BSB Bayerische StaatsBibliothek

Münchener DigitalisierungsZentrum
Digitale Bibliothek

Rousseau, Jean-Jacques

Dictionnaire de musique

Bd.: 2

Deux Ponts 1782

Mus.th. 2855-2
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10599344-7
(null)

Copyright

Das Copyright für alle Webdokumente, insbesondere für Bilder, liegt bei der Bayerischen Staatsbibliothek. Eine Folgeverwertung von Webdokumenten ist nur mit Zustimmung der Bayerischen Staatsbibliothek bzw. des Autors möglich. Externe Links auf die Angebote sind ausdrücklich erwünscht. Eine unautorisierte Übernahme ganzer Seiten oder ganzer Beiträge oder Beitragsteile ist dagegen nicht zulässig. Für nicht-kommerzielle Ausbildungszwecke können einzelne Materialien kopiert werden, solange eindeutig die Urheberschaft der Autoren bzw. der Bayerischen Staatsbibliothek kenntlich gemacht wird.

Eine Verwertung von urheberrechtlich geschützten Beiträgen und Abbildungen der auf den Servern der Bayerischen Staatsbibliothek befindlichen Daten, insbesondere durch Vervielfältigung oder Verbreitung, ist ohne vorherige schriftliche Zustimmung der Bayerischen Staatsbibliothek unzulässig und strafbar, soweit sich aus dem Urheberrechtsgesetz nichts anderes ergibt. Insbesondere ist eine Einspeicherung oder Verarbeitung in Datensystemen ohne Zustimmung der Bayerischen Staatsbibliothek unzulässig.

The Bayerische Staatsbibliothek (BSB) owns the copyright for all web documents, in particular for all images. Any further use of the web documents is subject to the approval of the Bayerische Staatsbibliothek and/or the author. External links to the offer of the BSB are expressly welcome. However, it is illegal to copy whole pages or complete articles or parts of articles without prior authorisation. Some individual materials may be copied for non-commercial educational purposes, provided that the authorship of the author(s) or of the Bayerische Staatsbibliothek is indicated unambiguously.

Unless provided otherwise by the copyright law, it is illegal and may be prosecuted as a punishable offence to use copyrighted articles and representations of the data stored on the servers of the Bayerische Staatsbibliothek, in particular by copying or disseminating them, without the prior written approval of the Bayerische Staatsbibliothek. It is in particular illegal to store or process any data in data systems without the approval of the Bayerische Staatsbibliothek.

10899344

10599344

Mus. Th.

2855-2

Rousseau

630W

10399344

10599344

DICTIONNAIRE
DE
MUSIQUE,
PAR
J. J. ROUSSEAU.

Ut Pſallendi materiem diſcerent.
Martian. Cap.

TOME SECOND.

AUX DEUX-PONTS,
CHEZ SANSON ET COMPAGNIE.
M. DCC. LXXXII.

10599344

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

10599344

DICTIONNAIRE DE MUSIQUE.

N

NATUREL, *adj.* Ce mot en Muſique a pluſieurs ſens. 1°. Muſique *naturelle* eſt celle que forme la voix humaine, par oppoſition à la Muſique artificielle qui s'exécute avec des inſtrumens. 2°. On dit qu'un chant eſt *naturel*, quand il eſt aiſé, doux, gracieux, facile: qu'une Harmonie eſt *naturelle*, quand elle a peu de renverſemens, de 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 majeur ; 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'armе

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 CLEF TRANSPOSÉE, MODES, TRANSPOSITION.]

Les Italiens notent toujours leur Récitatif au *naturel*, les changemens de Tons y étant ſi fréquens & les modulations ſi ſerrées, que de quelque maniere qu'on armât la clef pour un mode, on n'épargneroit ni Dièſes ni Bémols pour les autres, & l'on ſe jetteroit pour la ſuite de la modulation dans des confuſions de ſignes très embarraſſantes, lorſque les Notes altérées à la clef par un ſigne, ſe trouveroient altérées par le ſigne contraire accidentellement. [Voyez RÉCITATIF.]

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

NÉTE, *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 *néte* s'appelloit *Néte-Syndéménon*.

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

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

A l'égard des deux premiers Tétracordes, comme ils étoient toujours conjoints, ils n'avoient point de *néte* 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 Méſe.

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

NÉTOIDES. 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. [Voyez SECONDE.]

Il y a un Accord par ſuppoſition qui s'appelle Accord de *neuvieme*, pour le diſtinguer de l'Accord de Seconde, qui ſe prépare, s'accompagne & ſe ſauve différemment. L'Accord de *neuvieme* eſt formé par un Son mis à la Baſſe, une Tierce au-deſſous de l'Accord de Septieme: ce qui fait que la Septieme elle-même fait *neuvieme* ſur ce nouveau Son. La *neuvieme* s'accompagne par conſéquent de Tierce, de Quinte, & quelquefois de Septieme. La quatrieme Note du Ton eſt généralement celle ſur laquelle cet Accord convient le mieux; mais on la peut placer 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 Fêtes de Noël. Les Airs des *Noëls* doivent avoir un caractere champêtre & paſtoral, convenable à la ſimplicité des paroles, & à celle des Bergers qu'on ſuppoſe les avoir chantés en allant rendre hommage à l'Enfant Jéſus dans la Crêche.

NŒUDS. On appelle *Nœuds* les points fixes dans leſquels une corde Sonore miſe en vibration ſe diviſe en aliquotes vibrantes, qui rendent un autre Son que celui de la corde entiere. Par exemple, ſi de deux cor-

des, dont l'une ſera triple de l'autre, on fait ſonner la plus petite, la grande répondra, non par le Son qu'elle a comme corde entiere, mais par l'uniſſon de la plus petite; parce qu'alors cette grande corde, au lieu de vibrer dans ſa totalité, ſe diviſe, & ne vibre que par chacun de ſes tiers. Les points immobiles qui ſont les diviſions & qui tiennent en quelque ſorte lieu de Chevalets, ſont ce que M. Sauveur a nommé les *Nœuds*, & il a nommé *Ventres* les points milieux de chaque aliquote, où la vibration eſt la plus grande & où la corde s'écarte le plus de la ligne de repos.

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

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

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

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

NOIRE, *ſ. f.* Note de Muſique qui ſe fait ainſi ou ainſi , & qui vaut deux Croches ou la moitié d'une  Blanche. Dans nos anciennes Muſiques on ſe ſervoit de pluſieurs ſortes de *Noires*; *Noire* à queue, *Noire* quarrée, *Noire* en 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 Grecs le nom de *Nome*.

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

Il y avoit des *Nomes* Bipartis qui ſe chantoient ſur deux modes; il y avoit même un *Nome* appellé Triparti, duquel Sacadas ou Clonas fut l'inventeur, & qui ſe chantoit ſur trois Modes, ſavoir le Dorien, le Phrygien, & le Lydien. [Voyez CHANSON, MODE.]

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

NOMIQUE. *adj.* Le mode *Nomique* ou le genre de ſtyle Muſical qui portoit ce nom, étoit conſacré chez les Grecs à Apollon Dieu des Vers & des Chanſons, & l'on tâchoit d'en rendre les chants brillans & dignes du Dieu auquel ils étoient conſacrés. [Voyez MODE, MÉLOPÉE, STYLE.]

NOMS des Notes. (Voyez SOLFIER.)

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

Les Grecs ſe ſervoient des lettres de leur Alphabet pour noter leur Muſique. Or, comme ils avoient vingt-quatre lettres, & que leur plus grand ſyſtême, qui dans un même Mode n'étoit que de deux Octaves, n'excédoit pas le nombre de ſeize Sons, il ſembleroit que l'Alphabet devoit être plus que ſuffiſant pour les exprimer, puiſque leur Muſique n'étant autre choſe que leur 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 avoit aucun beſoin, & la Muſique inſtrumentale n'étant qu'une Muſique vocale jouée par des Inſtrumens, n'en avoit pas beſoin non plus, lorſque les paroles étoient écrites ou que le Symphoniſte les ſavoit par cœur.

Mais il faut remarquer, en premier lieu, que les

deux mêmes Sons étant tantôt à l'extrémité & tantôt au milieu du troiſieme Tétracorde ſelon le lieu où ſe faiſoit la Disjonction. (Voyez ce mot), on donnoit à chacun de ces Sons des noms & des ſignes qui marquoient ces diverſes ſituations; ſecondement, que ces ſeize Sons n'étoient pas tous les mêmes dans les trois Genres, qu'il y en avoit de communs aux trois, & de propres à chacun, & qu'il falloit par conſéquent des *Notes* pour exprimer ces différences; troiſiemement, que la muſique ſe notoit pour les Inſtrumens autrement que pour les voix comme nous avons encore aujourd'hui pour certains Inſtrumens à cordes une tablature qui ne reſſemble en rien à celle de la Muſique ordinaire; enfin, que les Anciens ayant juſqu'à quinze Modes différens ſelon le dénombrement d'Alypius, (Voyez MODE), il fallut approprier des caracteres à chaque Mode, comme on le voit dans les Tables du même Auteur. Toutes ces modifications exigeoient des multitudes de ſignes auxquels les vingt-quatre lettres étoient bien éloignées de ſuffire. De-là la néceſſité d'employer les mêmes lettres pour pluſieurs ſortes de Notes; ce qui les obligea de donner à ces lettres différentes ſituations, de les accoupler, de les mutiler, de les alonger en divers ſens. Par exemple, la lettre *Pi* écrite de toutes ces manieres Π, ㄩ, ⊏, Γ, ㄱ, exprimoit cinq différentes *Notes*. En combinant toutes les modifications qu'exigeoient ces diverſes circonſtances, on trouve juſqu'à 1620 différentes *Notes*: nombre prodigieux, qui devoit rendre l'étude de la Muſique de la plus grande difficulté. Auſſi l'étoit-elle ſelon Platon, qui veut que les jeunes gens ſe contentent de donner deux ou trois ans à la Muſique, ſeulement pour en apprendre les rudimens. Cependant les Grecs n'avoient pas un ſi grand nombre de caracteres, mais la même *Note* avoit quelquefois différentes ſignifications ſelon les occaſions: ainſi le même caractere qui marque la Proſlambanoméné du Mode Lydien, marque la Parhypate-Méſon du Mode Hypo-Iaſtien, l'Hypate-Méſon de l'Hypo-Phrygien, le Lychanos-Hypaton de l'Hypo-Lydien, la Parhypate-Hypaton de l'Iaſtien, & l'Hypate-Hypaton du Phrygien. Quelquefois auſſi la *Note* change, quoique le Son reſte le même; comme, par exemple, la Proſlambanoméne de l'Hypo-Phrygien, laquelle a un même ſigne dans les Modes Hyper-Phrygien, Hyper-Dorien,

Phrygien, Dorien, Hypo-Phrygien, & Hypo-Dorien, & un autre même ſigne dans les Modes Lydien & Hypo-Lydien.

On trouvera *Pl.* H. *Fig.* 1. la Table des Notes du Genre Diatonique dans le Mode Lydien, qui étoit le plus uſité ; ces Notes ayant été préférées à celles des autres Modes par Bacchius, ſuffiſent pour entendre tous les exemples qu'il donne dans ſon ouvrage ; & la Muſique des Grecs n'étant plus en uſage, cette Table ſuffit auſſi pour déſabuſer le Public, qui croit leur maniere de noter tellement perdue que cette Muſique nous ſeroit maintenant impoſſible à déchiffrer. Nous la pourrions déchiffrer tout auſſi exactement que les Grecs mêmes auroient 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 en uſage. Il paroît que Boëce établit l'uſage de quinze lettres ſeulement ; & Grégoire Evêque de Rome, conſidérant que les rapports des Sons ſont les mêmes dans chaque Octave, réduiſit encore ces quinze *Notes* aux ſept premieres lettres de l'Alphabet, que l'on répétoit en diverſes formes d'une Octave à l'autre.

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

Les *Notes* n'eurent durant un certain temps 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, puiſqu'on n'y diſtingue pas même dans l'uſage les longues des breves, ou les rondes des blanches, quoiqu'on y ait conſervé ces deux figures.

Cette indiſtinction de figure dura, ſelon l'opinion commune, juſqu'en 1338, que Jean de Muris, Docteur & Chanoine de Paris, donna, à ce qu'on prétend, différentes figures aux *Notes*, pour marquer les rapports de durée qu'elles devoient avoir entr'elles : il inventa auſſi certains ſignes de Meſure appellés Modes ou Prolations, pour déterminer, dans le cours d'un Chant, ſi le rapport des longues aux breves ſeroit double ou triple, &c. Pluſieurs de ces figures ne ſubſiſtent plus ; on leur en a ſubſtitué d'autres en différens temps. [Voyez MESURE, TEMPS, VALEUR DES NOTES.] Voy. 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 précéde, ou à la Tonique, ou à quelque *Note* fixe dont on ait le Ton. 5. Sa figure, qui détermine ſa valeur. 6. Le Temps où elle ſe trouve. & la place qu'elle y occupe. 7. Le Dièſe, Bémol ou Béquarre accidentel qui peut la précéder. 8. L'eſpece de la Meſure & le caractere du Mouvement. Et tout cela, ſans compter ni la parole ou la ſyllabe à laquelle appartient chaque *Note*, ni l'Accent ou l'expreſſion convenable au ſentiment ou à la penſée. Une ſeule de ces huit obſervations omiſe peut faire détoner 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 temps, ſans ſonger à celui où elle pouvoit parvenir, & dans la ſuite leurs ſignes ſe ſont trouvés d'autant plus défectueux, que l'Art s'eſt plus perfectionné. A meſure qu'on avançoit, on établiſſoit de nouvelles regles pour remédier aux inconvéniens préſens ; en multipliant les ſignes, on a multiplié les difficultés, & à force d'additions & de chevilles, on a tiré d'un principe aſſez ſimple un ſyſtême fort embrouillé & fort mal aſſorti.

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

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

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

Ainſi de ce qu'un nouveau ſyſtême eſt rebuté, cela ne prouve autre choſe, ſinon que l'Auteur eſt venu trop tard; & l'on peut toujours diſcuter & comparer

les deux ſyſtêmes, ſans égard en ce point au jugement du Public.

Toutes les manieres de *Noter* qui n'ont pas eu pour premiere loi l'évidence des Intervalles, ne me paroiſſent pas valoir la peine d'être relevées. Je ne m'arrêterai donc point à celle de M. Sauveur qu'on peut voir dans les Mémoires de l'Académie des Sciences, année 1721, ni à celle de M. Demaux donnée quelques années après. Dans ces deux ſyſtêmes, les Intervalles étant exprimés par des ſignes tout-à-fait arbitraires, & ſans aucun vrai rapport à la choſe repréſentée, échappent aux yeux les plus attentifs & ne peuvent ſe placer que dans la mémoire ; car que font des têtes différemment figurées, & des queues différemment dirigées aux Intervalles qu'elles doivent exprimer ? De tels ſignes n'ont rien en eux qui doive les faire préférer à d'autres ; la netteté de la figure & le peu de place qu'elle occupe ſont des avantages qu'on peut trouver dans un ſyſtême tout différent ; le haſard a pu donner les premiers ſignes, mais il faut un choix plus propre à la choſe dans ceux qu'on leur veut ſubſtituer. Ceux qu'on a propoſés en 1743 dans un petit ouvrage intitulé, *Diſſertation ſur la Muſique moderne*, ayant cet avantage, leur ſimplicité m'invite à en expoſer le ſyſtême abrégé dans cet article.

Les caracteres de la Muſique ont un double objet ; ſavoir, de repréſenter les Sons, 1°. ſelon leurs divers Intervalles du grave à l'aigu, ce qui conſtitue le Chant & l'Harmonie. 2°. Et ſelon leurs durées relatives du vîte au lent, ce qui détermine le Temps & 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 tranſpoſés 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 horizontale, 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 7 1 ; & de même, les *Notes* qui appartiennent à l'Octave aiguë 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 : écrivez 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 Lignes ſeulement vous pouvez parcourir l'étendue de cinq Octaves ; ce qu'on ne ſauroit faire dans la Muſique ordinaire à moins de 18 Lignes.

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

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

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

Par cette méthode tous les Intervalles deviennent d'une évidence dont rien n'approche ; les Octaves portent toujours le même chiffre ; les Intervalles ſun-

ples se reconnoissent toujours dans leurs doubles ou composés : on reconnoît d'abord dans la dixieme $\frac{3}{+}$ 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 système de rapports haussé ou baissé, qu'il a tant fallu d'altérations, de Dièses ou de Bémols à la clef. L'Auteur du nouveau système supprime tout d'un coup tous ces embarras : le seul mot *re* mis en tête & à la marge, avertit que la piece est en *re* majeur ; & comme alors le *re* prend tous les rapports qu'avoit l'*ut*, il en prend aussi le signe & le nom ; il se marque avec le chiffre 1, & toute son Octave suit par les chiffres 2, 3, 4, &c. comme ci-devant. Le *re* de la marge lui sert de Clef ; c'est la touche *re* ou D du Clavier naturel : mais ce même *re* devenu Tonique sous le nom d'*ut*, devient aussi la Fondamentale du Mode.

Mais cette Fondamentale, qui est Tonique dans les Tons majeurs, n'est que Médiante dans les Tons mineurs, la Tonique, qui prend le nom de *la*, se trouvant alors une Tierce mineure au-dessous de cette Fondamentale. Cette distinction se fait par une petite ligne horisontale qu'on tire sous la clef. *Re* sans cette ligne, désigne le Mode majeur de *re* ; mais $\underline{Re}$ souligné désigne le Mode mineur de *fa* dont ce $\underline{Re}$ 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 système que dans la *Note* ordinaire où elle n'a pas lieu. Ainsi quand on n'y auroit aucun égard, on n'en solfieroit pas moins exactement.

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

Les Muſiciens affectent beaucoup de mépris pour la méthode des Tranſpoſitions, ſans doute parce qu'elle rend l'Art trop facile. L'Auteur fait voir que ce mépris eſt mal fondé ; que c'eſt leur méthode qu'il faut mépriſer, puiſqu'elle eſt pénible en pure perte ; & que les Tranſpoſitions, dont il montre les avantages, ſont, même ſans qu'ils y ſongent, la véritable regle que ſuivent tous les grands Muſiciens & les bons Compoſiteurs. Voyez TRANSPOSITION.

Le Ton, le Mode & tous leurs rapports bien déterminés, il ne ſuffit pas de faire connoître toutes les *Notes* de chaque Octave, ni le paſſage d'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 Livre & l'explication qu'en donne l'Auteur, pour ſe mettre en cette partie au fait de ſon ſyſtême, qui eſt des plus ſimples.

Il reſte pour l'expreſſion de tous les Sons poſſibles dans notre ſyſtême muſical, à rendre les altérations accidentelles amenées par la Modulation ; ce qui ſe fait bien aiſément. Le Dièſe ſe forme en traverſant la *Note* d'un trait montant de gauche à droite de cette maniere ; *fa* Dièſe ♯ : *ut* Dièſe ♯. On marque le Bémol par un ſemblable trait deſcendant ; *ſi* Bémol ♭, *mi* Bémol ♭. A l'égard du Béquarre, l'Auteur le ſupprime comme un ſigne inutile dans ſon ſyſtême.

Cette partie ainſi remplie, il faut venir au Temps ou à la Meſure. D'abord l'Auteur fait main-baſſe ſur cette foule de différentes Meſures dont on a ſi mal-à-propos chargé la Muſique. Il n'en connoît que deux, comme les Anciens ; ſavoir, Meſure à deux Temps, & Meſure à trois Temps. Les Temps 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 Temps 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 Temps, deux *Notes* rempliſſant la Meſure forment chacune un Temps. Trois *Notes* font la même choſe dans la Meſure à trois Temps. S'il y a quatre *Notes* dans une Meſure à deux Temps, ou ſix dans une Meſure à trois, c'eſt que chaque Temps eſt diviſé en deux parties égales; on paſſe donc deux *Notes* pour un Temps : on en paſſe trois quand il y a ſix *Notes* dans l'une & neuf dans l'autre. En un mot, quand il n'y a nul ſigne d'inégalité, les *Notes* ſont égales; leur nombre ſe diſtribue dans une Meſure ſelon le nombre des Temps & l'eſpece de la Meſure : pour rendre cette diſtribution plus aiſée, on ſépare, ſi l'on veut, les Temps 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 Temps contient une Croche & deux doubles-Croches, un trait en ligne droite au-deſſus ou au-deſſous des deux doubles-Croches montrera qu'elles ne font enſemble qu'une quantité égale à la précédente, & par conſéquent qu'une Croche. Ainſi le Temps entier ſe retrouve diviſé en deux parties égales, ſavoir, la *Note* ſeule & le trait qui en comprend deux. Il y a encore des ſubdiviſions d'inégalité qui peuvent exiger deux traits, comme ſi une Croche pointée étoit ſuivie de deux triples-Croches : alors il faudroit premierement un trait ſur les deux *Notes* qui repréſentent les triples-Cro-

ches, 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 vîteſſe 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, ſurtout en ſéparant les Temps par des virgules, comme on verra dans l'exemple ci-après.

L'Auteur du nouveau ſyſtême emploie auſſi le Point, mais autrement que dans la Muſique ordinaire ; dans celle-ci, le Point vaut la moitié de la *Note* qui le précede ; dans la ſienne, le Point, qui marque auſſi le prolongement de la *Note* précédente, n'a point d'autre valeur que celle de la place qu'il occupe : ſi le Point remplit un Temps, il vaut un Temps ; s'il remplit une Meſure, il vaut une Meſure ; s'il eſt dans un Temps avec une autre *Note*, il vaut la moitié de ce Temps. 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 Temps ou des Meſures que ces Points ont à remplir.

