurément 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 da Diametre 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 milieu: 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 dans la Quinte.

Tout le *Systême* harmonique est fondé sur la raison double, rapport de la Corde entiere à son Octave, ou du Diametre au rayon; & sur la raison sesqui-altere 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.

[684] De même, si dans la raison sesqui-altere 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 Diametre donnée par l'exemple O, le Mode majeur dans l'ordre direct de ses 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 quartés des Ordonnées, & qui donne le *Systême* des Dissonances.

Si l'on joint, par Accords simultanées, c'est-à-dire par Consonnances, les Intervalles successifs de l'exemple O, comme on a fait dans la *Figure 8. même Planche I*, l'on trouvera que quarrer les Ordonnées c'est doubler l'lntervalle qu'elles représentent. Ainsi, ajoutant un troisieme Son qui représentent le quarré, ce Son ajouté doublera toujours l'lntervalle 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 [685] 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 Pl. G.*

Laissant à par 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 sesqui-altere; & les suivantes, doublant toujours les Intervalles, forment aussi toujours ces 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 Dissonante nécessairement, &, par conséquent, le *Systême* qui résulte de l'exemple Q, sera le *Systême* des Dissonances. Mais ce *Systême* tiré des quarrés des Ordonnées est lié aux deux précédens tirés des quarrés des Cordes. Donc le *Systême* dissonant

est de même au *Systême* universel harmonique.

Il fait de-là, 1°. Que tout Accord sera Dissonant lorsqu'il contiendra deux Intervalles semblables, autres que I'Octave; soit que ces Intervalles se trouvent conjoints ou séparés dans l'Accord. 2°. Que de ces deux Intervalles, celui qui appartiendra au *Systême* harmonique ou arithmétique sera [686] Consonnant, & l'autre Dissonant. Ainsi, dans les dieux exemples S. T. d'Accords Dissonans, (*Pl. G. Fig. 6.*) les Intervalles G C & *c e* sont Consonnans, & les Intervalles C F & *e g* Dissonans.

En rapportant maintenant chaque terme de la Série Dissonante au Son fondamental ou engendre C de la Série harmonique, on trouvera que les Dissonances qui résulteront de ce rapport seront les suivantes, & les seules directes qu'on puisse établir sur le *Systême* harmonique.

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 G C, étant dans le *Systême* harmonique particulier, est Consonnante; ce que n'est pas la deuxieme Quarte ou Onzieme C M, étranger 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 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 du 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 & Dissonante, 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.

[687] IV. La quatrieme & derniere Dissonance 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* dissonant se déduit du *Systême* harmonique, les regles de préparer & sauver les Dissonances 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 trouvé 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 [688] qui 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 completent 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 Dissonances.

Cette préparation, donnée par la Série harmonique, est exactement la même qui st 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 superflue, 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 appelles 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 Dissonances 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 Dissonances naît du même principe que leur préparation; car comme chaque Dissonance est préparée par le rapport antécédent du *Systême* harmonique, [689] de même elle est sauvée par le rapport conséquent du même *Systême*.

Ainsi, dans la Série harmonique le rapport 2/3; ou le progrès de Quinte étant celui dont la Neuvieme est préparée & doublée, le rapport suivant 3/4 ou progrès de Quarte, est celui dont cette même Neuvieme doit être sauvée: la Neuvieme doit donc descendre d'un degré 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 Degré sur l'Unisson E de la Série harmonique selon le rapport correspondant 4/5, que la Douzieme ou Quinte superflue G Dièse doit redescendre sur le même G naturel selon le rapport 5/6; où l'on voit la raison jusqu'ici tout-à-fait ignorée, pourquoi la Basse doit monter pour préparer les Dissonance, & 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 Dissonance, 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 *Systême*s, tous fondés sur le premier, donne par la nature, & tous représentés par les parties du cercle ou par leurs puissances, on trouvera 1°. Que le *Systême*s harmonique particulier, qui donne le Mode majeur, est produit par la division sextuple en progression harmonique du Diametre ou de la Corde entiere, considérée comme l'unité. [690] 2°. Que le *Systême* arithmétique, d'ou 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 Diametre ou la Corde entiere. 3°. Que le *Systême* géométrique ou dissonant 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 donne par la nature,: sort 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'Harmonique ne dérive point de la Mélodie, mais la Mélodie de l'Harmonie.