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

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

caracteres d'un Art auſſi compliqué, il eſt impoſſible de tout dire en peu de mots.

NOTE SENSIBLE, eſt celle qui eſt une Tierce majeure au-deſſus de la Dominante, ou un ſémi-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 celle qui ſuit. Voyez dans la *Planche* F. *Figure* 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*. (Voy. NOTES.)

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

NOURRIR les Sons, c'eſt non-ſeulement leur donner du tymbre ſur l'Inſtrument, mais auſſi les ſoutenir exactement durant toute leur valeur, au lieu de les laiſſer éteindre avant que cette valeur ſoit écou-

lée

lée comme on fait ſouvent. Il y a des Muſiques qui veulent des Sons *nourris*, d'autres les veulent détachés, & marqués ſeulement du bout de l'Archet.

NUNNIE, *ſ. f.* C'étoit chez les Grecs, la Chanſon particuliere aux Nourrices. [Voyez CHANSON.]

O

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

Le Temps parfait ſe marquoit quelquefois par un O ſimple, quelquefois par un O pointé en dedans de cette maniere ⊙, ou par un O barré Θ. Voyez TEMPS.

OBLIGÉ, *adj.* On appelle *Partie Obligée*, celle qui récite quelquefois, celle qu'on ne ſauroit retrancher ſans gâter l'Harmonie ou le chant; ce qui la diſtingue des Parties de Rempliſſage, qui ne ſont 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 aſſujettit. Je ne ſache pas que ce mot ait aujourd'ui 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* ou la Lyre de Pythagore comprenoit les huit Sons exprimés par ces lettres *E. F. G. a* ♮ *c. d. e*: c'eſt-à-dire, deux Tétracordes disjoints.

OCTAVE, *ſ. f.* La premiere des Conſonnances dans l'ordre de leur génération. L'*Octave* eſt la plus parfaite des Conſonances; 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 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 mar-

cher 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 ſingulierement l'*Octave* de tous les autres Intervalles.

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

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

120	100	96	90	80	75	72	60
120	120	120	120	120	120	120	120

Qui revient à celle-ci:

5/6	4/5	3/4	2/3	5/8	3/5	1/2

où l'on trouve toutes les Conſonnances dans cet ordre: la Tierce mineure, la Tierce majeure, la Quarte, la Quinte, la Sixte mineure, la Sixte majeure, & enfin l'*Octave*. Par cette Table on voit que les Conſonnances ſimples ſont toutes contenues entre l'Octave & l'Uniſſon. Elles peuvent même être entendues toutes à la fois dans l'étendue d'une *Octave* ſans mêlange de Diſſonances. Frappez à la fois ces quatre Sons *ut mi ſol*.

ut, en montant du premier *ut* à ſon *Octave*; ils formeront entr'eux toutes les Conſonnances, excepté la Sixte majeure, qui eſt compoſée, & ne formeront nul autre Intervalle. Prenez deux de ces mêmes Sons comme il vous plaira, l'Intervalle en ſera toujours conſonnant. C'eſt de cette union de toutes les Conſonnances que l'Accord qui les produit s'appelle *Accord parfait.*

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

III. Tout Son conſonnant avec un des termes de *l'Octave* conſonne auſſi avec l'autre; par conſéquent tout Son qui 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 ceſſe d'être une Conſonnance.

Cette multiplication de l'*Octave*, de même que ſa diviſion, eſt cependant bornée à notre égard par la capacité de l'organe auditif; & un Intervalle de huit *Octaves* excede déjà cette capacité. (Voyez ETENDUE.) Les *Octaves* mêmes perdent quelque choſe de leur Harmonie en ſe multipliant; & paſſé une certaine meſure, tous les Intervalles deviennent pour l'oreille moins faciles à ſaiſir: une double *Octave* commence 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 diviſions & ſubdiviſions Harmoniques. Diviſez harmoniquement l'*Octave* 3. 6. par le nombre 4. vous aurez d'un côté la Quarte 3. 4. & de l'autre la Quinte 4. 6.

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 premierement la Tierce majeure 4. 5. puis la Tierce mineure 5. 6., & ainſi des autres. On auroit les mêmes rapports en ſens contraire, ſi au lieu de les prendre, comme je fais ici, par les vibrations, on les prenoit par les longueurs des cordes. Ces connoiſſances, au reſte, ſont peu utiles en elles-mêmes, mais elles ſont néceſſaires pour entendre les vieux Auteurs.

Le ſyſtême complet & rigoureux de l'*Octave* eſt compoſé de trois *Tons* majeurs, deux *Tons* mineurs, & deux ſémi-*Tons* majeurs. Le ſyſtême tempéré eſt de cinq *Tons* égaux & deux ſemi-*Tons* formant entr'eux autant de Degrés Diatoniques ſur les ſept Tons de la Gamme juſqu'à l'Octave du premier. Mais comme chaque *Ton* peut ſe partager en deux ſemi-*Tons*, la même Octave ſe diviſe auſſi chromatiquement en douze Intervalles d'un ſemi-Ton chacun, dont les ſept précédens gardent leur nom, & les cinq autres prennent chacun le nom du Son Diatonique le plus voiſin, au-deſſous par Dièſe, & au-deſſus par Bémol. [Voyez 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, ſurtout par Mouvement ſemblable : mais cela eſt permis, & même élégant, fait à deſſein & à propos dans toute la ſuite d'un Air ou d'une Période : c'eſt ainſi que dans pluſieurs *Concerto* toutes les Parties reprennent par Intervalles le Rippiéno à l'*Octave* ou à l'Uniſſon.

Sur le Regle de l'*Octave* voyez REGLE.

OCTAVIER, *v. n.* Quand on force le vent dans un Inſtrument à vent, le Son monte auſſi-tôt à l'Octave; c'eſt ce qu'on appelle *Octavier.* En renforçant ainſi l'inſpiration, l'air renfermé dans le tuyau & contraint par l'air extérieur, eſt obligé pour céder à la viteſſe des oſcillations de ſe partager en deux colonnes égales, ayant chacune la moitié de la longueur du tuyau; & c'eſt ainſi que chacune de ces moitiés ſonne l'Octave du tout. Une Corde de Violoncelle *Octavie* par un principe ſemblable, quand le coup d'Archet eſt trop bruſque ou trop voiſin du Chevalet. C'eſt un défaut dans l'Orgue quand un tuyau *Octavie*; cela vient de ce qu'il prend trop de vent.

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

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

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

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

ŒUVRE. Ce mot eſt maſculin pour déſigner un des Ouvrages de Muſique d'un Auteur. On dit le troiſieme *Œuvre* de Corelli, le cinquieme *Œuvre* 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.

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

L'Art de combiner agréablement les Sons peut être enviſagé ſous deux aſpects très différens. Conſidérée comme une inſtitution de la Nature, la Muſique borne ſon effet à la ſenſation & au plaiſir phyſique qui réſulte de la Mélodie, de l'Harmonie, & du Rhythme: telle eſt ordinairement la Muſique d'Egliſe; tels ſont les Airs à danſer, & ceux des Chanſons. Mais comme partie eſſentielle de la 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 force nouvelle, de l'embellir de nouveaux charmes, & d'en triompher en la couronnant.

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

Par la difficulté d'unir le Chant au diſcours dans nos Langues, il eſt aiſé de ſentir que l'intervention de la Muſique comme partie eſſentielle doit donner au Poëme lyrique un 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 cœur humain : détails qui appartiennent moins à l'artiſte qu'au Philoſophe, & qu'il faut laiſſer à une plume faite pour éclairer tous les Arts, pour montrer à ceux qui les profeſſent les principes de leurs regles, & aux hommes de goût les ſources de leurs plaiſirs.

En me bornant donc ſur ce ſujet à quelques obſervations plus hiſtoriques que raiſonnées, je remarquerai d'abord que les Grecs n'avoient pas au Théâtre un genre lyrique ainſi que nous, & que ce qu'ils appelloient de ce nom ne reſſembloit point au nôtre : comme ils avoient beaucoup d'accent dans leur Langue & peu de fracas dans leurs Concerts, toute leur Poéſie étoit muſicale, & toute leur Muſique déclamatoire : de ſorte que leur Chant n'étoit preſque qu'un diſcours ſoutenu, & qu'ils chantoient réellement leurs vers, comme ils l'annoncent à la tête de leurs Poëmes ; ce qui par imitation a donné aux Latins, puis à nous, le ridicule uſage de dire, *je chante*, quand on ne chante point. Quant à ce qu'ils appelloient genre lyrique en particulier, c'étoit une Poéſie héroïque dont le ſtyle étoit pompeux & figuré, laquelle s'accompagnoit de la Lyre ou Cythare préférablement à tout autre Inſtrument. Il eſt certain que les Tragédies Grecques ſe récitoient d'une maniere très ſemblable au Chant, qu'elles s'accompagnoient d'Inſtrumens & qu'il y entroit des Chœurs.

Mais ſi l'on veut pour cela que ce fuſſent des *Opéra* ſemblables aux nôtres, il faut donc imaginer des *Opéra* ſans Airs : car il me paroît prouvé que la Muſique Grecque, ſans en excepter même l'Inſtrumentale, n'étoit qu'un véritable Récitatif, qui réuniſſoit le charme des Sons muſicaux à toute l'Harmonie de la Poéſie & à toute la force de la déclamation, devoit avoir beaucoup plus d'énergie que le Récitatif moderne, qui ne peut gueres ménager un de ces avantages qu'aux dépens des autres. Dans nos Langues vivantes, qui ſe reſſentent pour la 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

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 Rhythme muſical, & s'oppoſe ſans ceſſe à la diverſité des valeurs & des mouvemens.

Voilà des difficultés qu'il fallut vaincre ou éluder dans l'invention du Poëme lyrique. On tâcha donc, par un choix de mots, de tours & de vers, de ſe faire une Langue propre ; & cette Langue, qu'on appella lyrique, fut riche ou pauvre, à proportion de la douceur ou de la rudeſſe de celle dont elle étoit tirée.

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

Cette maniere d'unir au Théâtre la Muſique à la 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 ſait toucher le cœur, plus il faut ſavoir flatter l'oreille, & nous ſommes forcés de chercher dans la ſenſation le plaiſir que le ſentiment nous refuſe. Voilà l'origine des Airs, des Chœurs, de la Symphonie, & de cette Mélodie enchantereſſe, dont la Muſique moderne s'embellit ſouvent aux dépens de la Poéſie, mais que l'homme de goût rebute au Théâtre, quand on le flatte ſans l'émouvoir.

A la naiſſance de l'*Opera*, ſes inventeurs voulant éluder ce qu'avoit de peu naturel l'union de la Muſique au diſcours dans l'imitation de la vie humaine, s'aviſerent de tranſporter la Scene aux Cieux & dans les Enfers; & faute de ſavoir faire parler les hommes, ils aimerent mieux faire chanter les Dieux & les Diables que les Héros & les Bergers. Bientôt la magie & le merveilleux devinrent les fondemens du Théâtre lyrique, & content de s'enrichir d'un nouveau genre on ne ſongea pas même à rechercher ſi c'étoit bien celui-là qu'on avoit dû choiſir. Pour ſoutenir une ſi forte illuſion, il fallut épuiſer tout ce que l'art humain pouvoit imaginer de plus ſéduiſant chez un Peuple où le goût du plaiſir & celui des Beaux-Arts régnoient à l'envi. Cette Nation célebre à laquelle il ne reſte de ſon ancienne grandeur que celle des idées dans les Beaux-Arts, prodigua ſon goût, ſes lumieres, pour donner à ce nouveau Spectacle tout l'éclat dont il avoit beſoin. On vit s'élever par toute l'Italie des Théâtres égaux en étendue aux Palais des Rois, & en élégance aux monumens de l'antiquité dont elle étoit remplie. On inventa, pour les orner, l'Art de la Perſpective & de la Décoration. Les Artiſtes dans chaque genre y firent à l'envi briller leurs talens. Les machines les plus ingénieuſes, les vols les plus hardis, les tempêtes, la foudre, l'éclair, & tous les preſtiges de la baguette, furent employés à faſciner les yeux, tandis que des multitudes d'Inſtrumens & de voix étonnoient les oreilles.

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

Ce Spectacle, tout imparfait qu'il étoit, fit long-temps l'admiration des contemporains, qui n'en connoiſſoient point de meilleur. Ils ſe félicitoient même de la dé-

couverte d'un ſi beau genre : voilà, diſoient-ils, un nouveau principe joint à ceux d'Ariſtote ; voilà l'admiration ajoutée à la terreur & à la pitié. Ils ne voyoient pas que cette richeſſe apparente n'étoit au fond qu'un ſigne de ſtérilité, comme les fleurs qui couvrent les champs avant la moiſſon. C'étoit faute de ſavoir toucher qu'ils vouloient ſurprendre, & cette admiration prétendue n'étoit en effet qu'un étonnement puérile, dont ils auroient dû rougir. Un faux air de magnificence, de féerie & d'enchantement, leur en impoſoit au point qu'ils ne parloient qu'avec enthouſiaſme & reſpect d'un Théâtre qui ne méritoit que des huées ; ils avoient de la meilleure foi du monde autant de vénération pour la Scene même, que pour les chimériques objets qu'on tâchoit d'y repréſenter : comme s'il y avoit 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 *Opera* n'euſſent gueres d'autre but que d'éblouir les yeux & d'étourdir les oreilles, il étoit difficile que le Muſicien ne fût jamais tenté de chercher à tirer de ſon Art l'expreſſion des ſentimens répandus dans le Poëme. Les Chanſons des Nymphes, les Hymnes des Prêtres, les cris des Guerriers, les hurlemens infernaux ne rempliſſoient pas tellement ces Drames groſſiers, qu'il ne s'y trouvât quelqu'un de ces inſtans d'intérêt & de ſituation où le Spectateur ne demande qu'à s'attendrir. Bientôt on commença de ſentir qu'indépendamment de la déclamation muſicale, que ſouvent la Langue comportoit mal, le choix du mouvement, de l'Harmonie & des chants, n'étoit pas indifférent aux choſes qu'on avoit à dire, & que par conſéquent l'effet de la ſeule Muſique, borné juſqu'alors au ſens, pouvoit aller juſqu'au cœur. La mélodie, qui ne s'étoit d'abord ſéparée de la 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, eut 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'Orcheſte 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'*Opera* avoit été conſtitué comme il pouvoit l'être; car quel meilleur uſage pouvoit-on faire au Théâtre d'une Muſique qui ne ſavoit rien peindre, que de l'employer à la repréſentation de choſes qui ne pouvoient exiſter, & ſur leſquelles perſonne n'étoit en état de comparer l'image à l'objet? Il eſt impoſſible de ſavoir ſi l'on eſt affecté par la peinture du merveilleux, comme on le ſeroit par ſa préſence; au lieu que tout homme peut juger par lui-même ſi l'Artiſte a bien ſu faire parler aux paſſions leur langage, & ſi les objets de la Nature ſont bien imités. Auſſi, dès que la Muſique eut appris à peindre & à parler, les charmes du ſentiment firent-ils bientôt négliger ceux de la baguette: le Théâtre fut purgé du jargon de la Mythologie, l'intérêt fut ſubſtitué au merveilleux, les machines des Poëtes & des Charpentiers furent détruites, & le Drame lyrique prit une forme plus noble & moins giganteſque. Tout ce qui pouvoit émouvoir le cœur y fut employé avec ſuccès; on n'eut plus beſoin d'en impoſer par des êtres de raiſon, ou plutôt de folie, & les Dieux furent chaſſés de la Scene quand on y fut repréſenter des hommes. Cette forme plus ſage & plus réguliere ſe trouva encore la plus propre à l'illuſion; l'on ſentit que le chef-d'œuvre de la Muſique étoit de ſe faire oublier elle-même, qu'en jettant le déſordre & le trouble dans l'ame du Spectateur, elle l'empêchoit de diſtinguer les chants tendres & pathétiques d'une Héroïne gémiſſante, des vrais accens de la douleur, & qu'Achille en fureur pouvoit nous glacer d'effroi avec le même langage qui nous eût choqués dans ſa bouche en tout autre temps.

Ces obſervations donnerent lieu à une ſeconde réforme non moins importante que la premiere. On ſentit qu'il ne falloit à l'*Opera* rien de froid & de raiſonné, rien que le Spectateur pût écouter aſſez tranquillement pour réfléchir ſur l'abſurdité de ce qu'il en-

cendoit ; & c'eſt en cela ſurtout que conſiſte la différence eſſentielle du Drame lyrique à la ſimple Tragédie. Toutes les délibérations politiques, tous les projets de conſpiration, les expoſitions, les récits, les maximes ſentencieuſes, en un mot, tout ce qui ne parle qu'à la raiſon, fut banni du langage du cœur, avec les jeux d'eſprit, les Madrigaux & tout ce qui n'eſt que des penſées. Le ton même de la ſimple galanterie, qui 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'*Opera* 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.

Ces nouveaux Poëmes que le génie avoit créés, & que lui ſeul pouvoit ſoutenir, écarterent ſans effort les mauvais Muſiciens, qui n'avoient que la mécanique de leur Art, & qui privés du feu de l'invention & du don de l'imitation, faiſoient des *Opera* comme ils auroient fait des ſabots. A peine les cris des Bacchantes, les conjurations des Sorciers & tous les chants qui n'étoient qu'un vain bruit, furent-ils bannis du Théâtre, à peine eut-on tenté de ſubſtituer à ce barbare fracas les accens de la colere, de la douleur, des menaces, de la tendreſſe, des pleurs, des gémiſſemens, & tous les mouvemens d'une ame agitée, que forcés de donner des ſentimens aux Héros & un langage au cœur humain, les Vinci, les Léo, les Pergolèſe, dédaignant la

ſervile imitation de leurs prédéceſſeurs, & s'ouvrant une nouvelle carriere, la franchirent ſur l'aîle du Génie, & ſe trouverent au but preſque dès les premiers pas. Mais on ne peut marcher long-temps 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 Poëte; mais elle prend, en quelque ſorte, un autre langage; & quoique l'objet ſoit le même, le Poëte & le Muſicien trop ſéparés dans leur travail, en offrent à la fois deux images reſſemblantes, mais diſtinctes, qui ſe nuiſent mutuellement. L'eſprit forcé de ſe partager choiſit, & ſe fixe à une image plutôt qu'à l'autre. Alors le Muſicien, s'il a plus d'art que le Poëte, l'efface & le fait oublier: l'Acteur voyant que le Spectateur ſacrifie les paroles à la Muſique, ſacrifie à ſon tour le geſte & l'action théâtrale au chant & au brillant de la voix; ce qui fait tout-à-fait oublier la Piece, & change le Spectacle en un véritable Concert. Que ſi l'avantage au contraire ſe trouve du côté du Poëte, la Muſique à ſon tour deviendra preſque indifférente, & le Spectateur trompé par le bruit, pourra prendre le change au point d'attribuer à un mauvais Muſicien le mérite d'un excellent Poëte, & de croire admirer des chef-d'œuvres d'Harmonie en admirant des Poëmes bien compoſés.

Tels ſont les défauts que la perfection abſolue de la Muſique & ſon défaut d'application à la Langue peuvent introduire dans les *Opera*, 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 ceſſe d'obſerver le Rhythme, l'accent & l'harmonie du Vers, le Vers ſe plie & s'aſſervit à la cadence de la meſure & à l'accent muſical. Mais lorſque la Langue n'a ni douceur ni flexibilité, l'âpreté de la 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 forcée de ces deux Arts une contrainte perpétuelle qui choque l'oreille & détruit à la fois l'attrait de la mélodie & l'effet de la déclamation. Ce défaut eſt ſans remede ; & vouloir à toute force appliquer la Muſique à une Langue qui n'eſt pas muſicale, c'eſt lui donner plus de rudeſſe qu'elle n'en auroit ſans cela.

Par ce que j'ai dit juſqu'ici, l'on a 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'*Opera* 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 sût nous émouvoir, on s'étoit contenté de nous ſurprendre. Il eſt donc très naturel que la Muſique devenue paſſionnée & pathétique ait renvoyé ſur les Théâtres des Foires ces mauvais ſupplémens, dont elle n'avoit plus beſoin ſur le ſien. Alors l'*Opera* purgé de tout ce merveilleux qui l'aviliſſoit, devint un Spectacle également touchant & majeſtueux, digne de plaire aux gens de goût & d'intéreſſer les cœurs ſenſibles.

Il eſt certain qu'on auroit 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 & toujours plus agréable que celle des êtres imaginaires, n'en devient que plus intéreſſante en devenant plus vraiſemblable. Un beau Palais, des Jardins délicieux, de ſavantes ruines plaiſent encore plus à l'œil que la fantaſque image du Tartare, de l'Olympe, du Char du Soleil ; image d'autant plus inférieure à celle que chacun ſe trace en lui-même, que dans les objets chimériques il n'en coûte rien à l'eſprit d'aller au-delà du poſſible, & de ſe faire des modèles au-deſſus de toute imitation. De-là vient que le merveilleux, quoique déplacé dans la Tragédie, ne l'eſt pas dans le Poëme épique, où l'imagination toujours induſtrieuſe & dépenſiere ſe charge de l'exécution, & en tire un tout autre parti que ne peut faire ſur nos Théâtres

le talent du meilleur Machiniſte, & la magnificence du plus puiſſant Roi.

Quoique la Muſique priſe pour un Art d'imitation, ait encore plus de rapport à la 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 mot, on doit ſonger qu'on parle à des cœurs ſenſibles, ſans oublier qu'on parle à des gens raiſonnables. Ce n'eſt pas que je vouluſſe tranſporter à l'*Opera* cette rigoureuſe unité de lieu qu'on exige dans la Tragédie, & à laquelle on ne peut gueres s'aſſervir qu'aux dépens de l'action ; de ſorte qu'on n'eſt exact à quelque égard que pour être abſurde à mille autres. Ce ſeroit d'ailleurs s'ôter l'avantage des changemens de Scenes, leſquelles ſe font valoir mutuellement : ce ſeroit s'expoſer par une vicieuſe uniformité à des oppoſitions mal conçues entre la Scene qui reſte toujours & les ſituations qui changent; ce ſeroit gâter l'un par l'autre l'effet de la Muſique & celui de la décoration, comme de faire entendre des Symphonies voluptueuſes parmi des rochers, ou des airs gais dans les Palais des Rois.

C'eſt donc avec raiſon qu'on a laiſſé ſubſiſter d'acte en acte les changemens de Scene; & pour qu'ils ſoient réguliers & admiſſibles, il ſuffit qu'on ait pu naturellement ſe rendre du lieu d'où l'on ſort au lieu où l'on paſſe, dans l'intervalle de temps qui s'écoule ou que l'action ſuppoſe entre les deux Actes; de ſorte que comme l'unité de temps doit ſe renfermer à-peu-près dans la durée de vingt-quatre heures, l'unité du lieu doit ſe renfermer à-peu-près dans l'eſpace d'une journée de chemin. A l'égard des changemens de Scene, pratiqués quelquefois dans un même Acte, ils me paroiſſent également contraires á l'illuſion & à la raiſon, & devoir être abſolument proſcrits du Théâtre.

Voilà comment le concours de l'Acouſtique & de la Perſpective peut perfectionner l'illuſion, flatter les ſens par des impreſſions diverſes, mais analogues, & porter à l'ame un même intérêt avec un double plaiſir. Ainſi ce ſeroit une grande erreur de penſer que l'ordonnance du Théâtre n'a rien de commun avec celle de la Muſique, ſi ce n'eſt la convenance générale qu'elles tirent du Poëme. C'eſt à l'imagination des deux Artiſtes à déterminer entr'eux ce que celle du Poëte a laiſſé à leur diſpoſition, & à s'accorder ſi bien en cela que le Spectateur ſente toujours l'accord parfait de ce qu'il voit & de ce qu'il entend. Mais il faut avouer que la tâche du Muſicien eſt la plus grande. L'imitation de la peinture eſt toujours froide, parce qu'elle manque de cette ſucceſſion d'idées & d'impreſſions qui échauffe l'ame par degrés, & que tout eſt dit au premier coup-d'œil. 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 celles-ci; il ſait exciter par un ſens des émotions ſemblables à celles qu'on peut exciter par un autre; & comme le rapport ne peut être ſenſible que l'impreſſion ne ſoit forte, la peinture dénuée de cette force, rend difficilement à la Muſique les imitations que celle-ci tire d'elle. Que toute la Nature ſoit endormie, celui qui la contemple ne dort pas, & l'art du Muſicien conſiſte à ſubſtituer à l'image inſenſible de l'objet, celle des mouvemens que ſa préſence excite dans l'eſprit du Spectateur: il ne repréſente pas directement la choſe; mais il réveille dans notre ame le même ſentiment qu'on éprouve en la voyant.

Ainſi, bien que le Peintre n'ait rien à tirer de la Partitition du Muſicien; l'habile Muſicien ne ſortira

point ſans fruit de l'attelier du Peintre. Non-ſeulement il agitera la mer à ſon gré, excitera les flammes d'un incendie, fera couler les ruiſſeaux, tomber la pluie & groſſir les torrens, mais il augmentera l'horreur d'un déſert affreux, rembrunira les murs d'une priſon ſouterraine, calmera l'orage, rendra l'air tranquille, le Ciel ſerein, & répandra de l'Orcheſtre une fraîcheur nouvelle ſur les boccages.

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

Tous les mouvemens du corps, ordonnés ſelon certaines loix pour affecter les regards par quelque action, prennent en général le nom de Geſtes. Le Geſte ſe diviſe en deux eſpeces, dont l'une ſert d'accompagnement à la paroſe & l'autre de ſupplément. Le premier, naturel à tout homme qui parle, ſe modifie différemment, ſelon les hommes, les Langues & les caracteres. Le ſecond eſt l'Art de parler aux yeux ſans le ſecours de l'écriture, par des mouvemens du corps devenus ſignes de convention. Comme ce Geſte eſt plus pénible, moins naturel pour nous que l'uſage de la parole, & qu'elle le rend inutile, il l'exclud, & même en ſuppoſe la privation; c'eſt ce qu'on appe le Art des Pantomimes. A cet Art ajoutez un choix d'attitudes agréables & de mouvemens cadencés, vous aurez ce que nous appellons la Danſe, qui ne mérite gueres le nom d'Art quand elle ne dit rien à l'eſprit.

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

Or je ne vois pas que ce dernier cas puiſſe même faire une queſtion. Car chacun ſent que tout l'intérêt d'une action ſuivie dépend de l'impreſſion continue & redoublée que ſa repréſentation fait ſur nous; que tous les objets qui ſuſpendent ou partagent l'attention ſont autant de contre-charmes qui détruiſent celui de l'intérêt; qu'en coupant le Spectacle par d'autres Spectacles qui lui ſont étrangers, on diviſe le ſujet principal en parties indépendantes qui n'ont rien de commun entr'elles que le rapport général de la matiere qui les com-

poſe ; & 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 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 deux ne pouvoit jamais intéreſſer qu'aux dépens de l'autre.

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

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

Danſes ſans objet, tiſſu gothique & barbare dans un genre d'ouvrage où tout doit être peinture & imitation.

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

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

ORCHESTRE, *ſ. m.* On prononce *Orqueſtre* C'étoit chez les Grecs la partie inférieure du Théâtre; elle étoit faite en demi-cercle & garnie de ſieges tout

autour. On l'appelloit *Orcheſtre*, parce que c'étoit là que s'exécutoient les Danſes.

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

Aujourd'hui ce mot s'applique plus particulierement 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 la Muſique, que l'*Orcheſtre* étoit bon ou mauvais, pour dire que les Inſtrumens étoient bien ou mal joués.

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

A l'égard de la diſtribution intérieure, on a ſoin : 1°. que le nombre de chaque eſpece d'Inſtrument ſe proportionne à l'effet qu'ils doivent produire tous enſemble ; que, par exemple, les Baſſes n'étouffent pas les Deſſus & n'en ſoient pas étouffées ; que les Hautbois ne dominent pas ſur les Violons, ni les ſeconds ſur les premiers : 2°. que les Inſtrumens de chaque eſpece, excepté les Baſſes, ſoient raſſemblés entr'eux,

pour qu'ils s'accordent mieux & marchent enſemble avec plus d'exactitude : 3°. que les Baſſes ſoient diſperſées autour des deux Clavecins & par tout l'*Orcheſtre*, parce que c'eſt la Baſſe qui doit régler & ſoutenir toutes les autres Parties, & que tous les Muſiciens doivent l'entendre également : 4°. que tous les Symphoniſtes aient l'œil ſur le maître à ſon Clavecin, & le maître ſur chacun d'eux ; que de même chaque Violon ſoit vu de ſon premier & le voie ; c'eſt pourquoi cet Inſtrument étant & devant être le plus nombreux, doit être diſtribué ſur deux lignes qui ſe regardent ; ſavoir, les premiers aſſis en face du Théâtre, le dos tourné vers les Spectateurs, & les ſeconds vis-à-vis d'eux, le dos tourné vers le Théâtre, &c.

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

On a remarqué que de tous les *Orcheſtres* de l'Europe, celui de l'Opéra de Paris, quoiqu'un des plus nombreux, étoit celui qui faiſoit le moins d'effet. Les raiſons en ſont faciles à comprendre. Premierement la mauvaiſe conſtruction de l'*Orcheſtre*, enfoncé dans la terre, & clos d'une enceinte de bois lourd, maſſif, & chargé de fer, étouffe toute réſonnance : 2°. le mauvais choix des Symphoniſtes, dont le plus grand nombre reçu par faveur ſait à peine la Muſique, & n'a nulle intelligence de l'enſemble : 3°. leur aſſommante habitude de racler, s'accorder, préluder continuellement à grand bruit, ſans jamais pouvoir être d'accord : 4°. le génie François, qui eſt en général de négliger & dédaigner tout ce qui devient devoir journalier : 5°. les mauvais Inſtrumens des Symphoniſtes, leſquels reſtant ſur le lieu, ſont toujours des Inſtrumens de rebut, deſtinés à mugir durant les repréſentations, & à pourrir dans les Intervalles : 6°. le mauvais emplacement du maître, qui ſur le devant du Théâtre & tout occupé des Acteurs, ne peut veiller ſuffiſamment ſur ſon *Orcheſtre* & l'a derriere lui, au lieu de l'avoir ſous

ſes yeux : 7°. le bruit inſupportable de ſon bâton qui couvre & amortit tout l'effet de la Symphonie : 8°. la mauvaiſe Harmonie de leurs compoſitions, qui n'étant jamais pure & choiſie, ne fait entendre, au lieu de choſes d'effet, qu'un rempliſſage ſourd & confus : 9°. pas aſſez de Contrebaſſes & trop de Violoncelles, dont les Sons traînés à leur maniere étouffent la Mélodie & aſſomment le Spectateur : 10°. enfin le défaut de Meſure, & le caractere indéterminé de la Muſique Françoiſe où c'eſt toujours l'Acteur qui régle l'*Orcheſtre*, au lieu que l'*Orcheſtre* doit régler l'Acteur, & où les Deſſus menent la Baſſe, au lieu que la Baſſe doit mener les Deſſus.

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

ORGANIQUE, *adj. pris ſubſt. féminin.* 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 a l'uniſſon : de ſorte, par exemple, qu'une partie du Chœur chantant ces quatre Notes, *ut re ſi ut*, l'autre partie chantoit en même temps ces quatre-ci, *ut re re ut*. Il paroît par les exemples cités par l'Abbé le Beuf & par d'autres, que l'*Organiſation* ne ſe pratiquoit gueres que ſur la Note ſenſible à l'approche de la finale ; d'où il ſuit qu'on n'*organiſoit* preſque jamais que par une Tierce mineure. Pour un Accord ſi facile & ſi peu va-

rié, les Chantres qui *organiſoient* ne laiſſoient pas d'être payés plus cher que les autres.

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

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

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

Les *Ouvertures* des Opéra François ſont preſque toutes calquées ſur celles de Lully. Elles ſont compoſées d'un morceau traînant appellé grave, qu'on joue ordinairement deux fois, & d'une repriſe ſautillante, appellée gaie, laquelle eſt communément fuguée: pluſieurs de ces repriſes rentrent encore dans le grave en finiſſant.

Il a été un temps où les *Ouvertures* Françoiſes ſervoient de modèle 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 Italiens ne conviennent pas aujourd'hui que tout a ſi fort changé; mais le fait ne laiſſe pas d'être très certain.

La Muſique inſtrumentale ayant fait un progrès étonnant depuis une quarantaine d'années, les vieilles ouvertures faites pour des ſymphoniſtes qui ſavoient peu tirer parti de leurs Inſtrumens, ont 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, à deux ou à quatre temps; puis ils donnent un *Andante* à demi-jeu, dans lequel ils tâchent de déployer toutes

les

les graces du beau Chant, & ils finiſſent par un brillant *Allegro* ordinairement à trois Temps.

La raiſon qu'ils donnent de cette diſtribution eſt, que dans un Spectacle nombreux où les Spectateurs font beaucoup de bruit, il faut d'abord les porter au ſilence & fixer leur attention par un début éclatant qui les frappe. Ils diſent que le grave de nos *Ouvertures* n'eſt entendu ni écouté de perſonne, & que notre premier coup d'archet, que nous vantons avec tant d'emphaſe, moins bruyant que l'Accord des Inſtrumens qui 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 terminer enfin l'*Ouverture* par un morceau d'un autre caractere, qui tranchant avec le commencement du Drame, marque, en finiſſant avec bruit, le ſilence que l'Acteur arrivé ſur la Scene exige du Spectateur.

Notre vieille routine d'*Ouvertures* a fait naître en France une plaiſante idée. Pluſieurs ſe ſont imaginés qu'il y avoit une telle convenance entre la forme des *Ouvertures* de 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'*Ou*

verture la mieux entendue eſt celle qui diſpoſe tellement les cœurs des Spectateurs, qu'ils s'ouvrent ſans effort à l'intérêt qu'on veut leur donner dès le commencement de la Piece. Voilà le véritable effet que doit produire une bonne *Ouverture* : voilà le plan ſur lequel il la faut traiter.

OUVERTURE DU LIVRE, A L'OUVERTURE DU LIVRE. (Voyez LIVRE.)

OXIPICNI, *adj. plur.* C'eſt le nom que donnoient les Anciens dans le Genre épais au troiſieme Son en montant de chaque Tétracorde. Ainſi les Sons *Oxipycni* étoient cinq en nombre. [Voyez APYCNI, EPAIS, SYSTÊME, TÉTRACORDE.]

P

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 *Pantomimes* ont pour l'ordinaire un couplet principal, qui revient ſouvent dans le cours de la piece, & qui doit être ſimple par la raiſon dite au mot *Contre-Danſe*: mais ce couplet eſt entremêlé d'autres plus ſaillans, qui parlent, pour ainſi dire, & font image dans les ſituations où le Danſeur doit mettre une expreſſion déterminée.

PAPIER RÉGLÉ. 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 bizarrerie dont j'ignore la cauſe, les Papetiers de Paris appellent *papier réglé à la Françoiſe*, celui dont on ſe ſert en Italie, & *papier réglé à l'Italienne* celui qu'on préfere en France.

Le format plus large que long paroît le plus commode, ſoit parce qu'un livre de cette forme ſe tient mieux ouvert ſur un pupitre, 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, ſurtout dans les Partitions. [Voyez PARTITION.]

Le *papier réglé* en uſage en Italie eſt toujours de dix portées, ni plus ni moins; & cela fait juſte deux Lignes ou Accolades dans les Partitions ordinaires; où l'on a toujours cinq parties, ſavoir deux Deſſus de Violons, la *Viola*, la partie chantante, & la Baſſe. Cette diviſion étant toujours la même, & chacun trouvant dans toutes les Partitions ſa partie ſemblablement placée, paſſe toujours d'une Accolade à l'autre ſans embarras & ſans riſque de ſe méprendre. Mais dans

les Partitions Françoiſes, où le nombre des portées n'eſt fixe & déterminé ni dans les Pages ni dans les Accolades, il faut toujours héſiter à la fin de chaque portée pour trouver dans l'Accolade qui ſuit la portée correſpondante à celle où l'on eſt ; ce qui rend le Muſicien moins sûr, & l'exécution plus ſujette à manquer.

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

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

Mais quand ce troiſieme Tétracorde étoit diſjoint, il commençoit par la Corde appellée *Paraméſe*, laquelle, au lieu de ſe confondre avec la Méſe, 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.]

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

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

PARAPHONIE, *ſ. f.* C'eſt dans la Muſique ancienne cette eſpece de Conſonnance qui ne réſulte pas des mêmes Sons, comme l'Uniſſon qu'on appelle *Homophonie*, ni de la Réplique des mêmes Sons, comme

l'Octave qu'on appelle *Antiphonie*; mais des Sons réellement différens, comme la Quinte & la Quarte, ſeules *Paraphonies* admiſes dans cette Muſique : car pour la Sixte & la Tierce, les Grecs ne les mettoient pas au rang des *Paraphonies*, ne les admettant pas même pour Conſonnances.

PARFAIT, *adj.* Ce mot dans la Muſique a pluſieurs ſens. Joint au mot *Accord*, il ſignifie un Accord qui comprend toutes les Conſonnances ſans aucune 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 à la meſure par une acception qui n'eſt plus connue & qu'il faut expliquer pour l'intelligence des anciens Auteurs.

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

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

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

PAROLES, *ſ. f. plur.* C'eſt le nom qu'on donne au Poéme que le Compoſiteur met en Muſique, ſoit

que ce Poëme ſoit petit ou grand, ſoit que ce ſoit un Drame ou une Chanſon. La mode eſt de dire d'un nouvel Opéra que la Muſique en eſt paſſable ou bonne, mais que les *paroles* en ſont déteſtables : on pourroit dire le contraire des vieux Opéra de 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.]

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, ſurtout les Deſſus ; mais la voix devient alors une eſpece de *Fauſſet*, & avec quelqu'art que ce défaut ſe déguiſe, c'en eſt certainement un.

Quelqu'une ou chacune de ces *parties* ſe ſubdiviſe quand on compoſe à plus de quatre *parties*. [Voyez DESSUS, TAILLE, BASSE.]

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

Il y a auſſi des *Parties* inſtrumentales. Il y a même des Inſtrumens comme l'Orgue, le Clavecin, la Viole, qui peuvent faire pluſieurs *Parties* à la fois. On diviſe auſſi la Muſique Inſtrumentale en quatre *Parties*, qui répondent à celles de la Muſique Vocale, & qui s'appellent *Deſſus*, *Quinte*, *Taille* & *Baſſe*; mais ordinairement le Deſſus ſe ſépare en deux, & la Quinte s'unit avec la Taille, ſous le nom commun de *Viole*. On trouvera auſſi (*Pl. F. Fig.* 7.) les clefs & l'étendue des quatre *parties* Inſtrumentales : mais il faut remarquer que la 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 Chœur*.

On appelle encore *partie* le papier de Muſique ſur lequel eſt écrite la *partie* ſéparée de chaque Muſicien ; quelquefois pluſieurs chantent ou jouent ſur le même papier : mais quand ils ont chacun le leur, comme cela ſe pratique ordinairement 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* que de Concertans, attendu que la même *partie* eſt doublée, triplée & multipliée, à proportion du nombre total des exécutans.

PARTITION, *ſ. f.* Collection de toutes les parties d'une piece de Muſique, où l'on voit par la réunion des portées correſpondantes l'Harmonie qu'elles forment entr'elles. On écrit pour cela toutes les parties Portée à Portée, l'une au-deſſous de l'autre avec la clef qui convient à chacune, commençant par les plus 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'œil tout ce qui doit s'entendre à la fois.

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

Ainſi quand on veut ſuivre une Partie, après avoir parcouru la Portée juſqu'au bout, on ne paſſe pas à celle qui eſt immédiatement au-deſſous, mais on regarde quel rang la Portée que l'on quitte occupe dans ſon Accolade, on va chercher dans l'Accolade qui ſuit la Portée correſpondante, & l'on y trouve la ſuite de la même Partie.

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

Il y a pourtant quelques cas où l'on joint dans une Partie ſéparée d'autres Parties en *partition* partielle, pour la commodité des exécutans. 1°. Dans les Parties vocales, on note ordinairement la Baſſe continue en *partition* avec chaque Partie récitante, ſoit pour éviter au Chanteur la peine de compter ſes Pauſes en ſuivant la Baſſe, ſoit pour qu'il ſe puiſſe accompagner lui-même en répétant ou récitant ſa partie. 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 temps des Ritournelles ſans enjamber & ſans retarder.

PARTITION eſt encore chez les Facteurs d'Orgue & de Clavecin une regle pour accorder l'Inſtrument, en

en commençant par une corde ou un Tuyau de chaque Touche dans l'étendue d'une Octave ou un peu plus, prise vers le milieu du Clavier, & sur cette Octave ou *partition* l'on accorde après tout le reste. Voici comment on s'y prend pour former la *partition*.

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

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

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

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

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

10899344

PAS

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

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

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

PASTORELLE, *ſ. f.* Air Italien dans le genre paſtoral. Les Airs François appellés paſtorales, ſont ordinairement à deux Temps, & 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 particulierement la douleur & la triſteſſe. Toute l'expreſſion de la Muſique Françoiſe, dans le genre *pathétique*, conſiſte dans les Sons traînés, renforcés, glapiſſans, & dans une telle lenteur de mouvement que tout ſentiment de la meſure y ſoit effacé. De-là vient que les François croient que tout ce qui eſt lent eſt *pathétique*, & que tout ce qui eſt *pathétique* doit être lent. Ils ont même des Airs qui deviennent gais & badins, ou tendres & *pathétiques*, ſelon qu'on les chante vîte ou lentement. Tel eſt un Air ſi connu dans tout Paris, auquel on donne le premier caractere ſur ces paroles : *il y a trente ans que mon cotillon traîne*, &c. & le ſecond ſur celles-ci : *quoi ! vous partez ſans que rien vous arrête*, &c. C'eſt l'avantage de la mélodie Françoiſe ; elle ſert à tout ce qu'on veut. *Fiet avis*, &, *cum volet*, *arbor*..

Mais la Muſique Italienne n'a pas le même avantage : chaque chant, chaque mélodie a ſon caractere tellement

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

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

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

PAVANE, *ſ. f.* Air d'une Danſe ancienne de même nom, laquelle depuis long-temps n'eſt plus en uſage. Ce nom de *Pavane* lui fut donné parce que les figurans faiſoient, en ſe regardant, une eſpece de roue à la maniere des Paons. L'homme ſe ſervoit pour cette roue de ſa cape & de ſon épée, qu'il gardoit dans cette 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 temps, qui dans l'exécution doit ſe paſſer en ſilence par la partie où la *pauſe* eſt marquée. (Voyez TACET, SILENCE.)