Les élémens de la Mélodie diatonique sont contenus dans les Degrés 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 nus celle que donne les divisions naturelles des Cors, Trempettes marines de 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 [691] donnes 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, (*PI. I. Fig.10.*)qui détermine le *Systême* harmonique est la sesquialtere ou Quinte C G; c'est-à-dire l'Octave harmoniquement divisée. Or, les deux termes qui correspondent à ceux-la dans la Série P des Complémens, (*Fig. 11.*) sont les Notes G F. Ces deux Cordes sont moyennes, l'une harmonique, & l'autre arithmétique entre la Corde entiere & sa moitié, ou entre le Diametre & le rayon, & ces cieux 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.,*[692] & 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 DA 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, & laissé 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 [693] la voit même *Planche K. 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 Regle de l'Octave*, (voy. ce mot), il est évident que, quand même on admettroit l'Harmonie qu'elle indique pour pure & réguliere, comme on ne la trouvé qu'à forcé 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 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 trouvé 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 [694] prise pour fondamentale, elle se trouvé ainsi base ou fondement d'un Accord en Tierce majeur; mais prise pour moyen arithmétique entré la Corde entiere & sa Quinte, comme dans l'exemple X, (*Fig. 13.*) elle se trouvé 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 Base-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 ou 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 égard des deux dernieres Dissonances N & R de l'exemple Q, comme elles sortent du Genre Diatomique, nous n'en parlerons que ci-après.

L'origine de la Mesure, des Périodes, des Phrases & de tout Rhythme musical, se trouvé aussi dans la génération des 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 [695] 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 manieres 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 breve s'appuie sur la longue, de même la Note qui prépare la cadence en levant s'appuie & pose sur la Note qui la résout en frappant; ce qui divisé les Tems en forts & en foibles, comme les syllabes en longues & en breves: cela montre comment on peut, même en observant les quantités, renverser la prosodie & tout mesurer à contre-tems, lorsqu'on frappe les syllabes breves & qu'on leve les longues, quoiqu'on croye observer leurs durées relatives & leurs valeurs musicales.

L'usage des Notes dissonantes par Degrés conjoints dans les Tems foibles de la Mesure, se déduit aussi des [696] principes établis ci-dessus: car supposons l'échelle 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 supposons; ce qui ne pourroit être si les Notes dissonantes changeoient de lieu & se frappoient sur les Tems forts.

Voyons maintenant quels Sons peuvent être ajoutés ou substitués à ceux de l'échelle diatonique, pour la formation des Genres Chromatique & Enharmonique.

En insérant dans leur ordre naturel les Sons donnés par la Série des Dissonances, 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

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 1/6, & la Vingt-deuxieme ou quadruple

Octave 1/8, on ne puisse encore inférer une moyenne harmonique 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.

[697] Ce terme 1/7, qui devise harmoniquement l'Intervalle de la Quarte *sol ut* ou 6/8, ne forme pas avec le *sol* une Tierce mineure juste, dont le rapport seroit 5/6, mais un Intervalle un peu moindre, dont le rapport est 6/7; de sorte qu'on ne sauroit exactement l'exprimer en Note; car le *la* Dièse est déjà trop sort: nous le représenterons par la Note *si* précédée du signe, 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 Dissonances: mais le *si* ne laissé pas d'être Consonnant, quoiqu'il n'appartienne pas a au Genre Diatonique, étant hors de la progression sextuple qui renferme & détermine ce Genre: car puisqu'il est immédiatement donne 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 pas 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, [698] selon la nature du cercle qui la représente; & la Quatorzieme ou Septieme redoublée se trouvé alors sauvée régulièrement par cette Note sur la Basse-tonique ou fondamentale, comme toutes les autres Dissonances.