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

A l'égard de la *demie pauſe*, qui vaut une blanche ou la moitié d'une meſure à quatre Temps, elle ſe marque comme la *pauſe* entiere, avec cette différence que la *pauſe* tient à une ligne par le haut & que la *demie 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 *demie 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 *demie pauſe* pour marquer une demie meſure, mais des autres Silences qui en expriment la juſte valeur.

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 donné qu'abuſivement ; c'eſt pourquoi je renvoie ſur cet article aux mots *Bâton* & *Mode*.

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

PÉAN, *ſ. m.* Chant de victoire parmi les Grecs, en l'honneur des Dieux, & 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 ſémi-Ton majeur & d'un ſémi-Ton mineur d'où lui vient le nom de *pentatonon*, qui ſignifie *cinq Tons*.

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

nité de manieres d'Accompagnement contraint ou *perfidié*, *perfidiato*, qui dépendent du caprice des Compoſiteurs.

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

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

La *périéleſe* s'appelle autrement *cadence* ou *petit 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 Greeque, qui ſignifie une ſuite de Notes tant aſcendantes que deſcendantes, & qui reviennent, pour ainſi dire, ſur elles-mêmes. La *peripherès* étoit formée de l'*Anactamptos* & de l'*Euthia*.

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

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

C'eſt la *petteia* qui conſtitue les Modes de la Muſique; elle détermine le Compoſiteur dans le choix du genre de Mélodie relatif au mouvement qu'il veut peindre ou exciter dans l'ame, ſelon les perſonnes & ſelon les occaſions. En un mot la *petteia*, partie de l'Hermoſménon qui regarde la Mélodie, eſt à cet égard ce que les Mœurs ſont en 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 πεττεία leur jeu d'Echecs; la *petteia* dans la Muſique étant une regle pour combiner & arranger les ſons, comme le jeu d'échecs en eſt une autre pour combiner & arranger les Pieces appellées πέτροι, *Calculi*.

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

PHONIQUE, *ſ. f.* Art de traiter & combiner les Sons ſur les principes de l'Acouſtique. [Voyez ACOUSTIQUE.]

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

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

Dans l'Harmonie, la *phraſe* eſt une ſuite réguliere d'Accords tous liés entr'eux par des 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 leur proportion, dans leur entrelacement, que conſiſtent les véritables beautés de la Muſique. Un Compoſiteur qui ponctue & phraſe bien, eſt un homme d'eſprit: un Chanteur qui ſent, & marque bien ſes *phraſes* & leur accent, eſt un homme de goût: mais celui qui ne ſait voir & rendre que les Notes, les Tons, les Temps, les Intervalles, ſans entrer dans le ſens des *phraſes*, quelque ſûr, quelque exact d'ailleurs qu'il puiſſe être, n'eſt qu'un Croque-ſol.

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

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

PIECE, *ſ. f.* Ouvrage de Muſique d'une certaine étendue, quelquefois d'un ſeul morceau & quelquefois de pluſieurs, formant un enſemble & un tout fait pour être exécuté de ſuite. Ainſi une Ouverture eſt une *piece*, quoique compoſée de trois morceaux, & un Opéra même eſt une *piece*, quoique diviſé par Actes.

Mais outre cette acception générique, le mot *piece* en a une plus particuliere dans la Muſique Inſtrumentale, & ſeulement pour certains Inſtrumens, tels que la Viole & le Clavecin. Par exemple, on ne dit point une *piece de Violon*, l'on dit *une Sonate* : & l'on ne dit gueres une Sonate de Clavecin, l'on dit *une piece*.

PIED, *ſ. m.* Meſure de Temps ou de quantité, diſtribuée en deux ou pluſieurs valeurs égales ou inégales. Il y avoit dans l'ancienne Muſique cette différence des Temps aux *pieds*, que les Temps 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 avoit des *pieds* ſimples, qui pouvoient ſeulement ſe diviſer en Temps, & de compoſés, qui pouvoient ſe diviſer en d'autres *pieds*, comme le Choriambe, qui pouvoit ſe réſoudre en un Trochée & un Iambe : l'Ionique en un Pyrrique & un Spondée, &c.

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

PINCE', *ſ. m.* Sorte d'agrément propre à certains Inſtrumens, & ſurtout 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 croix fort ſemblable à celle avec laquelle on marque le trill dans la Muſique ordinaire. Voyez les ſignes de l'une & 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*.

PIQUE', *adjectif*, *pris adverbialement*. Maniere de jouer en pointant les Notes & marquant fortement le Pointé.

Notes *piquées* ſont des ſuites de Notes montant ou deſcendant diatoniquement, ou rebattues ſur le même Degré, ſur chacune deſquelles on met un Point, quelquefois un peu 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 fois qu'il y a de Notes, dans le même ſens qu'on a commencé.

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

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

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

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

L'étendue des Voix & la diviſion des Parties a fait diſparoître ces diſtinctions dans la Muſique, & on ne

les connoît plus que dans le Plain-Chant. On y compte quatre Tons *plagaux* ou Collatéraux, ſavoir, le ſecond, le quatrieme, le ſixieme & le huitieme ; tous ceux dont le nombre eſt pair. (Voyez TONS DE L'EGLISE.]

PLAIN-CHANT, *ſ. m.* C'eſt le nom qu'on donne dans l'Egliſe Romaine au Chant Eccléſiaſtique. Ce Chant, tel qu'il ſubſiſte encore aujourd'hui, eſt un reſte bien défiguré, mais bien précieux, de l'ancienne Muſique Grecque, laquelle après avoir paſſé par les mains des Barbares, n'a 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 temps où les Chrétiens commencerent d'avoir des Egliſes & d'y chanter des Pſeaumes & d'autres Hymnes, 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 force 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 ſais quelle barbare Poéſie, pire pour la Muſique que la Proſe même. Alors l'une des deux parties conſtitutives s'évanouit, & le Chant ſe traînant uniformément & ſans aucune eſpece de meſure de Notes en Notes preſque égales, perdit avec ſa marche rhythmique & cadencée toute l'énergie qu'il en recevoit. Il n'y eut plus que quelques Hymnes dans leſquelles, avec la Proſodie & la quantité des Pieds conſervés, on ſentît encore un peu la cadence du vers ; mais ce ne fut plus là le caractere général du *plain-chant*, dégénéré le plus ſouvent en une Pſalmodie toujours monotone & quelquefois ridicule, ſur une Langue telle que la Latine, beaucoup moins harmonieuſe & accentuée que la Langue Grecque.

Malgré ces pertes ſi grandes, ſi eſſentielles, le *plain-chant* conſervé d'ailleurs par les Prêtres dans ſon caractere primitif, ainſi que tout ce qui eſt extérieur &

cérémonie dans leur Egliſe, offre encore aux connoiſſeurs de précieux fragmens de l'ancienne Mélodie & de ſes divers Modes, autant qu'elle peut ſe faire ſentir ſans meſure & ſans rhythme, & dans le ſeul genre Diatonique, qu'on peut dire n'être dans ſa pureté que le *plain-chant*. Les divers Modes y conſervent leurs deux diſtinctions principales ; l'une par la différence des Fondamentales ou Toniques, & l'autre par la différente poſition des deux ſémi-Tons, ſelon le Degré du ſyſtême Diatonique naturel où ſe trouve la Fondamentale, & ſelon que le Mode Authentique ou Plagal repréſente les deux Tétracordes conjoints ou disjoints. [Voyez SYSTÊMES, TÉTRACORDES, TONS DE L'EGLISE.]

Ces Modes, tels qu'ils nous ont été tranſmis dans les anciens Chants Eccléſiaſtiques, y conſervent une beauté de caractere & une variété d'affections bien ſenſibles aux connoiſſeurs non prévenus, & qui ont conſervé quelque jugement d'oreille pour les ſyſtêmes mélodieux établis ſur des principes différens des nôtres : mais on peut dire qu'il n'y a rien de plus ridicule & de plus plat que ces *plains-chants* accommodés à la moderne, prétintaillés 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 mêlange, & deſirer, pour le progrès & la perfection d'un Art, qui n'eſt pas à beaucoup près au point où l'on croit l'avoir mis, que ces précieux reſtes de l'antiquité ſoient fidèlement tranſmis à 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, & ſurtout être exempt de préjugés.

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

Ambroiſe, Archevêque de Milan, fut, à ce qu'on prétend, l'inventeur du *plain-chant* ; c'eſt-à-dire, qu'il

donna le premier une forme & des regles au Chant Eccléſiaſtique pour l'approprier mieux à ſon objet, & le garantir de la barbarie & du dépériſſement où tomboit de ſon temps la Muſique. Grégoire, Pape, le perfectionna & lui donna la forme qu'il conſerve encore aujourd'hui à Rome & dans les autres Egliſes où ſe pratique le Chant Romain. L'Egliſe Galicane n'admit qu'en partie avec beaucoup de peine & preſque par force le Chant Grégorien. L'extrait ſuivant d'un ouvrage du temps 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 célé-
» brer la Pâque à Rome avec le Seigneur Apoſtoli-
» que, il s'émut durant les fêtes une querelle entre
» les Chantres Romains & les Chantres François. Les
» François prétendoient chanter mieux & plus agréa-
» blement 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, & com-
» parant la Doctrine de Saint Grégoire à la ruſticité
» des autres, les traitoient d'ignorans, de ruſtres, de
» ſots, & de groſſes bêtes. Comme cette altercation
» ne finiſſoit point, le très pieux Roi Charles dit à ſes
» Chantres : déclarez-nous quelle eſt l'eau la plus pure
» & la meilleure, celle qu'on prend à la ſource vive
» d'une fontaine, ou celle des rigoles qui n'en découlent
» que de bien loin ? Ils dirent tous que l'eau de la ſource
» étoit la plus pure & celle des rigoles d'autant plus
» altérée & ſale qu'elle venoit de plus loin. Remontez
» donc, reprit le Seigneur Roi Charles, à la fontaine
» de Saint Grégoire, dont vous avez évidemment cor-
» rompu le Chant. Enſuite le Seigneur Roi demanda
» au Pape Adrien des Chantres pour corriger le Chant
» François, & le Pape lui donna Théodore & Benoît,
» deux Chantres très ſavans & inſtruits par Saint Gré-
» goire même : il lui donna auſſi des Antiphoniers de
» Saint Grégoire qu'il avoit notés lui-même en Notes

» 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 dès Villes de France de leur donner à » corriger les Antiphoniers, & d'apprendre d'eux à » Chanter. Ainſi furent corrigés les Antiphoniers Fran- » çois que chacun avoit altérés par des additions & » retranchemens à ſa mode, & tous les Chantres de » France apprirent le chant Romain, qu'ils appellent » maintenant chant François; mais quant aux Sons » 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 chant de Metz ſurpaſſe celui des autres » écoles Françoiſes. Les Chantres Romains apprirent » de même aux Chantres François à s'accompagner des » Inſtrumens; & le Seigneur Roi Charles, ayant de- » rechef amené avec ſoi en France des Maîtres de » Grammaire & de calcul, ordonna qu'on établît par- » tout l'étude des Lettres; car avant ledit Seigneur Roi » l'on n'avoit en France aucune connoiſſance des arts » libéraux «.

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

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

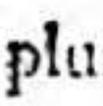
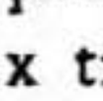
ejus quantò longiùs à fonte receſſerint, tantò turbulentos & ſordibus ac immunditiis corruptos. Et ait Domnus Rex Carolus: Revertimini vos ad fontem Sancti Gregorii, quia manifeſtè corrupiſtis cantilenam eccleſiaſticam. Mox petiit Domnus Rex Carolus ab Adriano Papâ Cantores qui Franciam corrigerent de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

PLAINTE, *ſ. f.* (Voyez ACCENT.]

PLEIN-CHANT. (Voyez PLAIN-CHANT.)

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

PLIQUE, *ſ. f. Plica*, ſorte de ligature dans nos anciennes Muſiques. La *plique* étoit un ſigne de retardement ou de lenteur [*ſignum moroſitatis*, dit Muris.] Elle ſe faiſoit en paſſant d'un Son à un autre, depuis le ſémi-Ton juſqu'à la Quinte, ſoit en montant, ſoit en deſcendant; & il y en avoit de quatre ſortes. 1. La *plique* longue aſcendante eſt une figure quadrangulaire avec un ſeul trait aſcendant à droite, ou avec deux

traits dont celui de la droite eſt le plus grand  ;
2. La *Plique* longue deſcendante à 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, *point* de diviſion, *point* de tranſlation, & *point* d'altération.

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

II. Le *point* d'imperfection, placé à la gauche de la Longue, diminue ſa valeur, quelquefois d'une Ronde ou ſémi-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 ſémi-Breve ſuivie d'une Breve dans le Temps parfait. Il ôte un Temps à cette Breve, & fait qu'elle ne vaut plus que deux Rondes au lieu de trois.

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

VI. Un *point* entre deux Rondes, placées elles-mêmes entre deux Breves ou Quarrées dans le Temps parfait, ôte un Temps à chacune de ces deux Breves ;

de ſorte que chaque Breve ne vaut plus que deux Rondes, au lieu de trois. C'eſt le *point* d'altération.

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

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

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

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

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

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

POINTER, *v. a.* C'eſt, au moyen du point, rendre alternativement longues & Breves des ſuites de Notes naturellement égales, telles, par exemple, qu'une ſuite de Croches. Pour les *pointer* ſur la Note, on ajoute un point après la premiere, une double Croche ſur la ſeconde, un point après la troiſieme, puis une double Croche, & ainſi de ſuite. De cette maniere elles gardent de deux en deux la même valeur qu'elles avoient auparavant : mais cette valeur ſe 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 Temps; dans toutes les autres, on les pointe toujours un peu, à moins qu'il ne ſoit écrit *Croches égales*.

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

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

PONCTUER, *v. a.* C'eſt en terme de compoſition marquer les repos plus ou moins parfaits, & diviſer tellement les phraſes qu'on ſente par la modulation & par les cadences leurs commencemens, leurs chûtes, & leurs liaiſons plus ou moins grandes, comme on ſent tout cela dans le diſcours à l'aide de la ponctuation.

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

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

PORTE'E, *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 réduite à quatre, ſe trouva de la même étendue qu'auparavant.

A ce nombre de cinq lignes dans la Muſique, & de quatre dans le Plain-Chant, on en ajoute de poſtiches ou accidentelles quand cela eſt néceſſaire & que les Notes paſſent en haut ou en bas l'étendue de la *portée*. Cette étendue, dans une *portée* de Muſique, eſt en tout d'onze Notes formant dix 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 Temps qui ſe marque en frappant, en baiſſant ou poſant la main, & qu'on nomme plus communément le *Frappé*. (Voyez THESIS.)

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

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

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

PRÉLUDER, *v. n.* C'eſt en général chanter ou jouer quelque trait de fantaiſie irrégulier & aſſez court, mais paſſant par les Cordes eſſentielles du Ton, ſoit

pour l'établir, ſoit pour diſpoſer ſa voix ou bien poſer ſa main ſur un Inſtrument, avant de commencer une Piece de Muſique.

Mais ſur l'Orgue & ſur le Clavecin, l'Art de *préluder* eſt plus conſidérable; C'eſt compoſer & jouer impromptu des Pieces chargées de tout ce que la Compoſition a de plus ſavant en Deſſein, en Fugue, en Imitation, en Modulation & en Harmonie. C'eſt ſurtout en *préludant*, que les grands Muſiciens, exempts de cet extrême aſſerviſſement aux regles que l'œil des critiques leur impoſe ſur le papier, font briller ces Tranſitions ſavantes qui raviſſent les Auditeurs. C'eſt-là qu'il ne ſuffit pas d'être bon Compoſiteur ni de bien poſſéder ſon Clavier, ni d'avoir la main bonne & bien exercée, mais qu'il faut encore abonder de cet eſprit de génie & de cet eſprit inventif qui font trouver & traiter ſur le champ les ſujets les plus favorables à l'Harmonie & les plus flatteurs à l'oreille. C'eſt par ce grand Art de *préluder* que brillent en France les excellens Organiſtes, tels que ſont maintenant les Sieurs Calviere & Daquin, ſurpaſſés toutefois l'un & l'autre par M. le Prince d'Ardore, Ambaſſadeur de Naples, lequel pour la vivacité de l'invention & la force de l'exécution efface les plus illuſtres Artiſtes, & fait à Paris l'admiration des connoiſſeurs.

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

PRE'PARER, *v. a.* *Préparer* la Diſſonance, c'eſt la traiter dans l'Harmonie de maniere qu'à la faveur de ce qui précede, elle ſoit moins dure à l'oreille qu'elle ne ſeroit ſans cette précaution : ſelon cette définition toute 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; 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 Temps fort d'une Conſonnance frappée ſur le Temps 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 dure à l'oreille, qu'elle ne le ſeroit ſur un Son nouvellement frappé. Or, c'eſt-là tout ce qu'on cherche dans la Préparation. (Voyez CADENCE, 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 *preparent* fort rarement, telle eſt la Septieme-diminuée.

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

PRIMA INTENZIONE. Mot technique Italien, qui n'a point de correſpondant en François, & qui n'en a pas beſoin, puiſque l'idée que ce mot exprime n'eſt

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

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

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

PROLATION, *ſ. f.* C'eſt dans nos anciennes Muſiques une maniere de déterminer la valeur des Notes ſémi-Breves ſur celle de la Breve, ou des Minimes ſur celle de la ſémi-Breve. Cette *prolation* ſe marquoit après la Clef, & quelquefois après le ſigne du Mode, par un cercle ou un demi-cercle ponctué ou non ponctué, ſelon les regles ſuivantes.

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

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

La *prolation* imparfaite étoit pour la Meſure binaire, & ſe marquoit comme le Temps par un ſimple cercle quand elle étoit majeure, ou par un demi-cercle quand elle étoit mineure ; *même Pl. Fig.* 10 & 2.

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

Aujourd'hui toutes les *prolations* ſont abolies ; la diviſion ſous-double l'a emporté ſur la ſous-ternaire ; & il faut avoir recours à des exceptions & à des ſignes particuliers, pour exprimer le partage d'une Note quelconque en trois autres Notes égales. [Voyez VALEUR DES NOTES.]

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

PROLOGUE, *ſ. m.* Sorte de petit Opéra qui précede le grand, l'annonce & lui ſert d'introduction. Comme le ſujet des *prologues* eſt ordinairement élevé, merveilleux, ampoulé, magnifique & plein de louanges, la Muſique en doit être brillante, harmonieuſe, & plus impoſante que tendre & pathétique. On ne doit point épuiſer ſur le *prologue* les grands mouvemens qu'on veut exciter dans la Piece, & il faut que le Muſicien, ſans être mauſſade & plat dans le début, ſache pourtant s'y ménager de maniere à ſe montrer encore intéreſſant & neuf dans le corps de l'ouvrage. Cette gradation n'eſt ni ſentie ni rendue par la 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 font gueres qu'ennuyer & impatienter les Spectateurs, ou nuire à l'intérêt de la Piece, en uſant d'avance les moyens de plaire & d'intéreſſer. Auſſi les Opéra François ſont-ils les ſeuls où l'on ait conſervé des *prologues*; encore ne les y ſouffre-t-on que parce qu'on n'oſe murmurer contre les fadeurs dont ils ſont pleins.

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

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

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

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

Dans le ſecond exemple, le premier terme 2 eſt la

moitie du ſecond 4, & le troiſieme terme 8 eſt auſſi la moitié du quatrieme 16. Ces quatre termes ſont donc en *proportion* Géométrique.

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

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

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

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

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

L'expérience a fait connoître que les rapports de trois Cordes ſonnant enſemble l'accord parfait Tierce majeure, formoient entr'elles la ſorte de *proportion*, qu'à cauſe de cela on a 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 & la *proportion* Contre-harmonique n'appartiennent pas plus à l'Art, que la *proportion* Arithmétique & la *proportion* Géométrique, qui même y ſont beaucoup plus utiles. Il faut toujours penſer que les propriétés des quantités abſtraites ne ſont point des propriétés des Sons, & ne pas chercher, à l'exemple des Pythagoriciens, je ne ſais quelles chimériques analogies entre les choſes de différentes natures, qui n'ont entr'elles que des rapports de convention.

PROPREMENT, *adv.* Chanter ou jouer *proprement*, c'eſt exécuter la mélodie Françoiſe avec les ornemens qui lui conviennent. Cette mélodie n'étant rien par la ſeule force des Sons, & n'ayant par elle-même aucun caractere, n'en prend un que par les tournures affectées qu'on lui donne en l'exécutant. Ces tournures, enſeignées par les Maîtres de *Goût du Chant*, ſont ce qu'on appelle les agrémens du chant François. [Voyez AGRÉMENT.]

PROPRETÉ, *f. 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

ancienne le Son le plus grave de tout le Syſtême, un Ton au-deſſous de l'Hypate-Hypaton.

Son nom ſignifie *Surnuméraire*, *Acquiſe*, ou *Ajoutée*, parce que la Corde qui rend ce Son-là, fut ajoutée au-deſſous de tous les Tétracordes pour achever le Diapaſon ou l'Octave avec la Méſe, & le Disdiapaſon ou la double Octave avec la Néte-hyperboléon, qui étoit la Corde la plus aiguë de tout le Syſtême. Voyez SYSTÊME.

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.

PROTHESIS *ſ. f.* pauſe d'un temps long dans la Muſique ancienne, à la différence du *Lemme*, qui étoit la pauſe d'un Temps 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 ÉPAIS.

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 ARISTOXÉNIENS.)

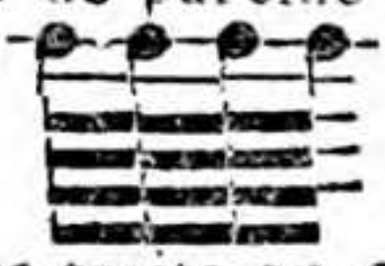
Les *Pythagoriciens* fixoient tous les Intervalles tant Conſonnans que Diſſonans par le calcul des rapports. Les Ariſtoxéniens au contraire diſoient s'en tenir au jugement de l'oreille. Mais au fond leur diſpute n'étoit qu'une diſpute de mots ; & ſous des dénominations plus ſimples, les moitiés ou les quarts-de-*Ton* des Ariſtoxéniens, ou ne ſignifioient rien, ou n'exigoient pas des calculs moins compoſés que ceux des Limma, des Comma, des Apotomes fixés par les *Pythagoriciens*. En propoſant, par exemple, de prendre la moitié d'un *Ton*, que propoſoit un Ariſtoxénien ? Rien ſur quoi l'oreille pût porter un jugement fixe. Ou il ne ſavoit ce qu'il vouloit dire, ou il propoſoit de trouver une moyenne proportionnelle entre 8 & 9. Or cette moyenne propor-

tionnelle eſt la racine quarrée de 72, & cette racine quarrée eſt un nombre irrationnel : il n'y avoit aucun autre moyen poſſible d'aſſigner cette moitié de *Ton* que par la Géométrie, & cette méthode Géométrique n'étoit pas plus ſimple que les rapports de nombre à nombre calculés par les *Pythagoriciens*. La ſimplicité des Ariſtoxéniens n'étoit donc qu'apparente ; c'étoit une ſimplicité ſemblable à celle du Syſtême de M. de Boiſgelou, dont il ſera parlé ci-après. (Voyez INTERVALLE, SYSTÊME.)

10599344

Q

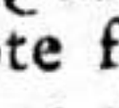
QUADRUPLE-CROCHE, *ſ. f.* Note de Muſique, valant le quart d'une Croche ou la moitié d'une double-Croche. Il faut ſoixante-quatre *Quadruples-Croches* pour une meſure à quatre Temps; mais on remplit rarement une meſure & même un Temps de cette eſpece de Note. [Voyez VALEUR DES NOTES.]

La *Quadruple-Croche* eſt preſque toujours liée avec d'autres Notes de pareille ou de différente valeur, & ſe figure ainſi  ou  . Elle tire ſon nom des quatre traits ou crochets qu'elle porte.

QUANTITÉ. Ce mot, en Muſique de même qu'en Proſodie, ne ſignifie pas le nombre des Notes ou des ſyllabes, mais la durée relative qu'elles doivent avoir.

La *quantité* produit le Rhythme, comme l'Accent produit l'Intonation. Du Rhythme & de l'Intonation réſulte la mélodie. (Voyez MÉLODIE.)

QUARRE', *adj.* On appelloit autrefois B. *quarré* ou B. *dur*, le ſigne qu'on appelle aujourd'hui *Béquarre*. [Voyez B.]

QUARRE'E ou BREVE, *adj. pris ſubſtantiv.* Sorte de Note faite ainſi  , & qui tire ſon nom de ſa figure. Dans nos anciennes Muſiques, elle valoit tantôt trois Rondes ou ſémi-Breves, & tantôt deux, ſelon que la Prolation étoit parfaite ou imparfaite. (Voyez PROLATION.)

Maintenant la *quarrée* vaut toujours deux Rondes, mais on l'emploie fort rarement.

QUART-DE-SOUPIR, *ſ. m.* Valeur de ſilence, autrement figurée dans la Muſique Italienne que dans la Françoiſe, (Pl. D *Fig.* 9.) & qui marque, comme le porte ſon nom, la quatrieme partie d'un ſoupir, c'eſt-à-dire, l'équivalent d'une demie Croche. [Voyez SOUPIR, VALEUR DES NOTES.]

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

Nous n'avons ni dans l'oreille, ni dans les calculs

harmoniques, aucun principe qui nous puiſſe fournir l'Intervalle exact d'un *Quart-de-Ton*; & quand on conſidere quelles opérations Géométriques ſont néceſſaires pour le déterminer ſur le Monocorde, on eſt bien tenté de ſoupçonner qu'on n'a peut-être jamais entoné & qu'on n'entonera peu-être jamais de *Quart-de-Ton* juſte, ni par la Voix, ni ſur aucun Inſtrument.

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

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

La *Quarte* peut s'altérer de deux manieres; ſavoir, en diminuant ſon Intervalle d'un ſémi-Ton, & alors elle s'appelle *Quarte diminuée* ou *fauſſe-Quarte*; ou en augmentant d'un ſémi-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 ſémi-Tons, dans la *Quarte-diminuée*; mais ce dernier Intervalle eſt banni de l'Harmonie, & pratiqué ſeulement dans le chant.

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

Un autre Accord s'appelle *Quarte-ſuperflue* ou *Triton*. C'eſt un Accord ſenſible, dont la 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, *Diateſſeronare.*

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

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

QUEUE, *ſ. f.* On diſtingue dans les Notes la tête & la *Queue.* La tête eſt le corps même de la Note ; la *Queue* eſt ce trait perpendiculaire qui tient à la tête & qui monte ou deſcend indifféremment à travers la portée. Dans le Plaint-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, & ſurtout de la Plique. Voyez PLIQUE.

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

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

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 ſémi-Ton majeur.

La *Quinte* peut s'altérer de deux manieres; ſavoir, en diminuant ſon Intervalle d'un ſémi-Ton, & alors elle s'appelle *Fauſſe-Quinte*, & devroit s'appeller *Quinte* diminuée; ou en augmentant d'un ſémi-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*; [Voy. SIXTE.] ou bien comme un Accord direct, dont le Son fondamental eſt au grave, & c'eſt alors l'Accord de *Sixte-ajoutée*. (Voyez DOUBLE-EMPLOI.)

Le ſecond ſe conſidere auſſi de deux manieres, l'une par les François, l'autre par les Italiens. Dans l'Harmonie Françoiſe la *Quinte-ſuperflue* eſt l'Accord dominant en mode mineur, au-deſſous duquel on fait entendre la médiante qui fait *Quinte ſuperflue* avec la Note ſenſible. Dans l'Harmonie Italienne, la *Quinte-ſuperflue* ne ſe pratique que ſur la Tonique en mode majeur, lorſque par accident ſa *Quinte* eſt diéſée, faiſant alors Tierce majeure ſur la médiante & par conſequent *Quinte-ſuperflue* ſur la Tonique. Le principe de cet Accord, qui paroît ſortir du mode, ſe trouvera dans l'expoſition du Syſtême de M. Tartini. [Voyez 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. Premierement on peut former ces deux *Quintes* & conſerver la liaiſon harmonique. Secondement, avec cette liaiſon les deux *Quintes* ſont encore mauvaiſes. Troiſiemement, il faudroit par le même principe étendre comme autrefois la regle aux Tierces majeures ; ce qui n'eſt pas & ne doit pas être. Il n'appartient pas à nos hypotheſes de contrarier le jugement de l'oreille, mais ſeulement d'en rendre raiſon.

Quinte-fauſſe, eſt une *Quinte* répétée juſte dans l'Harmonie, mais qui, par la force de la modulation, ſe trouve affoiblie d'un ſémi-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 joue.

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

QUINZIEME, *ſ. f.* Intervalle de deux Octaves. [Voy. DOUBLE-OCTAVE.]

R

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

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

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.

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.

RE'CIT, *ſ. m.* Nom générique de tout ce qui ſe chante à voix ſeule. On dit, un *Récit* de Baſſe, un *Récit* de Haute contre. Ce mot s'applique même en ce ſens aux Inſtrumens. On dit un *Récit* de Violon, de Flûte, de Hautbois. En un mot, *Réciter* c'eſt chanter ou jouer ſeul une Partie quelconque, par oppoſition

au chœur & à la ſymphonie en général, où pluſieurs chantent ou jouent la même Partie à l'Uniſſon.

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

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

RE'CITATION, *ſ. f.* Action de Réciter la Muſique. (Voyez RÉCITER.)

RÉCITATIF, *ſ. m.* Diſcours récité d'un ton muſical & harmonieux. C'eſt une maniere de chant qui approche beaucoup de la paroſe, 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 ſert dans le Dialogue dramatique. On a mis dans le Dictionnaire de l'Académie, que le *Récitatif* doit être débité : il y a des *Récitatifs* qui doivent être débités, d'autres qui doivent être ſoutenus.

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

Chez les Grecs, toute la 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 Poëtes, *je chante*, lorſqu'ils ne font aucune ſorte de chant. Les Grecs pouvoient chanter en parlant; mais chez nous il faut parler ou chanter; on ne ſauroit faire à la fois l'un & l'autre. C'eſt cette diſtinction même qui nous a rendu le *Récitatif* néceſſaire. La Muſique domine trop dans nos Airs, la 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 grammatital, ſoit oratoire, qui doit ſeul diriger la lenteur ou la rapidité des Sons, de même que leur élévation ou leur abaiſſement. Le Compoſiteur, en notant le *Récitatif* ſur quelque Meſure déterminée, n'a en vue que de fixer la correſpondance de la Baſſe-continue & du chant, & d'indiquer à-peu-près comment on doit marquer la quantité des ſyllabes, cadencer & ſcander les vers. Les Italiens ne ſe ſervent jamais pour leur *Récitatif* que de la Meſure à quatre Temps; mais les François entremêlent le leur de toutes ſortes de Meſures.

Ces derniers arment auſſi la Clef de toutes ſortes de Tranſpoſitions, tant pour le *Récitatif* que pour les Airs, ce que ne font pas les Italiens; mais ils notent toujours le *Récitatif* au naturel: la quantité de modulations dont ils le chargent, & la promptitude des Tranſitions, faiſant que la Tranſpoſition convenable à un Ton ne l'eſt

plus à ceux dans leſquels on paſſe, multiplieroit trop les Accidens ſur les mêmes Notes, & rendroit le *Récitatif* preſque impoſſible à ſuivre & très difficile à noter.

En effet, c'eſt dans le *Récitatif* qu'on doit faire uſage des Tranſitions harmoniques les plus recherchées, & des plus ſavantes modulations. Les Airs n'offrant qu'un ſentiment, qu'une 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 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 ſémi-Ton majeur au mineur lui eſt néceſſaire, il ne le notera pas, il ne ſauroit; mais il vous en donnera l'idée à l'aide d'un paſſage Enharmonique. Une marche de Baſſe ſuffit ſouvent pour changer toutes les idées, & donner au *Récitatif* l'Accent & l'inflexion que l'Acteur ne peut exécuter.

Au reſte, comme il importe que l'Auditeur ſoit attentif au *Récitatif*, & non pas à la Baſſe, qui doit faire ſon effet ſans être écoutée, il ſuit de-là que la Baſſe doit reſter ſur la même Note autant qu'il eſt poſſible; car c'eſt au moment qu'elle change de Note & frappe une autre corde, qu'elle ſe fait écouter. Ces momens étant rares & bien choiſis, n'uſent point les grands effets; ils diſtraiſent moins fréquemment le Spectateur & le laiſſent plus aiſément dans la perſuaſion qu'il n'entend que parler, quoique l'Harmonie agiſſe continuellement ſur ſon oreille. Rien ne marque un plus mauvais *Récitatif* que ces Baſſes perpétuellement ſautillantes, qui courent de Croche en Croche après la ſucceſſion Har-

monique, & font ſous la mélodie de la Voix une autre maniere de mélodie fort plate & fort ennuyeuſe. Le Compoſiteur doit ſavoir prolonger & varier ſes Accords ſur la même Note de Baſſe, & n'en changer qu'au moment où l'inflexion du *Récitatif* devenant plus vive reçoit plus d'effet par ce changement de Baſſe, & empêche l'Auditeur de la 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 Demoſthène fût un Orateur ennuyeux. Ceux qui diſent que les Italiens eux-mêmes trouvent leur *Récitatif* mauvais, le diſent bien gratuitement; puiſqu'au contraire il n'y a point de partie dans la Muſique dont les Connoiſſeurs faſſent tant de cas & ſur laquelle ils ſoient auſſi difficiles. Il ſuffit même d'exceller dans cette ſeule partie, fût-on médiocre dans toutes les autres, pour s'élever chez eux au rang des plus illuſtres Artiſtes, & le célebre *Porpora* ne s'eſt immortaliſé que par-là.

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

M. Tartini rapporte avoir entendu en 1714, à l'Opéra d'Ancône, un morceau de *Récitatif* d'une ſeule ligne, & ſans autre Accompagnement que la Baſſe, faire un effet prodigieux non-ſeulement ſur les Profeſſeurs

de l'Art, mais ſur tous les Spectateurs. » C'étoit, dit-il, » au commencement du troiſieme Acte. A chaque re- » préſentation 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 cœur & glaçoit le » ſang. « Il faut tranſcrire le paſſage original; ces effets ſont ſi peu connus ſur nos Théâtres que notre Langue eſt peu exercée à les exprimer.

L'anno quattor decimo del ſecolo preſente, nel Dramma che ſi rappreſentava in Ancona, v'era ſu'l principio dell Atto terzo una riga di Recitativo non accompagnato da altri ſtromenti che dal Baſſo ; per cui, tanto in noi profeſſori, quanto negli aſcoltanti, ſi deſtava una tal e tanta commozione di animo, che tutti ſi guardavano in faccia l'un l'altro, per la evidente mutazione di colore che ſi faceva in ciaſcheduno di noi. L'effetto non era di pianto [mi ricordo beniſſimo che le parole erano di ſdegno], ma di un certo rigore e freddo nel ſangue, che di fatto turbava l'animo. Tredeci volte ſi recitò il Dramma, e ſempre ſeguì l'effetto ſteſſo univerſalmente ; di che era ſegno palpabile il ſommo previo ſilenzio, con cui l'Uditorio tutto ſi apparecchiava à goderne l'effetto.

RECITATIF 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 force de meſurer auſſi le *Récitatif*, lequel alors ſuit & accompagne en quelque ſorte l'Accompagnement.

RÉCITATIF MESURÉ. Ces deux mots ſont contradictoires. Tout *Récitatif* où l'on ſent quelqu'autre meſure que celle des vers n'eſt plus du *Récitatif*. Mais ſouvent un *Récitatif* ordinaire ſe change tout d'un coup en chant, & prend de la meſure & de la mélodie ; ce

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

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

RÉCITATIF OBLIGÉ. C'eſt celui qui, entremêlé de Ritournelles & de traits de Symphonie, *oblige*, pour ainſi dire, le Récitant & l'Orcheſtre l'un envers l'autre, en ſorte qu'ils doivent être attentifs & s'entendre mutuellement. Ces paſſages alternatifs de Récitatif & de mélodie révêtue 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 du *Récitatif obligé*. L'on a tâché d'en donner quelque idée dans une ſcene du *Devin du Village*, & il paroît que le public a trouvé qu'une ſituation vive ainſi traitée, en devenoit plus intéreſſante. Que ne feroit point le *Récitatif obligé* dans des ſcenes grandes & pathétiques, ſi l'on en peut tirer ce parti dans un genre ruſtique & badin!

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

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

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

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

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

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

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

REGLE DE L'OCTAVE. Formule harmonique publiée la premiere fois par le ſieur Delaire en 1710, 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 trouve, *Pl.* L. *Fig.* 6, cette formule chiffrée ſur l'Octave du Mode majeur, & *Fig.* 7. ſur l'Octave du Mode mineur.

Pourvu que le Ton ſoit bien déterminé, on ne ſe trompera pas en accompagnant ſur cette *Régle*, 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 par d'autres licences, c'eſt à lui d'en avertir par des Chiffres convenables; ce qu'il doit faire auſſi à chaque chan-

gement de Ton : mais tout ce qui n'eſt point chiffré doit s'accompagner ſelon la *Régle de l'Octave*, & cette *Régle* 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 *Régles* élémentaires de l'Harmonie, contienne une faute contre ces mêmes *Régles* ; c'eſt apprendre de bonne heure aux commençans à tranſgreſſer les loix qu'on leur donne. Cette faute eſt dans l'Accompagnement de la ſixieme Note, dont l'Accord chiffré d'un 6, péche contre les regles ; car il ne s'y trouve aucune liaiſon, & la Baſſe-fondamentale deſcend diatoniquement d'un Accord parfait ſur un autre Accord parfait ; licence trop grande pour pouvoir faire *Regle*.

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

On pourroit auſſi donner à cette ſixieme Note l'Accord de petite Sixte, dont la Quarte feroit liaiſon ; mais ce ſeroit fondamentalement un Accord de Septieme avec ſa 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'adopte point, & ſur un Accord qui éloigne trop l'idée de la modulation principale.

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

Je

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

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

RE'GLEUR, *ſ. m.* Ouvrier qui fait profeſſion de régler les papiers de Muſique. Voyez COPISTE.

RE'GLURE, *ſ. f.* Maniere dont eſt réglé le papier. *Cette Réglure eſt trop noire. Il y a plaiſir de Noter ſur une Réglure bien nette.* Voyez PAPIER RÉGLÉ.

RELATION, *ſ. f.* Rapport qu'ont entr'eux les deux Sons qui forment un Intervalle, conſidéré par le genre de cet Intervalle. La *relation* eſt *juſte*, quand l'Intervalle eſt juſte, majeur ou mineur; elle eſt *fauſſe*, quand il eſt ſuperflu ou diminué. Voyez INTERVALLE.

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

Autrefois les *fauſſes relations* étoient toutes défen-

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

On appelle encore *relation enharmonique*, entre deux cordes qui ſont à un Ton d'Intervalle, le rapport qui ſe trouve entre le Dièſe de l'inférieure & le Bémol de la Supérieure. C'eſt, par le Tempérament, la même touche ſur l'Orgue & ſur le Clavecin ; mais en rigueur ce n'eſt pas le même Son, & il y a entr'eux un Intervalle enharmonique. Voyez ENHARMONIQUE.

REMISSE, *adj.* Les Sons *rémiſſes* ſont ceux qui ont peu de force, ceux qui étant fort graves ne peuvent être rendus que par des cordes extrêmement lâches, ni entendus que de fort près. *Rémiſſe* eſt l'oppoſé d'*Intenſe* ; & il y a cette différence entre *rémiſſe* & *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* & *rémiſſe* ſe rapportent plutôt à la cauſe qui le produit.

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

RENTRE'E, *ſ. f.* Retour du ſujet, ſurtout après quelques Pauſes de ſilence, dans une Fugue, une imitation, ou dans quelqu'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.

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 reverſant 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*, & *ut ſol mi*, ne ſont pris que pour un même *renverſement*, & ne portent qu'un même nom ; ce qui réduit à trois tous les *renverſemens* de l'Accord parfait, & à quatre tous ceux de l'Accord 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 cet ordre eſt changé, ou que les Sons fondamentaux, ſans être au grave, ſe font entendre dans quelque autre Partie, l'Harmonie eſt *renverſée*. *Renverſement* de l'Accord, quand le Son fondamental eſt tranſpoſé ; *renverſement* de l'Harmonie, quand le Deſſus ou quelque autre Partie marche comme devroit faire la Baſſe.

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 & fondamentale, que les Diſſonances ſoient toujours préparées & ſauvées par les Parties qui les font entendre, que la Note ſenſible monte toujours, & qu'on évite les fauſſes relations trop dures dans une même Partie. Voilà la clef de ces différences myſtérieuſes que mettent les Compoſiteurs entre les Accords où le Deſſus ſyncope, & ceux où la Baſſe doit ſyncoper; comme, par exemple, entre la Neuvieme & la Seconde: c'eſt que dans les premiers l'Accord eſt direct & la Diſſonance dans le Deſſus; dans les autres l'Accord eſt *renverſé*, & la Diſſonance eſt à la Baſſe.

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

L'intelligence parfaite du *renverſement* ne dépend que de l'étude & de l'art: le choix eſt autre choſe; il faut de l'oreille & du goût; il y faut l'expérience des effets divers, & quoique le choix du *renverſement* ſoit indifférent pour le fond de l'Harmonie, il ne l'eſt pas pour l'effet & l'expreſſion. Il eſt certain que la Baſſe-fondamentale eſt faite pour ſoutenir l'Harmonie & 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, & delà ſuivre juſqu'à ce qu'on trouve le Point final. Voy. POINT.

RE'PERCUSSION, *ſ. f.* Répétition fréquente des mêmes Sons. C'eſt ce qui arrive dans toute Modulation bien déterminée, où les cordes eſſentielles du Mode, celles qui compoſent la Triade harmonique, doivent être rebattues plus ſouvent qu'aucune des autres. Entre les trois cordes de cette Triade, les deux extrêmes, c'eſt-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.

RE'PE'TITION, *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 fidèlement 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.

RE'PLIQUE, *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.

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

Le Chant du *répons* doit être plus orné que celui d'une Antienne ordinaire, ſans ſortir pourtant d'une Mélodie mâle & grave, ni de celle qu'exige le Mode qu'on a choiſi. Il n'eſt cependant pas néceſſaire que le verſet d'un *répons* ſe termine par la Note finale du Mode; il ſuffit que cette finale termine le *répons* même.