Voulez-vous, des principes ci-devant posés, déduire les regles de la Molles de la Modulation, prenez les trois Tons majeurs relatifs, *ut, sol, fa*, & les 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 l'on de la quatrieme Note *re,* qui devise l'Octave arithmétiquement, est beaucoup plus naturel que le passage au Ton *mi* de la Dominante, qui devise harmoniquement la même Octave; & si l'on y regarde attentivement, on trouvera [699] que les Modulations plus ou moins agréables 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 dissonant de Septieme diminuée qui auroit *sol* Dièse pour Basse, parce qu'outre la Septieme diminuée *sol* Dièse & *fa* naturel s'y trouvé 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 est réellement bon, régulier & même consonnant. 1°. Parce que cette Sixte est à très-peu près Quatrième harmonique aux trois Notes *Bb, d, f*, représentées par les fractions 1/4 1/5 1/6, dont 1/7 est la Quatrieme proportionnelle harmonique exacte. 2°. Parce que cette même Sixte est a très-peu-prés 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 [700] *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 réunissent ainsi en une Harmonie réguliere & simultanée, sont exactement les quatre mêmes Sons fournis ci-devant dans la Série dissonante Q par le 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 long-tems l'Harmonie sans sortir du Mode, ni même employer aucune véritable Dissonance; comme on peut le voir dans l'exemple de Contre-point donne par M. Tartini dans lequel il prétend n'avoir employé aucune Dissonance, si ce n'est la Quarte-&-Quinte finale.

Cette même Sixte superflue a encore des usages plus importans & plus fins dans les Modulations détournées de passages enharmoniques, en ce qu'elle peut se prendre indifféremment dans la pratique pour la Septieme bémolisée par le signe de laquelle cette Sixte diésée différé très-peu [701] 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 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 *fa* 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 le 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 tour se tient par quelque côté, & que le vrai *Systême* de la Nature mene aux plus cachés détours de l'Art.

[702]

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 opposé 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 sigues de la Musique; de sorte que, qui connoissoit bien la Note & pouvoir chanter à livré ouvert, étoit dit 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 Guitare, 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.

[703] 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 Degré. 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* <u>*Planche M*</u> où j'ai noté le premier couplet des *folies d'Espagne* en *Tablature* pour la Guitare.

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 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 Choeur 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*: (Voy. 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.

[704] 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 devise 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'appelle 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 mémé 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 [705] & suivre la tournure d'Harmonie ou les Notes de goût que le Compositeur fait passer sur la Basse durant ce tems-là.

TE. L'une des quatre syllabes par lesquelles les Grecs solfient la Musique. (Voyez SOLFIER.)

TEMPERAMENT. 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 gueres y avoir d'Intervalle parfaitement d'Accord que la seule Octave. La raison en est que trois Tierces majeure ou quarte Tierces mineures devant faire une Octave juste, celles-ci la passent & les autres n'y arrivent pas. Car $5/4 \times 5/4 \times 5/4 = 125/64 < 128/64 = 2/1$; & $6/5 \times 6/5 \times 6/5 = 1295/624 > 1296/628 = 2/1$. 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, [706] prétendoit que ces rapports fussent observés dans toute la rigueur mathématique, sans rien accorder à la tolérance de l'oreille. Cette sévérité pouvoir 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 faloit, par conséquent, une Corde pour chaque Son, à mesure que le *Systême* s'étendit, ils s'apperçurent que la regle 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 avoir établi.

Cela forma dans la Musique deux sectes qui ont long-tems 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, Ptolomée & Dydyme, trouvant avec raison, que Pythagore & Aristoxène avoient donne 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, & [707] 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 long-tems 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 long-tems, il n'en est pas de même de la meilleure regle à suivre pour le déterminer. Le siecle dernier, qui fut le siecle des découvertes en tout genre, est le premier qui nous ait donne 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, [708] & 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* sera, 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 2/3 ou 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 4/5 ou 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 80/81, qui fait précisément le Comma majeur.

Que si nous poursuivons la progression des Dièse, nous trouverons 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'i de trois [709] 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 Degrés, 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 supportables [710] 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, & sont valoir, par l'expression qu'ils en tirent, l'altération qu'on y pourroit condamner.