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

REPOS, *ſ. m.* C'eſt la terminaiſon de la phraſe ; ſur laquelle terminaiſon le Chant ſe repoſe plus ou moins parfaitement. Le *repos* ne peut s'établir que par une cadence pleine ; ſi la cadence eſt évitée, il ne peut y avoir de vrai *repos* ; car il eſt impoſſible à l'oreille de ſe repoſer ſur une 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 fort differentes. [Voyez SILENCE.]

REPRISE, *ſ. f.* Toute Partie d'un Air, laquelle ſe répete deux fois, ſans être écrite deux fois, s'appelle *repriſe*. C'eſt en ce ſens qu'on dit que la premiere *repriſe* d'une Ouverture eſt grave, & la ſeconde gaie. Quelquefois auſſi l'on n'entend par *repriſe* que la ſeconde Partie d'un Air. On dit ainſi que la *repriſe* du joli Menuet de Dardanus ne vaut rien du tout. Enfin *repriſe* eſt encore chacune des Parties d'un Rondeau qui ſouvent en a trois, & quelquefois davantage, dont on ne répete que la premiere.

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

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

Lorſque la *repriſe* a ſeulement des points à ſa gauche, c'eſt pour la répétition de ce qui précede ; &

lorſqu'elle a des points à ſa droite, c'eſt pour la répétition de ce qui ſuit. Il ſeroit du moins à ſouhaiter que cette convention, adoptée par quelques-uns, fût tout-à-fait établie ; car elle me paroît fort commode. Voyez *Pl.* L. *Fig.* 8. la figure de ces différentes *repriſes*.

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

Il faut obſerver que ceux qui notent correctement ont toujours ſoin que la derniere Note d'une *repriſe* ſe rapporte exactement pour la meſure, & à celle qui commence la même *repriſe*, & à celle qui commence la *repriſe* qui ſuit, quand il y en a une. Que ſi le rapport de ces Notes ne remplit pas exactement la meſure, après la Note qui termine une *repriſe* on ajoute deux ou trois Notes de ce qui doit être recommencé, juſqu'à ce qu'on ait ſuffiſamment indiqué comment il faut remplir la meſure. Or, comme à la fin d'une premiere Partie on a premierement la premiere Partie à reprendre, puis la ſeconde Partie à commencer, & que cela ne ſe fait pas toujours dans des Temps ou parties de Temps ſemblables ; on eſt ſouvent obligé de noter deux fois la finale de la premiere *repriſe*, l'une ayant le ſigne de *repriſe* avec les premieres Notes de la premiere Partie, l'autre après le même ſigne pour commencer la ſeconde Partie. Alors on trace un demi-cercle ou chapeau depuis cette premiere finale juſqu'à ſa répétition, pour marquer qu'à la ſeconde fois il faut paſſer, comme nul, tout ce qui eſt compris ſous le demi-cercle. Il m'eſt impoſſible de rendre cette explication plus courte, plus claire, ni plus exacte ; mais la *Figure* 9 de la *Planche* L ſuffira pour la faire entendre parfaitement.

RE'SONANCE, *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 réſonent, 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 *réſonance*. Voyez VOIX. Un exemple bien ſenſible de cela ſe tire d'un Inſtrument d'acier appellé Trompe de Béarn, ou Guimbarde ; lequel, ſi on le tient avec les doigts, & qu'on frappe ſur la languette, ne rendra aucun Son ; mais ſi le tenant entre les dents on frappe de même, il rendra un Son qu'on varie en ſerrant plus ou moins, & qu'on entend d'aſſez loin ſurtout dans le bas.

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

RESSERRER L'HARMONIE. C'eſt rapprocher les Parties les unes des autres dans les moindres Intervalles qu'il eſt poſſible. Ainſi pour reſſerrer cet Accord *ut ſol mi*, qui comprend une Dixieme, il faut renverſer ainſi *ut mi ſol*, & alors il ne comprend qu'une Quinte. Voyez ACCORD, RENVERSEMENT.

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

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

Ariſtide Quintilien diviſe 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, dans la Danſe, la démarche bien compoſée, les attitudes des Pantomimes ; & le *rhythme* des mouvemens de la voix ou de la durée relative des Sons, dans une telle proportion, que, ſoit qu'on 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

c'eſt du *rhythme* que naiſſent le nombre & l'Harmonie dans l'Eloquence ; 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 *rhythme* des anciens.

Comme les ſyllabes de la langue Grecque avoient une quantité & des valeurs plus ſenſibles, plus déterminées que celles de notre langue, & que les vers qu'on chantoit étoient compoſés d'un certain nombre de pieds que formoient ces ſyllabes, longues ou breves, différemment combinées, le *rhythme* du Chant ſuivoit réguliérement la marche de ces pieds, & n'en étoit proprement que l'expreſſion. Il ſe diviſoit, ainſi qu'eux, en deux Temps, l'un frappé, l'autre levé ; l'on en comptoit trois genres, même quatre & plus, ſelon les divers rapports de ces Temps. Ces genres étoient l'*Egal*, qu'ils appelloient auſſi Dactylique, où le *rhythme* étoit diviſé en deux Temps égaux ; le *double*, Trochaïque ou Iambique, dans lequel la durée de l'un des deux Temps étoit double de celle de l'autre ; le *Seſquialtere*, qu'ils appelloient auſſi *Péonique*, dont la durée de l'un des deux Temps étoit à celle de l'autre en rapport de 3 à 2 ; & enfin l'*Epitrite*, moins uſité, où le rapport des deux Temps étoit de 3 à 4.

Les Temps 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 Temps pouvoit recevoir juſqu'à huit degrés différens de mouvement par le nombre des ſyllabes qui le compoſoient : mais les deux Temps conſervoient toujours entr'eux le rapport déterminé par le genre du *rhythme*.

Outre cela, le mouvement & la marche des ſyllabes, & par conſéquent des Temps & du *rhythme* qui en réſultoit, étoit ſuſceptible d'accélération & de ralentiſſement, à la volonté du Poëte, ſelon l'expreſſion des paroles & le caractere des paſſions qu'il falloit exprimer. Ainſi de ces deux moyens combinés naiſſoient des foules de modifications poſſibles dans le mouvement d'un même *rhythme* ; qui n'avoient d'autres bornes que celles au-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 *rhythme* étoit la différence des marches ou ſucceſſions de ce même *rhythme*, ſelon l'entrelacement des différens vers. Le *rhythme* pouvoit être toujours uniforme; c'eſt-à-dire, ſe battre à deux Temps toujours égaux, comme dans les vers Hexametres, Pentametres, Adoniens, Anapeſtiques, &c. ou toujours inégaux, comme dans les vers purs Iambiques: ou diverſifié, c'eſt-à-dire, mêlé de pieds égaux & d'inégaux, comme dans les Scazons, les Choriambiques, &c. Mais dans tous ces cas les *rhythmes*, même ſemblables ou égaux, pouvoient, comme je l'ai dit, être fort différens en vîteſſe ſelon la nature des pieds. Ainſi de deux *rhythmes* de même genre, réſultans l'un de deux Spondées, l'autre de deux Pyrriques, le premier auroit été double de l'autre en durée.

Les ſilences ſe trouvoient auſſi dans le *rhythme* ancien; non pas, à la vérité, comme les nôtres, pour faire taire ſeulement quelqu'une des Parties, ou pour donner certains caracteres au Chant: mais ſeulement pour remplir la meſure de ces vers appellés Catalectiques, qui manquoient d'une ſyllabe. Ainſi le ſilence ne pouvoit jamais ſe trouver qu'à la fin du vers pour ſuppléer à cette ſyllabe.

A l'égard des Tenues, ils les connoiſſoient ſans doute, puiſqu'ils avoient un mot pour les exprimer. La pratique en devoit cependant être fort rare parmi eux; du moins cela peut-il s'inférer de la nature de leur *rhythme*, qui n'étoit que l'expreſſion de la meſure & de l'Harmonie des vers. Il ne paroît pas non plus qu'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 ſon livre *de Poematum cantu, & viribus Rhythmi*, releve beaucoup le *rhythme* ancien, & il lui attribue toute la force de l'ancienne Muſique. Il dit qu'un *rhythme* détaché comme le nôtre, qui ne repréſente aucune image des choſes, ne peut avoir aus

cun 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; c'eſt-à-dire, juſqu'à ce que nous réformions notre langage, & que nous lui donnions, à l'exemple des Anciens, la quantité & les Pieds meſurés, en proſcrivant pour jamais l'invention barbare de la rime.

Nos vers, dit-il, ſont préciſément comme s'ils n'avoient qu'un ſeul pied : de ſorte que nous n'avons dans notre 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 ſûrement pas là de l'étoffe pour la Muſique.

Le *rhythme* eſt une partie eſſentielle de la Muſique, & ſurtout de l'imitative. Sans lui la Mélodie n'eſt rien; & par lui-même il eſt quelque choſe, comme on le ſent par l'effet des tambours. Mais d'où vient l'impreſſion que font ſur nous la meſure & la cadence? Quel eſt le principe par lequel ces retours tantôt égaux & tantôt variés affectent nos ames, & peuvent y porter le ſentiment des paſſions? Demandez-le au Métaphyſicien. Tout ce que nous pouvons dire ici eſt que, comme la Mélodie tire ſon caractere des accens de la langue, le *Rhythme* tire le ſien du caractere de la Proſodie; & alors il agit comme image de la parole : à quoi nous ajouterons que certaines paſſions ont dans la nature un caractere rhythmique, auſſi bien qu'un caractere mélodieux, abſolu & indépendant de la langue; comme la triſteſſe, qui marche par Temps égaux & lents, de même que par Tons rémiſſes & bas; la joie par Temps ſautillans & vîtes, de même que par Tons aigus & intenſes : d'où je préſume qu'on pourroit obſerver dans toutes les autres paſſions un caractere propre, mais plus difficile à ſaiſir, à cauſe que la plupart de ces autres paſſions étant compoſées, participent plus ou moins tant des précédentes que l'une de l'autre.

RHYTHMIQUE, *f. 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.

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

La *rhythmopée* avoit pour objet le mouvement ou le Temps, dont elle marquoit la mesure, les divisions, l'ordre & le mêlange; soit pour émouvoir les passions, soit pour les changer, soit pour les calmer. Elle renfermoit aussi la science des mouvemens muets, appellés *Orchesis*, & en général de tous les mouvemens réguliers. Mais elle se rapportoit principalement à la 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 fort généraux sur cette partie de leur Musique, & ce qu'ils en ont dit se rapporte toujours aux vers ou aux paroles destinées pour le Chant.

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

On trouve *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 trouve assez fréquemment dans les Musiques d'Eglise, & qui équivaut au mot *Chœur* ou *Tous*

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

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

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

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

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

ROMANESQUE, *ſ. f.* Air à danſer. Voyez GAILLARDE.

RONDE, *adj. pris ſubſt.* Note blanche & ronde,

ſans queue, laquelle vaut une meſure entiere à quatre Temps, c'eſt-à-dire, deux blanches ou quatre noires. La *ronde* eſt de toutes les notes reſtées en uſage, celle qui a le plus de valeur. Autrefois, au contraire, elle étoit celle qui en avoit le moins, & elle s'appelloit ſémi-Breve. Voyez SÉMI-BREVE & VALEUR DES NOTES.

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

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

Les grands Airs Italiens & toutes nos Ariettes ſont en *rondeau*, de même que la plus grande partie des pieces de clavecin Françoiſes.

Les routines ſont des magaſins de contre-ſens pour ceux qui les ſuivent ſans réflexion. Telle eſt pour les Muſiciens celle des *rondeaux*. Il faut bien du diſcernement pour faire un choix de paroles qui leur ſoient propres. Il eſt ridicule de mettre en *rondeau* une penſée complete, 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 pre-

mier membre contient ſa preuve & ſa confirmation dans le ſecond ; toutes les fois, enfin, que le premier membre contient la propoſition de faire une choſe, & le ſecond la raiſon de la propoſition : dans ces divers cas, & dans les ſemblables, le *rondeau* eſt toujours bien placé.

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

La *roulade* n'eſt qu'une imitation de la mélodie inſtrumentale dans les occaſions où, ſoit pour les graces du chant, ſoit pour la vérité de l'image, ſoit pour la force de 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 naſales, on n'y doit jamais faire de *roulades*. La langue Italienne pleine d'*o* & d'*a* eſt beaucoup plus propre pour les inflexions de voix que n'eſt la Françoiſe ; auſſi les Muſiciens Italiens ne les épargnent-ils pas. Au contraire, les François obligés de compoſer preſque toute leur Muſique ſyllabique, à cauſe des voyelles peu favorables, ſont contraints de donner aux Notes une marche lente & poſée, ou de faire heurter les conſonnes en faiſant courir les ſyllabes ; ce qui rend néceſſairement le chant languiſſant ou dur. Je ne vois pas comment la Muſique Françoiſe pourroit jamais ſurmonter cet inconvénient.

C'eſt un préjugé populaire de penſer qu'une *roulade* ſoit toujours hors de place dans un chant triſte & pathétique. Au contraire, quand le cœur eſt le plus vivement ému, la voix trouve plus aiſément des accens que l'eſprit ne peut trouver des paroles ; & de-là vient l'uſage des Interjections dans toutes les langues. Voyez 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 paroit pas que les anciens en aient fait aucun uſage, ni jamais battu plus de deux Notes ſur la même ſyllabe. Cette différence eſt un effet de celle des deux Muſiques, dont l'une étoit aſſervie à la langue, & dont l'autre lui donne la loi.

ROULEMENT, *ſ. m.* Voyez ROULADE.

S

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

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

SAUT, *ſ. 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 Intervalle 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 plus difficiles à entonner que les conſonances: obſervation néceſſaire dans la mélodie pour compoſer des chants faciles & agréables.

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

SAUVER, *v. a.* *Sauver* une Diſſonance, c'eſt la réſoudre ſelon les regles ſur une Conſonance de l'Accord ſuivant. Il y a ſur cela une marche preſcrite, & à la Baſſe-fondamentale de l'Accord diſſonant, & à la Partie 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 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-fondamentale, mais auſſi ſur la Baſſe-continue.

SCENE, *ſ. f.* On diſtingue en Muſique lyrique la *ſcene* du Monologue, en ce qu'il n'y a qu'un ſeul acteur dans le Monologue, & qu'il y a dans la *ſcene* au moins deux Interlocuteurs. Par conſéquent dans le Monologue le caractere du chant doit être un, du moins quant à la perſonne ; mais dans les *ſcenes* le chant doit avoir autant de caracteres différens qu'il y a d'Interlocuteurs. En effet, comme en parlant chacun garde toujours la même voix, le même accent, le même 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 colere d'une femme a d'autres accens que celle d'un guerrier ; un Barbare ne dira point *je vous aime*, comme un galant de profeſ-

sion. Il faut donc rendre dans les *scenes* non-seulement le caractere de la passion qu'on veut peindre, mais celui de la personne qu'on fait parler. Ce caractere s'indique en partie par la sorte de voix qu'on approprie à chaque rolle ; car le tour de chant d'une Haute-Contre est différent de celui d'une Basse-Taille ; on met plus de gravité dans les chants des bas-dessus, & plus de légéreté dans ceux des voix plus aiguës. Mais outre ces différences, l'habile Compositeur en trouve 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 Émire, 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 Chanson chez les anciens Grecs, dont les caracteres étoient extrêmement diversifiés selon les sujets & les personnes. Voyez CHANSON.

SECONDE, *adj. pris substantivement.* Intervalle d'un Degré conjoint. Ainsi les marches diatoniques se font toutes sur les Intervalles de *seconde*.

Il y a quatre sortes de *secondes*. La premiere, appellée *seconde diminuée*, se fait sur un *Ton* majeur, dont la Note inférieure est rapprochée par un Dièse, & la supérieure par un Bémol. Tel est, par exemple, l'Intervalle *re* Bémol à l'*ut* Dièse. Le rapport de cette *seconde* est de 375 à 384. Mais elle n'est d'aucun usage, si ce n'est dans le genre enharmonique ; encore l'Intervalle s'y trouve-t-il nul en vertu du Tempérament. A l'égard de l'Intervalle d'une Note à son Dièse, que Brossard appelle *seconde diminuée*, ce n'est pas une *seconde* ; c'est un Unisson altéré.

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

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

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

Il y a dans l'Harmonie deux Accords qui portent le nom de *ſeconde*. Le premier s'appelle ſimplement Accord de *ſeconde* ; c'eſt un Accord de ſeptieme renverſé, dont la Diſſonance eſt à la Baſſe ; d'où il s'enſuit bien clairement qu'il faut que la Baſſe ſyncope pour la préparer. Voyez PRÉPARER. Quand l'Accord de ſeptieme eſt dominant, c'eſt-à-dire, quand la Tierce eſt majeure, l'Accord de *ſeconde* s'appelle Accord de Triton, & la ſyncope n'eſt pas néceſſaire, parce que la préparation ne l'eſt pas.

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

SÉMI. 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 *ſémi-Ton* mineur : ainſi, *ſémi-Diton* eſt la Tierce mineure, *ſémi-Diapente*, eſt la fauſſe-Quinte, *ſémi-Diateſſaron* la Quarte diminuée, &c.

SÉMI-BREVE, *ſ. f.* C'eſt dans nos anciennes Muſiques une valeur de Note ou une meſure de Temps qui comprend l'eſpace de deux Minimes ou Blanches, c'eſt-à-dire, la moitié d'une Breve. La *ſémi-Breve* s'appelle maintenant Ronde, parce qu'elle a cette figure : mais autrefois elle étoit en loſange.

Anciennement la *ſémi-Breve* ſe diviſoit en majeure & mineure. La majeure vaut deux tiers de la Breve parfaite, & la mineure vaut l'autre tiers de la même Breve : ainſi la *ſémi-Breve* majeure en contient deux mineures.

La *ſémi-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 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 conclud que la *ſémi-Breve* enfermée entre quatre points eſt indiviſible comme eux.

SÉMI-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 *ſémi-Tons*. On en peut diſtinguer deux dans la pratique. Le *ſémi-Ton* majeur & le *ſémi-Ton* mineur. Trois autres ſont connus dans les calculs harmoniques; ſavoir, le *ſémi-Ton* maxime, le minime & le moyen.

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

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

De tous ces Intervalles il n'y a que le *ſémi-Ton* ma-

jeur qui, en qualité de ſeconde, ſoit quelquefois admis dans l'Harmonie.

SÉMI-TONIQUE, *adj.* Echelle *ſémi-Tonique* ou *Chromatique*. Voyez ECHELLE.

SENSIBILITE', *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 GOUT.

SENSIBLE, *adj.* *Accord Senſible* eſt celui qu'on appelle autrement *Accord dominant*. Voyez ACCORD. Il ſe pratique uniquement ſur la Dominante du *Ton*; delà 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 renverſé de la ſeconde, & appellé par les Grecs *heptachordon*, parce qu'il eſt formé de ſept Sons ou de ſix degrés diatoniques. Il y en a de quatre ſortes.

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

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

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

Il y a trois Accords de *ſeptieme*.

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

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

Le troiſieme s'appelle Accord de *ſeptieme ſuperflue*. C'eſt un Accord par ſuppoſition formé par l'Accord dominant, au-deſſous duquel la Baſſe fait entendre la Tonique.

Il y a encore un Accord de *ſeptieme-&-ſixte*, qui n'eſt qu'un renverſement de l'Accord de neuvieme. Il ne ſe pratique gueres que dans les points d'Orgue à cauſe de ſa dureté. Voyez ACCORD.

SE'RE'NADE, *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-temps, 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 EPAIS.

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

Ils appelloient donc *ſeſqui-alteres* les meſures dont la principale Note valoit une moitié en ſus de plus que ſa valeur ordinaire, c'eſt à-dire, trois des Notes dont elle n'auroit autrement valu que deux ; ce qui avoit

lieu dans toutes les mesures triples, soit dans les majeures, où la breve, même sans point, valoit trois sémi-breves; soit dans les mineures, où la sémi-breve valoit trois minimes, &c.

Ils appelloient encore *sesqui-Octave* le triple marqué par ce signe $C\frac{?}{8}$.

Double *sesqui-Quarte*, le triple marqué $C\frac{?}{4}$, & ainsi des autres.

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

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

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 sémi-breves, appellée en France *Triple de six pour un*, & qui s'exprime par ce chiffre $\frac{6}{1}$, jusqu'à celle appellée *Triple de six pour seize*, composée de six doubles-croches seulement, & qui se marque ainsi $\frac{6}{16}$.

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

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

Brossard & ceux qui l'ont suivi attribuent l'invention du

du *ſi* à un autre Muſicien nommé *Le Maire*, entre le milieu & la fin du dernier ſiecle ; d'autres en font honneur à un certain *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 laquel Bona plus récent de cinq ſiecles a pu ſe tromper, il eſt même aiſé de prouver que l'invention du *ſi* eſt de beaucoup poſtérieure à Jean de Muris, dans les écrits duquel on ne voit rien de ſemblable. A l'égard de Van-der-Putten, je n'en puis rien dire, parce que je ne le connois point. Reſte Le Maire, en faveur duquel les voix ſemblent ſe réunir; Si l'invention conſiſte à avoir introduit dans la pratique l'uſage de cette ſyllabe *ſi*, je ne vois pas beaucoup de raiſons pour lui en diſputer l'honneur. Mais ſi le véritable inventeur eſt celui qui a vu le premier la néceſſité d'une ſeptieme 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 trouve en pluſieurs endroits des écrits du P. Merſenne la néceſſité de cette ſeptieme ſyllabe, pour éviter les Muances ; & il témoigne que pluſieurs avoient inventé ou mis en pratique cette ſeptieme ſyllabe à-peu-près dans le même temps, & entr'autres Gilles Grand-Jean, Maître Ecrivain de Sens; mais que les uns nommoient cette ſyllabe *ci*, d'autres *di*, d'autres *ni*, d'autres *ſi*, d'autres *ça*, &c. Même avant le P. Merſenne, on trouve dans un ouvrage de Banchiéri, Moine Olivétan, imprimé en 1614, & intitulé, *Cartella di Muſica*, l'addition de la même ſeptieme ſyllabe; il l'appelle *bi* par béquarre, *ba* par bémol, & il aſſure que cette addition a été fort approuvée à Rome. De ſorte que toute la prétendue invention de Le Maire conſiſte tout au plus à avoir écrit ou prononcé *ſi*, au lieu d'écrire ou prononcer *bi* ou *ba*, *ni* ou *di* ; & voilà avec quoi un homme eſt immortaliſé. Du reſte, l'uſage du *ſi* n'eſt connu qu'en France, & malgré ce qu'en dit le Moine Banchiéri, il ne s'eſt pas même conſervé en Italie.