Mais, dans si *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 [711] 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 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, avoir déjà été proposée & abandonnée par le fameux Couperin. On la trouvé 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 trouvé dans l'entrelacement des Modes ou dans les divers Degrés des Toniques, & nullement dans l'altération des Intervalles; le Musicien répond que l'un n'exclut pas l'autre, qu'il ne se tient pas convaincu par une assertion, & que les divises affections des Tons ne sont nullement proportionnelles aux différens Degrés de leur finales. Car, disent-ils, quoiqu'il n'y ait qu'un semi-Ton de distance [712] 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 manière 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 pratiquèrent 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 discordance des Tierces majeures nécessairement trop fortes, ils tempérerent l'Accord [713] en affoiblissant les premieres Quintes pour baisser les Tierces majeures. II 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 sont à l'oreille, tirée de la simplicité des rapports. Le rapport d'une Quinte tempérée selon la méthode de M. Rameau est celui-ci. 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 Degrés 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 *Tem*s est l'ame du Chant; les Airs dont la mesure est lente, nous attristent naturellement; mais un Air gai, vis & bien cadencé nous excite à la joie, & à peine les pieds peuvent-ils se retenir de danser. Otez la Mesure, détruisez la proportion des *Tem*s, les mêmes Airs que cette proportion vous rendoit agréables, restés sans charme & sans forcé, deviendront incapables de plaire & d'intéresser. Le *Tem*s, au contraire, a sa forcé 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.

[714] On considere le *Tem*s en Musique, ou par rapport au mouvement général d'un Air, &, dans ce sens, on dit qu'il est lent ou vite; (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 *Tem*s; ou enfin selon la valeur propre de chaque Note. (Voyez VALEUR DES NOTES.)

J'ai suffisamment parlé, au mot *Rhythme*, des *Tem*s de la Musique Grecque; il me reste à parler ici des *Tem*s de la Musique moderne.

Nos anciens Musiciens ne reconnoissoient que deux especes de Mesure ou de *Tem*s; l'une à trois *Tem*s, 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 sont aujourd'hui; mais ils fixoient aussi la valeur relative des Notes, comme ou a déjà pu voir aux mots *Mode & Prolation*, par rapport à la Maxim, 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 *Tem*s, & ce *Tem*s étoit parfait ou imparfait.

Quand le *Tem*s 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 3/x.

[715] Quand le *Tem*s 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 appelle *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 a 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 *Tem*s 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 *Tem*s, qui est la Mesure à quatre; mais comme elle se petit toujours résoudre en deux Mesures à deux, on peut dire que nous n'avons absolument que deux *Tem*s & trois *Tem*s pour parties aliquotes de toutes nos différentes Mesures.

Il y a autant de différentes valeurs de *Tem*s 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 [716] les *Tem*s de chaque Mesure parfaitement égaux entr'eux. Or, pour rendre sensible cette égalité, on frappe chaque Mesure & l'on marque chaque *Tem*s par un mouvement de la main ou du pied,& sur ces mouvemens on regle 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 *Tem*s 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 *Tem*s d'une Mesure, il y en a de plus sensibles, de plus marqués que d'autres, quoique de valeurs égales. Le *Tem*s 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 *Tem*s; 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 *Tem* s ou *demi-Tems*, on aura derechef *Tem*s fort pour la premiere moitié, *Tems foible* pour la seconde, & il n'y a point de partie d'un *Tems* [717] 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 Dissonances. Car toute Dissonance 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 Dissonance, ne l'est pas également aux autres. (Voyez DISSONANCE, 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 regne 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 [718] du Contré-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 sont des *Tenues* à la fois; & alors il ne faut pas que la *Tenue* soit si longue que le sentiment de la Mesure s'y laissé 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 plupart 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 Boece, dit que la Musique dans sa premiere simplicité n'avoit que quarte Sons ou Cordes dont les deux extrêmes sonnoient le Diapason entr'elles, [719] 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 celle étoit la plus éloignée. Il appelle cela le *Tétracorde* de Mercure, du nom de celui qu'on en disoit l'inventeur.

Boece 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 dit 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 dissonans: il inséra 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 deux Cordes moyennes & l'extrême qui lui étoit opposée.

Sur la maniere dont se fit cette addition, Nicomaque & Boece sont tous deux également embrouillés, & non contens de se contredire entr'eux, chacun d'eux se contredit encore lui-même. (Voyez SYSTEME, TRITE, PARAMESE.)

Si l'on avoit égard à ce que disent Boece & d'autres plus anciens écrivains, on ne pourroit donner de bornes fixes à [720] l'étendue du *Tétracorde*: mais soit que l'on compte ou que l'on pese 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 appelles *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 seroit un Pentacorde:) au lieu de dire que Pythagore trouva seulement les raisons de ces Intervalles, lesquels, selon un rapport plus unanime, étoient connus long-tems avant lui.

Les *Tétracordes* ne resterent pas long-tems bornés au nombre de deux; il s'en forma bientôt un troisieme, puis un quatrieme; nombre auquel le *Systême* des Grecs demeura fixé.

[721] 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 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, DIALEUXIS.) 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 Proslambanomene, s'appelloit le *Tétracorde-Hypaton*, ou des principales; 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 *Systême*s particuliers des *Tétracordes* firent enfin place à celui de l'Octave qui les fournit tous.

[722] 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. (Voy. ces mots.) Ptolomée 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 faloit 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 faloit 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.

[723] 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 des nominations dans la *Fig. 2 de la* Pl. 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 *Systême*.)

Cette division du *Systême* des Grecs par *Tétracordes* semblables, comme nous divisons le nôtre par Octaves semblablement divisées, prouve, ce me semble, que ce *Systême* 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 Poésie, 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.

[724] D'où je conclus qu'il n'y a pas plus d'analogie entre leur *Systême* & le nôtre qu'entre un *Tétracorde* & une Octave, & que la marche fondamentale à notre mode, que nous donnons pour base à leur *Systême*, 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.

TETRADIAPASON. 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 *Systême* de Musique n'y arrivoit pas. (Voyez SYSTEME.)

TETRATONON. C'est le nom Grec d'un Intervalle de quatre Tons, qu'on appelle aujourd'hui *Quinte-superflue*. (Voyez QUINTE.)

TEXTE. C'est le Poeme, 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 paroles. (Voyez PAROLES.)

THE. L'une des quatre syllabes dont les Grecs se servoient pour solfier. (Voyez SOLFIER.)

[725] THESIS, s. f. Abaissement ou position. C'est ainsi qu'on appelloit autrefois le Tems fort ou le frappé de la Mesure.

THO. 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'avoir 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 Degrés ou de trois Sons diatoniques. A ne considérer les Tierces que dans ce dernier sens, c'est-à-dire, par leurs Degrés, on en trouvé de quatre sortes; deux Consonnantes & deux Dissonantes.

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* dissonantes 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 96 à 125.

Ce dernier Intervalle ne pouvant avoir lieu dans un même Mode ne s'emploie jamais, ni dans l'Harmonie, ni dans [726] 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 Partie de l'Harmonie, surtout la *Tierce* majeure, qui est sonore & brillante: la *Tierce* mineure est plus tendre & plus trille; 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 sait sans faute, par mouvemens semblables ou contraires, par Degrés conjoints ou disjoints, autant de *Tierces* majeures ou mineures consécutives que la Modulation 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.)

[727] 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 toujours sur ce premier; mais cette finale, bien qu'harmonieuse avoit quelque chose de mais & 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 due l'usage de cette finale est reste plus long-tems 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 Intervalle de toutes ses Notes diatoniques, cela s'appelle une *Tirade*. La *Tirade* différé 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 ▮▮▮▮▮▮, & 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 ▮▮▮▮▮▮, ductus rectus. 2°. S'ils se suivoient en descendant, c'étoit ▮▮▮▮▮▮▮▮▮▮▮, ductu revertens. 3°. Que si après avoir monté par Bémol, ils redescendoient par Béquarre, ou réciproquement, cela s'appelloit ▮▮▮▮▮▮▮▮▮, ductus circumcurrens. (Voyez EUTHIA, ANACAMPTOS, PERIPHERES.)

[728]

On auroit beaucoup à faire aujourd'hui que la Musique est si travaillée, si l'on vouloit donner des noms à tous tes 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 degré 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 Choeur pour le Plain-Chant. Il y a pour la Musique, *Ton* de Chapelle & *Ton* d'Opéra. Ce dernier [729] 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 alonge 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 sous 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 donne, dans sus 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 Son différens, chacun de ces Sons peut servir de fondement à un *Ton*, c'est-à-dire, en être la Tonique. Ce sont déjà 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* différent entr'eux par les divers degrés d'élévation [730] entre le grave & l'aigu qu'occupent les Toniques. Ils différent 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 *Ton*s 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 degré 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 *Ton*s. Faut-il du majestueux, du grave? L'F ut sa, & les *Ton*s majeurs par Bémol l'exprimeront noblement.. Faut-il du gai, du brillant? Prenez A *mi la*, D *la re*, les *Ton*s majeurs par Dièse. Faut-il du touchant, du rendre? Prenez les *Ton*s 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. [731] Rameau voudroit priver la Musique, en ramenant une égalité & une monotonie entiere dans l'Harmonie de chaque Mode, par sa regle du Tempérament; regle déjà 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 TEMPERAMENT.)