SICILIENNE, *ſ. f.* Sorte d'Air à danſer, dans la meſure à ſix-quatre ou ſix-huit, d'un mouvement beaucoup plus lent, mais encore plus marqué que celui de la gigue.

SIGNES, *ſ. m.* Ce ſont en général tous les divers caracteres dont on ſe ſert pour noter la Muſique. Mais ce mot s'entend plus particuliérement des dièſes bémols, béquarres, points, repriſes, pauſes, guidons & autres petits caracteres détachés, qui ſans être de véritables Notes, ſont des modifications des Notes & de la maniere de les exécuter.

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

Quoiqu'il y ait dix valeurs de Notes différentes, depuis la maxime juſqu'à la quadruple-croche, il n'y a cependant que neuf caracteres différens pour les *ſilences*; car celui qui doit correſpondre à la maxime a toujours manqué, & pour en exprimer la durée, on double le bâton de quatre meſures équivalant 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 ſémi-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, qui vaut une quadruple-croche. Voyez les figures de tous ces *ſilences Pl.* D. *Fg.* 9.

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

SIMPLE, *ſ. m.* Dans les doubles & dans les variations, le premier couplet ou l'Air original, tel qu'il eſt d'abord noté, s'appelle le *ſimple*. Voyez DOUBLE, VARIATIONS.

SIXTE, *ſ. f.* La ſeconde des deux conſonnances imparfaites, appellée par les Grecs *hexacordè*, 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 *ſixtes* que par leurs intervalles, on en trouve de quatre ſortes ; deux conſonnantes & deux diſſonantes.

Les conſonnantes ſont : 1°. La *ſixte-mineure*, compoſée de trois *Tons* & de deux ſémi-Tons majeurs, comme *mi ut* : ſon rapport eſt de 5 à 8. 2°. La *ſixte majeure*, compoſée de quatre *Tons* & un ſémi-Ton majeur comme *ſol mi* : ſon rapport eſt de 3 à 5.

Les *ſixtes* diſſonantes ſont, 1°. La *ſixte diminuée*, compoſée de deux *Tons* & trois ſémi-Tons majeurs ; comme *ut* dièſe, *la* bémol, & dont le rapport eſt de 125 à 192. 2°. La *ſixte ſuperflue*, compoſée de quatre *Tons*, un ſémi-Ton majeur & un ſémi-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 note ſenſible, ou ſur la ſixieme Note.

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

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

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

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

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

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

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

SOL. La cinquieme des ſix ſyllabes inventées par l'Aretin, 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 temps 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 répondoit au premier Son ou à l'Hypate du premier Tétracorde & des ſuivans ; la ſeconde, à la Parhypate ; la troiſieme, au Lichanos ; la quatrieme,

à la Néte ; & 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 temps 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 aux quatre que les Grecs employoient autrefois. Ces ſix ſyllabes ſont les ſuivantes : *ut re mi fa ſol la*, tirées, comme chacun ſait, de l'hymne de Saint Jean-Baptiſte. Mais chacun ne ſait pas que l'Air de cette hymne telle qu'on la chante aujourd'hui dans l'Egliſe Romaine, n'eſt pas exactement celle dont l'Arétin tira ſes ſyllabes, puiſque les Sons qui les portent dans cette hymne ne ſont pas ceux qui les portent dans ſa Gamme. On trouve dans un ancien manuſcrit conſervé dans la bibliothéque du Chapitre de Sens, cette hymne, telle probablement qu'on la chantoit du temps de l'Aretin, & dans laquelle chacune des ſix ſyllabes eſt exactement appliquée au Son correſpondant de la Gamme, comme on peut le voir, *Pl. G. Fig.* 2., où j'ai tranſcrit cette hymne en Notes de Plain-Chant.

Il paroît que l'uſage des ſix ſyllabes de Guy ne s'étendit pas bien promptement hors de l'Italie, puiſque Muris témoigne avoir entendu employer dans Paris les ſyllabes *Pro to do no tu a*, au lieu de celles-là. Mais enfin celles de Guy l'emporterent, & furent admiſes généralement en France comme dans le reſte de l'Europe. Il n'y a plus aujourd'hui que l'Allemagne où l'on *ſolfie* ſeulement par les lettres de la Gamme, & non par les ſyllabes : en ſorte que la Note qu'en *ſolfiant* nous appellons *la*, ils l'appellent A ; celle que nous appellons *ut*. ils l'appellent C. Pour les Notes 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 letttre H pour ôter l'équivoque du *ſi*, qui n'eſt B qu'étant Bémol ; lorſqu'il eſt Béquarre, il eſt H : ils ne connoiſſent en *ſolfiant* de Bémol, que celui-là ſeul ; au lieu du Bémol de toute autre Note, ils prennent le Dièſe de celle qui eſt au-

deſſous ; ainſi pour *la* bémol ils *ſolfient* Gs, pour *mi* bémol Ds, &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 temps 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.* Ses noms n'ont pas plus paſſé que ſes Notes ; mais pour la ſyllabe *do*, elle étoit antérieure à M. Sauveur : les Italiens l'ont toujours employée au lieu d'*ut* pour *ſolfier*, quoiqu'ils nomment *ut* & non pas *do* dans la Gamme. Quant à l'addition du *ſi*, voyez Si.

A l'égard des Notes altérées par Dièſe ou par bémol, elles portent le nom de la Note au naturel, & cela cauſe dans la maniere de *ſolfier* bien des embarras auxquels M. de Boiſgelou s'eſt propoſé de remédier en ajoutant cinq Notes pour 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 mi fa ſi ſol be la ſa ſi.* Au moyen de ces notes ajoutées & des noms qu'elles portent, tous les bémols & les Dièſes ſont anéantis, comme on le pourra voir au mot *Syſtême* dans l'expoſition de celui de M. de Boiſgelou.

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

Les inconvéniens de la méthode de l'Arétin ſont conſidérables ; car faute d'avoir rendu complette la Gamme de l'Octave, les ſyllabes de cette Gamme ne ſignifient ni des touches fixes du Clavier, ni des 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 trouve à chaque inſtant différens intervalles qu'on ne peut exprimer que par les mêmes ſyllabes, & les mêmes noms de Notes y reviennent à toutes les Quartes, comme parmi les Grecs, au lieu de n'y revenir qu'à toutes les Octaves, ſelon le ſyſtême moderne.

La maniere de *ſolfier* établie en France par l'addition du *ſi*, vaut aſſurément mieux que tout cela ; car la Gamme ſe trouvant complette, les Muances deviennent inutiles, & l'analogie des Octaves eſt parfaitement obſervée. Mais les Muſiciens ont encore gâté cette méthode par la bizarre imagination de rendre les noms des Notes toujours fixes & déterminés ſur les touches du Clavier ; en ſorte que ces touches ont toutes un double nom, tandis que les 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 fois déterminé, dites-moi de grace à votre tour, comment vous nommez la Tonique que je nomme *ut*, & la ſeconde Note que je nomme *re*, & la Médiante que je nomme *mi* ? Car ces noms relatifs au Ton & au mode ſont eſſentiels pour la détermination des idées & pour la juſteſſe des Intonations. Qu'on y réfléchiſſe bien, & l'on trouvera que ce que les Muſiciens François appellent *ſolfier au naturel*, eſt tout-à-fait hors de la nature. Cette méthode eſt inconnue chez toute autre Nation, & sûrement ne fera jamais fortune dans aucune ; chacun doit ſentir au contraire

que rien n'eſt plus naturel que de *ſolfier* par tranſpoſition lorſque le Mode eſt tranſpoſé.

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

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

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

Il y a trois objets principaux à conſidérer dans le *ſon*; le Ton, la force & le 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.

Je ſuppoſe d'abord, quelle que ſoit la nature du *ſon*, que ſon véhicule n'eſt autre choſe que l'air même: premierement, 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, on peut aiſément lui appliquer tout ce que je dis de l'air dans cet article.

La réſonance du *ſon*, ou, pour mieux dire, ſa permanence & ſon prolongement ne peut naître que de la durée de l'agitation de l'air. Tant que cette agitation dure, l'air ébranlé vient ſans ceſſe frapper l'organe au-

ditif & prolonge ainſi la ſenſation du *ſon*. Mais il n'y a point de maniere plus ſimple de concevoir cette durée, qu'en ſuppoſant dans l'air des vibrations qui ſe ſuccédent, & qui renouvellent ainſi à chaque inſtant l'impreſſion. De plus, cette agitation de l'air, de quelque eſpece qu'elle ſoit, ne peut être produite que par une agitation ſemblable dans les parties du corps ſonore : or, c'eſt un fait certain que les parties du corps ſonore éprouvent de telles vibrations. Si l'on touche le corps d'un Violoncelle dans le temps 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 batant ; on la ſent, on la voit même frémir, & l'on voit ſautiller les grains de ſable qu'on jette ſur la ſurface. Si la corde ſe détend, ou que la cloche ſe fende, plus de frémiſſement, plus de *ſon*. Si donc cette cloche ni cette corde ne peuvent communiquer à l'air que les mouvemens qu'elles ont elles-mêmes, on ne ſauroit douter que le *ſon* produit par les vibrations du corps ſonore ne ſe propage par des vibrations ſemblables que ce corps communique à l'air.

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

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

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

les poids tendans, mais en raiſon ſous-double de ces mêmes poids.

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

Deux cordes 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, & fera auſſi plus de vibrations dans un temps donné ; d'où l'on conclud que la différence des *ſons* du grave à l'aigu ne procede que de celle des vibrations faites dans un même eſpace de temps par les cordes ou corps ſonores qui les font entendre ; ainſi l'on exprime les rapports des *ſons* par les nombres des vibrations qui les donnent.

On ſait encore, par des expériences non moins certaines, que les vibrations des cordes, toutes choſes d'ailleurs égales, ſont toujours réciproques aux longueurs. Ainſi une corde double d'une autre ne fera dans le même temps que la moitié du nombre des vibrations de celle-ci, & le rapport des *ſons* qu'elles feront entendre s'appelle *Octave*. Si les cordes ſont comme 3 & 2, les vibrations feront comme 2 & 3, & le rapport des *ſons* s'appellera *Quinte*, &c. Voyez INTERVALLE.

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

On peut rendre des *ſons* aigus ou graves par d'autres moyens. Deux cordes de longueurs égales ne forment pas toujours l'Uniſſon ; car ſi l'une eſt plus groſſe ou moins tendue que l'autre, elle fera moins de vibrations en temps égaux, & conſéquemment donnera un *ſon* plus grave. Voyez CORDE.

Il eſt aiſé d'expliquer ſur ces principes la conſtruction des Inſtrumens à cordes, tels que le Clavecin, le Tympanon, & le jeu des Violons & Baſſes, qui par différens accourciſſemens des cordes ſous les doigts ou chevalets mobiles, produit la diverſité des *ſons* qu'on tire de ces Inſtrumens. Il faut raiſonner de même pour les Inſtrumens à vent ; les plus longs forment des *ſons*

plus graves, ſi le vent eſt égal. Les trous, comme dans les Flûtes & Hautbois, ſervent à les raccourcir pour rendre les *ſons* plus aigus. En donnant plus de vent on les fait Octavier & les *ſons* deviennent plus aigus encore. La colonne d'air forme alors le corps ſonore, & les divers Tons de la Trompette & du Cor-de-chaſſe ont les mêmes principes que les *ſons* harmoniques du Violoncelle & du Violon, &c. Voyez SONS HARMONIQUES.

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

Une difficulté qui reſte à expliquer dans la théorie du *ſon*, eſt de ſavoir comment deux ou pluſieurs *ſons* peuvent ſe faire entendre à la fois. Lorſqu'on entend, par exemple, les deux *ſons* de la Quinte, dont l'un fait deux vibrations, tandis que l'autre en fait trois, on ne conçoit pas bien comment la même maſſe d'air peut fournir dans un même temps ces différens nombres de vibrations diſtincts l'un de l'autre, & bien moins encore lorſqu'il ſe fait enſemble plus de deux *ſons* & qu'ils ſont tous 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 qui lui ſont analogues s'ébranlent

ſeules, elles & leurs harmoniques, tandis que toutes les autres reſtent tranquilles juſqu'à ce qu'elles ſoient émues à leur tour par les *ſons* qui leur correſpondent : de ſorte qu'on entend à la fois deux *ſons*, comme on voit à la fois deux couleurs, parce qu'étant produits par différentes parties ils affectent l'organe en différens points.

Ce ſyſtême eſt ingénieux, mais l'imagination ſe prête avec peine à l'infinité de particules d'air différentes en grandeur & en mobilité, qui 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 *ſons* poſſibles. Quand elles ſont une fois arrivées au tympan de l'oreille, on conçoit encore moins comment en le frappant pluſieurs enſemble elles peuvent y produire un ébranlement capable d'envoyer au cerveau la ſenſation de chacune en particulier. Il ſemble qu'on a éloigné la difficulté plutôt que de la réſoudre : on allegue en vain l'exemple de la lumiere dont les rayons ſe croiſent dans un point ſans confondre les objets : car, outre qu'une difficulté n'en réſout pas une autre, la parité n'eſt pas exacte, puiſque l'objet eſt 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 *ſons*, ne frappent le tympan que ſucceſſivement, alternativement, & chacune à ſon tour ; ſans trop ſonger à quoi il occuperoit celles qui ſont obligées d'attendre que les premieres aient achevé leur office, ou ſans expliquer comment l'oreille frappée de tant de coups ſucceſſifs peut diſtinguer ceux qui appartiennent à chaque *ſon*.

A l'égard des harmoniques qui accompagnent un *ſon* quelconque, ils offrent moins une nouvelle difficulté qu'un nouveau cas de la précédente ; car ſi-tôt qu'on expliquera comment pluſieurs *ſons* peuvent être entendus à la fois, on expliquera facilement le phénomene des harmoniques. En effet, ſuppoſons qu'un *ſon* mette en mouvement les particules d'air ſuſceptibles du même *ſon*, & les particules ſuſceptibles de *ſons* plus aigus à l'infini ; de ces diverſes particules, il y en aura dont les vibrations commençant & finiſſant exactement avec celles du corps ſonore, feront ſans ceſſe aidées & renouvellées par les ſiennes : ces particules feront celles

qui donneront l'uniſſon. Vient enſuite l'Octave, dont deux vibrations s'accordant avec une du *ſon* principal, en ſont aidées & renforcées ſeulement de deux en deux : par conſéquent l'Octave ſera ſenſible, mais moins que l'uniſſon. Vient enſuite la douzieme ou l'Octave de la Quinte, qui fait trois vibrations préciſes pendant que le *ſon* fondamental en fait une ; ainſi ne recevant un nouveau coup qu'à chaque troiſieme vibration, la douzieme ſera moins ſenſible que l'Octave, qui reçoit ce nouveau coup dès la ſeconde. En ſuivant cette même gradation, l'on trouve le concours des vibrations plus tardif, les coups moins renouvellés, & par conſéquent les harmoniques toujours moins ſenſibles ; juſqu'à ce que les rapports ſe compoſent au point que l'idée du concours trop rare s'efface, & que les vibrations ayant le temps de s'éteindre avant d'être renouvellées, l'harmonique ne s'entend plus du tout. Enfin quand le rapport ceſſe d'être rationel, les vibrations ne concourent jamais ; celles du *ſon* plus aigu, toujours contrariées, ſont bientôt étouffées par celles de la corde, & ce *ſon* aigu eſt abſolument diſſonant & nul. Telle eſt la raiſon pourquoi les premiers harmoniques s'entendent, & pourquoi tous les autres *ſons* ne s'entendent pas. Mais en voilà trop ſur la premiere qualité du *ſon*, paſſons aux deux autres.

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

La vîteſſe du *ſon*, qui ſembleroit dépendre de ſa force, n'en dépend point. Cette vîteſſe eſt toujour égale & conſtante, ſi elle n'eſt accélérée ou retardée par le vent : c'eſt-à-dire, que le *ſon*, fort ou foible, s'étendra toujours uniformément, & qu'il fera toujours

dans deux ſecondes le double du chemin qu'il aura fait dans une. Au rapport de Halley & de Flamſtead, le *ſon* parcourt en Angleterre 1070 pieds de France en une ſeconde, & au Pérou 174 toiſes, ſelon M. de la Condamine. Le P. Merſenne & Gaſſendi ont aſſuré que le vent favorable ou contraire n'accéléroit ni ne retardoit le *ſon* : depuis les expériences que Derham & l'Académie des Sciences ont faites ſur ce ſujet, cela paſſe pour une erreur.

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

III. Quant à la différence qui ſe trouve encore entre les *ſons* par la qualité du tymbre, il eſt évident qu'elle ne tient ni au degré d'élévation, ni même à celui de force. Un Hautbois aura beau ſe mettre à l'uniſſon d'une Flûte, il aura beau radoucir le *ſon* au même degré ; le *ſon* de la Flûte aura toujours je ne ſais quoi de moëlleux & de doux ; celui du Hautbois je ne ſais quoi de rude & d'aigre, qui empêchera que l'oreille ne les confonde ; ſans parler de la diverſité du tymbre des voix. Voyez Voix. Il n'y a pas un Inſtrument qui n'ait le ſien particulier, qui n'eſt point celui de l'autre, & l'Orgue ſeul a une vingtaine de jeux tous de tymbre différent. Cependant perſonne que je ſache n'a examiné le *ſon* dans cette partie, laquelle, auſſi-bien que les autres, ſe trouvera peut-être avoir ſes difficultés : car la qualité du tymbre ne peut dépendre ni du nombre des vibrations, qui fait le degré du grave à l'aigu, ni de la grandeur ou de la force 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 cette troiſieme qualité du *ſon* & ſes différences ; ce qui peut-être n'eſt pas trop aiſé.

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

En effet le Compoſiteur ne conſidere pas ſeulement ſi les *ſons* qu'il emploie doivent être hauts ou bas, graves ou aigus, mais s'ils doivent être forts ou foibles, aigres ou doux, ſourds ou éclatans ; & il les diſtribue

à différens Inſtrumens, à diverſes voix, en récits ou en chœurs, aux extrémités ou dans le *médium* 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 *ſons* du grave à l'aigu que conſiſte toute la ſcience harmonique : de ſorte que, comme le nombre des *ſons* eſt infini, l'on peut dire dans le même ſens que cette ſcience eſt infinie dans ſon objet. On ne conçoit point de bornes préciſes à l'étendue des *ſons* du grave à l'aigu ; & quelque petit que puiſſe être l'Intervalle qui eſt entre deux *ſons*, on le concevra toujours diviſible par un troiſieme *ſon* : mais la nature & l'art ont limité cette infinité dans la pratique de la Muſique. On trouve bientôt dans les Inſtrumens les bornes des *ſons* praticables, tant au grave qu'à l'aigu. 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 paſſé leſquelles ni l'un ni l'autre ne réſonne plus. L'inſpiration a auſſi ſa meſure & ſes loix. Trop foible, elle ne rend point de *ſon* ; trop forte, elle ne produit qu'un cri perçant, qu'il eſt impoſſible d'apprécier. Enfin il eſt conſtaté par mille expériences que tous les *ſons* ſenſibles ſont renfermés dans une certaine latitude, paſſé laquelle, ou trop graves, ou trop aigus, ils ne ſont plus apperçus ou deviennent inappréciables à l'oreille. M. Euler en a même en quelque ſorte fixé les limites, & ſelon ſes obſervations rapportées par M. Diderot dans ſes principes d'Acouſtique, tous les *ſons* ſenſibles ſont compris entre les nombres 30 & 7552 : c'eſt-à-dire, que, ſelon ce grand Géometre, le *ſon* le plus grave appréciable à notre oreille fait 30 vibrations par ſeconde, & le plus aigu 7552 vibrations dans le même temps : Intervalle qui renferme à-peu-près 8 Octaves.

D'un autre côté l'on voit, par la génération harmonique des *ſons*, qu'il n'y en a dans leur infinité poſſible qu'un très petit nombre qui puiſſent être admis dans le ſyſtême harmonieux. Car tous ceux qui ne forment pas des conſonnances avec les *ſons* fondamentaux, ou qui ne naiſſent pas, médiatement ou immediatement, des différences de ces conſonnances, doivent être proſcrits du ſyſtême. Voilà pourquoi, quelque parfait qu'on

ſuppoſe aujourd'hui le nôtre, il eſt pourtant borné à douze *ſons* ſeulement dans l'étendue d'une Octave, deſquels douze toutes les autres Octaves ne contiennent que des répliques. Que ſi l'on veut compter toutes ces répliques pour autant de *ſons* différens ; en les multipliant par le nombre des Octaves auquel eſt bornée l'étendue des *ſons* appréciables, on trouvera 96 en tout, pour le plus grand nombre des *ſons* praticables dans notre Muſique ſur un même *ſon* fondamental.