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'EGLISE. Ce sont des manieres de Moduler le Plain-Chant sur telle ou telle finale prise dans le nombre prescrit, en suivant certaines regles 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 Degré du Chant; mais si le Chant descend jusqu'à trois Degrés plus bas que la Tonique, alors le Ton est Plagal.

Les quatre *Tons* authentiques ont leurs finales à un Degré l'une de l'autre selon l'ordre de ces quatre Notes, *re mi sa* [732] *sol*. Ainsi le premier de ces *Tons* répondant au Mode Dorien des Grecs, le second répond au Phrygien, le troisieme à l'éolien (& non pas au Lydien, comme disent les Symphoniastes), & le dernier au Mixo-Lydien. 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-éolien, & à l'Hyper-Mixo-Lydien. D'autres attribuent à Guy 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 Choeur; car si le Chant est dans un *Ton* Plagal, il doit prendre la finale à-peu-prés [733] dans le *Medium* de la Voix; & si le *Ton* est Authentique, il doit la prendre dans le bas. Faute de

cette observation, on exposé les voix se forcer ou à n'être pas entendues.

Il y a encore des *Tons* qu'on appelle *Mixtes*; c'est-a-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, sur-tout 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 changent 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* mineurm finissant sur la Dominante.

Cinquieme Ton.... *Ut* majeur ou *Re*.

[734] Sixieme Ton..... *Fa* majeur.

Septieme Ton..... *Re* majeur.

Huitieme Ton..... *Sol* majeur, en faisant sentir le Ton d'*Ut*.

On auroit pu 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 réglés 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 laissé les semi-Tons où ils sé trouvent dans l'ordre naturel de l'Echelle; pourvu 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, sur-tout 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 [735] quelque Dissonance 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. (V. TON, MODE,GAMME, SOLFIER, TRANSPOSITION, CLEFS, TRANSPOSÉES.)

Tonique est aussi le nom donne 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 reprend tout l'Orchestre.

TRAIT. Terme de Plain-Chant, marquant la Psalmodie d'un Pseaume ou de quelques versets de Pseaume, traînée ou alongée 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.)

RANSITION, s. f. C'est, dans le Chant, une maniere d'adoucir le saut d'un Intervalle disjoint en inférant des Sons diatoniques entre ceux qui forment cet Intervalle.

[736] 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 Degré 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 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 regles prescrites à l'article *Clef transposée.*

[737] 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 trouvé 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 Degrés, 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 [738] 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 sont 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 Degrés 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.

[739] 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 l'Intervalle que nous appellons Tierce mineure; ils l'appelloient aussi quelquefois *Hémiditon*. (Voy. 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 regles 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 regles 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*. [740] A l'égard des Dissonances, 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 Dissonance, les Sons qui doivent, par préférence, l'accompagner.

De-là, ces diverses regles, 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 regles de détail qu'on pratique même sans les avoir apprises, quand on en fait bien le Principe.

Comme toutes ces regles 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 regles si séveres sont-elles depuis long tems abolies en Italie, où l'on ne reconnoit 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 [741] 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'oeuvre 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 des 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 *Modes, 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 fuissent ces Notes, dès que Mesure étoit *Triple* ou parfaite, il y avoir toujours une espece de Note qui, même sans Point, remplissoit exactement une Mesure, [742] & 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 selon 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 a 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 [743] *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 gueres 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.	1	2	4	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.

II. *Triples* composé; c'est-à-dire, dont la Mesure 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 3/2

[744] La *Triple* de Noires, qui contient une Noire par Tems & se marque ainsi 3/4.

Et la *Triple* de Croches, qui contient une Croche par Tems ou une Noire pointée par Mesure

& se marque ainsi 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 aigus 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 avoir 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 avoir *Trite* Hyperboléon, *Trite* Diézeugménon, & *Trite* Synnéménon. (Voyez *Systême* , TÉTRACORDE.)

Boece 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 *Parante*, & la *Trite,* celle-ci garda le seul nom de *Trite* & perdit celui de *Paramèse*, qui fut donne à cette nouvelle Corde. Ce n'est pas-là tout-à-fait ce que dit Boece; mais c'est ainsi qu'il faut l'expliquer pour l'entendre.

[745] TRITON. Intervalle dissonant compose 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 31 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. (Voy. FAUSSE-QUINTE.)

Mais la plus considérable différence de la fausse-Quinte & du *Triton* est que celui-ci est une Dissonance majeure que les Parties sauvent en s'éloignant; & l'autre une Dissonance mineure que les Parties sauvent en s'approchant.

L'Accord du *Triton* n'est qu'un renversement de l'Accord sensible dont la Dissonance 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.)

TIMBRE. On appelle ainsi, par métaphore, cette qualité du Son par laquelle il est aigre ou doux, sourd ou éclatant, sec ou moelleux. Les Sons doux ont ordinairement 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 *Timbre*. Le beau *Timbre* est celui qui réunit la douceur à l'éclat. Tel est le *Timbre* du Violon. (Voyez SON.)

[U] / V

[746] 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, assure 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 trouvé fussent de si nouvelle institution. Enfin, c'est une chose difficile à croire, que durant trois cents 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* [747] *des Notes* sont de sort ancienne invention. J'en trouvé, dés 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 valoir deux Longues, ou la Longue deux Breves; quelquefois elle en valoir trois: cela dépendoit du Mode (voyez MODE): il en croit de même de la Breve, par rapport à la & cela dépendoit du Tems (voyez TEMS); de même enfin de la semi-Breve, par rapport à la Minime; & cela dépendoit de la Prolation. (Voyez PROLATION.)

Il y avoir 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 avoir 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, [748] la triple & même la quadruple-Croche; ce qui seroit onze figures en tout:

mais dès qu'on eût 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 cri valoir quatre; & la Breve ou quarrée, qui en valoir 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 long-tems pour moins parfaite que la ternaire, prit enfin le dessus & seroit de base à toutes les autres Mesures; de même la division sous-double l'emporta sur la sous-triple qui avoir 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.* 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 sut 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, [749] 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 trouvé 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 degré 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 sont 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 trouvé 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 Poeme jusqu'au regne de Charlemagne: mais, selon la plus commune opinion, il fut [750] inventé par un certain Baffelin, Foulon de Vire en Normandie, & comme, pour danser sur ces Chants, on s'assembloit dans le Val-de-Vire, ils furent appelles, 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 a l'Air, portent à l'oreille, par ce véhicule, la sensation du Son; cet 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 sont 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 [751] 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 Timbre 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 habitude, on est vraiment maître de son Instrument, & dans les Tons les plus difficiles, l'exécution marche alors comme dans les plus aisés.

VIS, *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 sont deux pour une; ce que ne sont 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 [752] 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 *Prestissmo*, ou *Presto assai, très-Vite.*

VIVACE. (Voyez VIF.)

UNISSON, s. m. Union de deux Sons qui sont au même Degré, 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 matière, égales en longueur, en grosseur, & également tendues, elles seront à l'*Unisson*. Mais il est faux de dire que deux Sons à l'*Unisson* [753] se confondent si parfaitement, & aient une telle identité que l'oreille ne puisse les distinguer: car ils peuvent différer de beaucoup quant au Timbre & quant au degré de forcé. Une Cloche peut être à l'*Unisson* d'une Corde de Guitare, 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 agréables à loreille, 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 [754] 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 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 résonnance 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 trouvé dans la sphere du mouvement de cet air, il agira sur elle. Chaque Corde n'est susceptible, dans un Tems donne 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 coincidentes 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 [755] sonore qui frémir, sonne; & ce son sera nécessairement à l'Unisson de celui de la Corde A.

Par la même raison, l'Octave aiguë frémira & résonnera aussi, mais moins fortement que l' *Unisson*; parce que la coincidence 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 [756] Violon, marque qu'il doit jouer à l'Unisson sur la Partie du premier; & ce même mot, écrit sur la Portée vide du premier Violon, marque qu'il doit jouer à l'Unisson sur la Partie du Chant.

UNITE 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 forcé 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, & [757] 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 coeur, & que l'Artiste peur toujours soutenir & renouveller à forcé de génie.

La Musique doit donc nécessairement chanter pour toucher, pour plaire, pour soutenir l'intérêt & l'attention. Mais comment dans nos *Systême*s 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 seront plus de Chant: si toutes les Parties sont 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 renforce, 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 [758] 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 vis 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 vu qu'il prouvoit tout le contraire de ce qu'il vouloir 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 si place assignée dans le Mode; & la Basse, en déterminant le Mode [759] & 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 precede l'Intervalle dans la même Partie, on détermine bien le lieu qu'il a dans sa Modulation, le 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 même 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*, *Quatour*, aux Choeurs, 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'ensuit premiérement, que toute Musique qui ne chante point est ennuyeuse, quelqu'Harmonie qu'elle puisse avoir: secondement, [760] 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 jugé impartial qui voudra donner à l'une & à l'autre la même attention; si toute fois 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 regles qui en découlent.

UNIVOQUE, adj. Les Consonnances Univoques sont l'Octave & ses Répliques, parce que toutes portent le même nom. Ptolomée fut le premier qui les appella ainsi.

VOCAL, adj. Qui appartient au Chant des Voix. Tour de Chants *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.*

[761] 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 degré d'élévation ou d'abaissement à un autre degré; c'est-à-dire, d'un Ton à l'autre, par saut,

sans parcourir l'Intervalle qui [762] les sépare: au lieu que celle du discours s'éleve & s'abaisse 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, prononciation.»

«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 repos sur un Ton. On remarque la même chose dans certains Orateurs. Cependant cette Déclamation est encore différence de la *Voix* de Chant.»

«M. Dodart, qui joignoit à l'esprit de discussion & de recherche la plus grande connoissance de la Physique, de l'Anatomie, & du jeu des parties du corps humain, avoit particulièrement porté son attention sur les organes de la *Voix*. Il observe, 1°. que tel homme, dont la *Voix* de parole est déplaisante, 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 reconnoîtrons 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 tour 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 muscles. La différence [763] 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'oeil, elles sont 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'ondulation 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 Roulemens qui se sont 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 parole, vient toute entiere de la glotte pour le Son & pour le Ton; mais l'ondulation vient entiérement du balancement de tout le larynx; 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 [764] du larynx qui affecte la totalité & la substance même du Son.»

Quoique cette explication soit très-nette & très-philosophique, elle laissé, à mon avis, quelque chose à desirer, & ce caractere d'ondulation, donne 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 différent 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. Troisiémement cette ondulation se forme dans le Ton & non dans le Timbre; 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 raccourcie & ralongée alternativement & presque imperceptiblement, rend deux Sons alternatifs à mesure que le doigt se recule ou s'avance. Ainsi, l'ondulation, quoi qu'en dite 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.

[765] 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 éloigné moins du Chant; & il est plus aisé d'y reconnoître, au Chant, l'homme qu'on a entendu 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 si *Voix* particuliere qui le distingue de toute autre *Voix* par quelque différence propre, comme un [766] 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 Timbre ou de leur Volume; mais du Degré 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 Timbre. 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 Timbres de la *Voix*

humaine: il suffit, pour en convenir, d'écouter à Paris les Choeurs du Concert Spirituel, & d'en comparer les Dessus avec ceux de l'Opéra.

Tous ces différens Diapasons, réunis & mis en ordre, [767] forment une étendue générale d'à-peu-prés 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 Degrés 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 devroit 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 [768] 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 faire 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 & tire 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 trouvé 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 Choeurs, si généralement les Parties en [769] 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 Choeur, 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 devise les Basses en Basse-Contres & Balle-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 déjà 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 doux & 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 [770] 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 sont sentir le même Timbre 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 rolles 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-tout les Souverains de l'Europe, qui fut comblé de biens & d'honneurs durant si 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 grave de son Chant; il avoit, au plus haut degré, tous les caracteres de perfection dans tous les genres; il étoit gai, fier grave, tendre à sa volonté, & les coeurs se fondoient à son [771] pathétique. Parmi l'infinité de tours de forcé 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 Degrés 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 & Musique est composé; ainsi son 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 long-tems.

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.)

[772] 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 Chant, le *Si* Bémol du *Si* naturel auquel on laissé le nom de *Si*.

FIN.

[IMAGE]

Image not readable or empty
./images/cc-small.png