On ne pourroit pas évaluer avec la même préciſion le nombre des *ſons* praticables dans l'ancienne Muſique. Car les Grecs formoient, pour ainſi dire, autant de ſyſtêmes de Muſique, qu'ils avoient de manieres différentes d'accorder leurs Tétracordes. Il paroît, par la lecture de leurs traités de Muſique, que le nombre de ces manieres étoit grand & peut-être indéterminé. Or, chaque accord particulier changeoit les *ſons* de la moitié du ſyſtême, c'eſt-à-dire, des deux cordes mobiles de chaque Tétracorde. Ainſi, l'on voit bien ce qu'ils avoient de *ſons* dans une ſeule maniere d'Accord; mais on ne peut calculer au juſte combien ce nombre ſe multiplioit dans tous les changemens de genre & de Mode qui introduiſoient de nouveaux *ſons*.

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

Ils diviſoient derechef, dans les genres épais, les *ſons* ſtables en deux eſpeces, dont l'une contenoit trois *ſons* appellés *apycni* ou *non-ſerrés*, parce qu'ils ne formoient au grave ni ſémi-Tons ni moindres Intervalles ; ces trois *ſons apycni* étoient la Proſlambanoméne, la Néte-Synnéménon, & la Néte-Hyperboléon. L'autre eſpece portoit le nom de *ſons barypycni* ou *ſous-ſerrés*, parce qu'ils formoient le grave des petits Intervalles : les *ſons barypycni* étoient au nombre de cinq, ſavoir l'Hypate-Hypaton, l'Hypate-Méſon, la Méſe, la Paraméſe & la Néte-Diézeugménon.

Les *ſons* mobiles ſe ſubdiviſoient pareillement en *ſons*

méſopycni ou moyens dans le ſerré, leſquels étoient auſſi cinq en nombre, ſavoir, le ſecond en montant de chaque Tétracorde ; & en cinq autres *ſons* appellés *oxypycni* ou ſur-aigus, qui étoient le troiſieme en montant de chaque Tetracorde. Voyez TÉTRACORDE.

A l'égard des douze *ſons* 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 par hémol ; 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 temps & 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 premierement, 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'athmoſphere, 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 temps, ni dans deux temps en même lieu.

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

mobiles par leſquelles on puiſſe l'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 FLUTÉS. Voyez SONS HARMONIQUES.

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

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

Qu'on diviſe une corde 6 en deux parties 4 & 2; le *ſon harmonique* réſonnera par la longueur de la petite partie 2, qui eſt aliquote de la grande partie 4: mais ſi la corde 5 eſt diviſée par 2 & 3; alors, comme

la petite partie ne meſure pas la grande, le *ſon harmonique* ne réſonnera que ſelon la moitié 1 de cette même petite partie, laquelle moitié eſt la plus grande commune meſure des deux parties 3 & 2, & de toute la corde 5.

Au moyen de cette loi tirée de l'obſervation, & conforme aux expériences faites par M. Sauveur à l'Académie des Sciences, tout le merveilleux diſparoît; avec un calcul très ſimple on aſſigne pour chaque degré le *ſon harmonique* qui lui répond. Quant au doigt gliſſé le long de la corde, il ne donne qu'une ſuite de *ſons harmoniques* qui ſe ſuccedent rapidement dans l'ordre qu'ils doivent avoir ſelon celui des diviſions ſur leſquelles on paſſe ſucceſſivement le doigt; & les points qui ne forment pas des diviſions exactes, ou qui en forment de trop compoſées, ne donnent aucun *ſon* ſenſible ou appréciable.

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

Après la premiere Octave, c'eſt-à-dire, depuis le milieu de la corde en avançant vers le chevalet, on retrouve les mêmes *ſons harmoniques* dans le même ordre, ſur les mêmes diviſions de l'Octave 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 *ſons harmoniques* relatifs à la ſeconde & à la ſeptieme : premierement, parce que les diviſions qui les forment n'ayant entr'elles que des aliquotes fort petites, en rendroient les *ſons* trop aigus pour être agréables, & trop difficiles à tirer par le coup d'archet; & de plus, parce qu'il faudroit entrer dans des ſous-diviſions trop étendues, qui ne peuvent s'admettre dans la pratique : car le *ſon harmonique* du *Ton* majeur ſeroit la vingt-troiſieme, ou la triple Octave de la ſeconde; & l'harmonique du *Ton* mineur ſeroit la vingt-quatrieme, ou la triple Octave de la Tierce mineure : mais quelle eſt l'oreille aſſez fine & la main aſſez juſte pour diſtinguer & toucher à ſa volonté un *Ton* majeur ou un *Ton* mineur ?

Tout le jeu de la Trompette marine eſt en *ſons harmoniques* ; ce qui fait qu'on n'en tire pas aiſément toutes ſortes de *ſons*.

SONATE, *ſ. f.* Piece de Muſique inſtrumentale compoſée de trois ou quatre morceaux conſécutifs de caracteres différens. La *ſonate* eſt à-peu-près pour les Inſtrumens ce qu'eſt la cantate pour les voix.

La *ſonate* eſt faite ordinairement pour un ſeul Inſtrument qui récite accompagné d'une Baſſe-continue ; & dans une telle compoſition l'on s'attache à tout ce qu'il y a de plus favorable pour faire briller l'Inſtrument pour 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 *ſonates* en Trio, que les Italiens appellent plus communément *ſymphonie* ; mais quand elles paſſent trois parties, ou qu'il y en a quelqu'une récitante, elles prennent le nom de concerto. Voyez CONCERTO.

Il y a pluſieurs ſortes de *ſonates*. Les Italiens les réduiſent à deux eſpeces principales. L'une qu'ils appellent *Sonate da Camera*, *Sonates* de Chambre, leſquelles ſont compoſées de pluſieurs airs familiers ou à danſer, tels à-peu-près que ces recueils qu'on appelle en France des *ſuites*. L'autre eſpece eſt appellée *Sonate da Chieſa*, *Sonates* d'Egliſe, dans la compoſition deſquelles il doit entrer plus de recherche, de travail, d'harmonie, & des chants plus convenables à la dignité du lieu. De quelque eſpece que ſoient les *ſonates*, elles commencent d'ordinaire par un adagio, & après avoir paſſé par deux ou trois mouvemens différens, finiſſent par un allegro ou un preſto.

Aujourd'hui que les Inſtrumens font la partie la plus importante de la Muſique, les *ſonates* ſont extrêmement à la mode, de même que toute eſpece de ſymphonie ; le vocal n'en eſt gueres que l'acceſſoire, & le chant accompagne l'accompagnement. Nous tenons ce mauvais goût de ceux qui, voulant introduire le tour de la Muſique Italienne dans une langue qui n'en eſt pas ſuſceptible, nous ont obligé 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 cœur le ſentiment qu'elle y doit produire. Qui ne ſent combien la pure ſymphonie dans laquelle on ne cherche qu'à faire briller l'Inſtrument, eſt loin de cette énergie? Toutes les folies du Violon de M. Mondonville m'attendriront-elles comme deux ſons de la voix de Mademoiſelle le Maure ? La ſymphonie anime le chant, & ajoute à ſon expreſſion, mais elle n'y ſupplée pas. Pour ſavoir ce que veulent dire tous ces fatras de *ſonates* dont on eſt accablé, il faudroit faire comme ce Peintre groſſier qui étoit obligé d'écrire au-deſſous de ſes figures : *c'eſt un arbre*, *c'eſt un homme*, *c'eſt un cheval*. Je n'oublierai jamais la ſaillie du célebre Fontenelle, qui ſe trouvant excédé de ces éternelles ſymphonies, s'écria tout haut dans un tranſport d'impatience : *Sonate, que me veux-tu ?*

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

SONORE, *adj.* Qui rend du ſon. *Un métal ſonore.* De-là, *Corps ſonore.* Voyez CORPS SONORE.

Sonore ſe dit particulierement & par excellence de tout ce qui rend des ſons moëlleux, forts, nets, juſtes & bien timbrés. *Une Cloche Sonore* : *Une Voix Sonore*, &c.

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

SOUPIR. Silence équivalent 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 𝄾. Voyez SILENCE, NOTES.

SOURDINE, *ſ. f.* Petit Inſtrument de cuivre ou d'argent, qu'on applique au chevalet du Violon ou du Violoncelle, pour rendre les ſons plus ſourds & plus foibles, en interceptant & gênant les vibrations du corps

entier de l'Inſtrument. La *ſourdine*, en affoiblissant les ſons, change leur 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 trouve ſouvent ce mot *ſordini* écrit dans les ſymphonies que j'en ai dû faire un article.

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

SOUS-DOMINANTE ou SOUDOMINANTE. Nom donné par M. Rameau à la quatrieme Note du Ton, laquelle eſt par conſéquent au même Intervalle de la Tonique en deſcendant, qu'eſt la Dominante en montant. Cette dénomination vient de l'affinité que cet auteur trouve par renverſement entre le Mode mineur de la *ſous-dominante*, & le Mode majeur de la Tonique. Voyez HARMONIE. Voyez auſſi l'Article qui ſuit.

SOUS-MÉDIANTE ou SOUMÉDIANTE. C'eſt auſſi dans le Vocabulaire de M. Rameau, le nom de la ſixieme Note du Ton. Mais cette *ſous-mediante* 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 la 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 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 lecteur pourra vérifier lequel des deux eſt celui de M. Rameau ; ce qu'il y a de sûr, c'eſt que celui que je donne eſt préférable pour l'uſage de la compoſition.

SOUTENIR, *v. a. pris en ſens neut.* C'eſt faire exactement durer les ſons toute leur valeur ſans les laiſſer éteindre avant la fin, comme font très ſouvent les Muſiciens, & ſurtout 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 σπονδις, *Libation*, & αὐλὸς, *Flûte*.

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

STABLES, *adj.* Sons ou cordes *ſtables* : c'étoient, outre la corde Proſlambanoméne, 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 temps, 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 Pergoleſe, 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 Françoiſes eſt fade, plat ou dur, mal cadencé, monotone ; celui

des Compoſitions Italiennes eſt fleuri, piquant, énergique.

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

Les anciens avoient auſſi leurs *ſtyles* différens. Voyez MODE & 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 ſait que le retourner, & le promener de Modulation en modulation ; mais l'artiſte qui a de la chaleur & de l'imagination ſait, ſans laiſſer oublier ſon *ſujet*, lui donner un air neuf chaque fois qu'il le 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 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

que toutes celles qui frappent ſur le Temps fort portent harmonie ; celles qui paſſent ſur le Temps foible ſont des Notes de *ſuppoſition*, qui ne ſont miſes que pour le chant & pour former des degrés conjoints. Remarquez que par *Temps fort* & *Temps foible*, j'entends moins ici les principaux Temps de la meſure que les parties mêmes de chaque Temps. Ainſi, s'il y a deux Notes égales dans un même Temps, c'eſt la premiere qui porte harmonie ; la ſeconde eſt de *ſuppoſition*. Si le Temps 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.

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 la médiante ajoutée au-deſſous de l'Accord ſenſible en mode mineur, alors l'Accord prend le nom de Quinte ſuperflue. La ſeconde eſpece eſt quand le ſon ſuppoſé eſt une Quinte au-deſſous du fondamental, comme dans l'Accord de Quarte ou onzieme :

ſi l'Accord eſt ſenſible & qu'on ſuppoſe la Tonique, l'Accord prend le nom de ſeptieme ſuperflue. La troiſieme eſpece eſt celle où le ſon ſuppoſé eſt au-deſſous d'un Accord de ſeptieme diminuée : s'il eſt une tierce au-deſſous, c'eſt-à-dire, que le ſon ſuppoſé ſoit la dominante, l'Accord s'appelle Accord de ſeconde mineure & tierce majeure ; il eſt fort peu uſité : ſi le ſon ajouté eſt une Quinte au-deſſous, ou que ce ſon ſoit la médiante, l'Accord s'appelle Accord de Quarte & Quinte ſuperflue ; & s'il eſt une ſeptieme au-deſſous, c'eſt à-dire, la Tonique elle-même, l'Accord prend le nom de Sixte mineure & ſeptieme ſuperflue. A l'égard des renverſemens de ces divers Accords, 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 SYSTÊME.

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

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

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

I. La *ſuſpenſion* doit toujours ſe faire ſur le frappé de la Meſure ou du moins ſur un Temps 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 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 donné par quelques Anciens, & entr'autres par Nicomaque, à la Conſonnance de la Quarte, qu'ils appelloient communément Diateſſaron. Ce qui prouve encore par l'étymologie, qu'ils regardoient le Tétracorde, ainſi que nous regardons l'Octave, comme comprenant tous les Sons radicaux ou compoſans.

SYMPHONIASTE, *ſ. m.* Compoſiteur de Plain-Chant. Ce terme eſt devenu technique depuis qu'il a été employé par M. l'Abbé Lebeuf.

SYMPHONIE, *ſ. f.* Ce mot, formé du Grec σὺν, *avec*, & φωνὴ, *ſon*, ſignifie dans la Muſique ancienne cette union des Sons qui forme un Concert. C'eſt un ſentiment reçu, & je crois, démontré, que les Grecs ne connoiſſoient pas l'Harmonie dans le ſens que nous donnons 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: ou tout concertoit à l'uniſſon, & alors la *Symphonie* s'appelloit plus particulierement *Homophonie*; ou la moitié des Concertans étoit à l'Octave ou même à la double Octave de l'autre, & cela ſe nommoit *Antiphonie*. On trouve la preuve de ces diſtinctions dans les problêmes d'Ariſtote, Section 19.

Aujourd'hui le mot *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 réſonance 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 Méſes; l'autre entre le Tétracorde des Méſes & celui des Conjointes; & la troiſieme, entre le Tétracorde des Diſjointes & celui des Hyperbolées. Voyez SYSTÊME, TÉTRACORDE.

SYNAULIE, *ſ. f.* Concert de pluſieurs Muſiciens, qui dans la Muſique ancienne jouoient & ſe répondoient alternativement ſur des Flûtes ſans aucun mêlange de Voix.

M. Malcolm, qui doute que les Anciens euſſent une Muſique compoſée uniquement pour les Inſtrumens, ne laiſſe pas de citer cette *Synaulie* après Athénée, & il a raiſon : car ces *Synaulies* n'étoient autre choſe qu'une Muſique vocale jouée par des Inſtrumens.

SYNCOPE, *ſ. f.* Prolongement ſur le Temps fort d'un Son commencé ſur le Temps foible; ainſi, toute Note *ſyncopée* eſt à contre-temps, & toute ſuite de Notes Syncopées eſt une marche à contre-temps.

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 Son, ſoit conforme à la définition.

La *ſyncope* a ſes uſages dans la mélodie pour l'expreſſion & le goût du chant; mais ſa principale utilité eſt dans l'Harmonie pour la pratique des 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 temps à ſauver la Diſſonance qui précede, & à préparer celle qui ſuit.

Syncope de *σὺν avec* & de *κόπτω*, *je coupe*, je bats; parce que la *ſyncope* retranche de chaque temps, heurtant, pour ainſi dire, l'un avec l'autre. M. Rameau veut que ce mot vienne du choc des Sons qui s'entre-

heurtent en quelque ſorte dans la Diſſonance; mais les *ſyncopes* ſont antérieures à notre Harmonie, & il y a ſouvent des *ſyncopes* ſans Diſſonance.

SYNNÉMÉNON, *gen. plur. ſém.* Tétracorde *Synnéménon* ou des Conjointes. C'eſt le nom que donnoient les Grecs à leur troiſieme Tétracorde, quand il étoit conjoint avec le ſecond, & diviſé d'avec le quatrieme. Quand au contraire il étoit conjoint au quatrieme & diviſé du ſecond, ce même Tétracorde prenoit le nom de *Diézeugménon* ou des Diviſées. Voyez ce mot. Voyez auſſi TÉTRACORDE, SYSTÊME.

SYNNÉMÉNON DIATONOS étoit dans l'ancienne Muſique la troiſieme corde du Tétracorde *Synnéménon* dans le genre Diatonique; & comme cette troiſieme corde étoit la même que la ſeconde corde du Tétracorde des Disjointes, elle portoit auſſi dans ce Tétracorde le nom de *Trite Diézeugménon*. Voyez TRITE, SYSTÊME, TÉTRACORDE.

Cette même corde, dans les deux autres Genres, portoit le nom du Genre où elle étoit employée; mais alors elle ne ſe confondoit pas avec la Trite Diézeugménon. Voyez GENRE.

SYNTONIQUE ou DUR, *adj.* C'eſt l'épithete par laquelle Ariſtoxène diſtingue celle des deux eſpeces du Genre Diatonique ordinaire, dont le Tétracorde eſt diviſé en un ſémi-*Ton* & deux *Tons* égaux: au lieu que dans le Diatonique mol, après le ſémi-*Ton*, le premier Intervalle eſt de trois quarts-de-*Ton*, & le ſecond de cinq. Voyez GENRES, TÉTRACORDES.

Outre le Genre *Syntonique* d'Ariſtoxène, appellé auſſi *Diatono-Diatonique*, Ptolomée en établit un autre par lequel il diviſe le Tétracorde en trois Intervalles: le premier, d'un ſémi-Ton majeur, le ſecond d'un *Ton* majeur; & le troiſieme d'un *Ton* mineur. Ce Diatonique dur ou *Syntonique* de Ptolomée nous eſt reſté, & c'eſt auſſi le Diatonique unique de Dydime; à cette différence près, que Dydime ayant mis ce *Ton* mineur au grave & le *Ton* majeur à l'aigu, Ptolomée renverſa cet ordre.

On verra d'un coup-d'œil la différence de ces deux Genres *Syntoniques* par les rapports des Intervalles qui compoſent le Tétracorde dans l'un & dans l'autre.

Syntonique d'Ariſtoxéne, $\frac{3}{20} + \frac{6}{20} + \frac{6}{20} = \frac{15}{20}$

Syntonique de Ptolomée, $\frac{15 \quad 8 \quad 9 \quad 3}{16 \quad 9 \quad 10 \quad 4}$

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 temps, & abuſer de celui du Lecteur, que de le promener par toutes ces diviſions.

SYNTONO-LYDIEN, *adj.* Nom d'un des modes de l'ancienne Muſique. Platon dit que les modes Mixo-Lydien, & Syntono-Lydien ſont propres aux larmes.

On voit dans le premier livre d'Ariſtide Quintilien une liſte des divers modes qu'il ne faut pas confondre avec les Tons qui portent le même nom, & dont j'ai parlé ſous le mot *mode* pour me conformer à l'uſage moderne, introduit fort mal-à-propos par Glaréan. Les modes étoient des manieres différentes de varier l'ordre des Intervalles. Les Tons différoient, comme aujourd'hui, par leurs cordes fondamentales. C'eſt dans le premier ſens qu'il faut entendre le mode Syntono-Lydien, dont parle Platon, & duquel nous n'avons au reſte aucune explication.

SYSTÊME, *ſ. m.* Ce mot ayant pluſieurs acceptions, dont je ne puis parler que ſucceſſivement, me forcera d'en faire un très long article.

Pour commencer par le ſens propre & technique, je dirai d'abord qu'on donne le nom de *Syſtême* à tout Intervalle compoſé ou conçu comme compoſé d'autres Intervalles plus petits, leſquels, conſidérés comme les élémens du *Syſtême*, s'appellent *Diaſtême*. Voyez DIASTÊME.

Il y a une infinité d'Intervalles différens, & par conſéquent auſſi une infinité de *Syſtêmes* poſſibles. Pour me borner ici à quelque choſe de réel, je parlerai ſeulement des *Syſtêmes* harmoniques, c'eſt-à-dire, de ceux dont les élémens ſont ou des Conſonnances, ou des différences des Conſonnances, ou des différences de ces différences. Voyez INTERVALLES.

Les Anciens diviſoient les *Syſtêmes* en généraux & particuliers. Ils appelloient *Syſtêmes particuliers* tout compoſé d'au moins deux intervalles; tels que ſont ou peuvent être conçues l'Octave, la Quinte, la Quarte,

la Sixte, & même la Tierce. J'ai parlé des *Syſtêmes* particuliers au mot *Intervalle*.

Les *Syſtêmes* généraux, qu'ils appelloient plus communément *Diagrammes*, étoient formés par la ſomme de tous les *Syſtêmes* particuliers, & comprenoient par conſéquent tous les Sons employés dans la Muſique. Je me borne ici à l'examen de leur *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 falloit donc autant de cordes que le *Syſtême* renfermoit de Sons ; & c'eſt ainſi que, dès l'origine de la Muſique, on put 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.

C'eſt ce que Boëce appelle le Tétracorde de Mercure, quoique Diodore avance que la Lyre de Mercure n'avoit que trois cordes. Ce *Syſtême* ne demeura pas long-temps 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 planètes ; & enfin Lychaon de Samos la huitieme.

Voilà ce que dit Boëce : mais Pline dit que Terpandre

ayant ajouté trois cordes aux quatre anciennes, fous le premier de la Cithare à ſept cordes; que Simonide y en joignit une huitieme, & Timothée 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? C'eſt pourtant ce que font entendre la plupart des Auteurs, & entr'autres Nicomaque, qui dit que Pythagore trouvant tout le *Syſtême* compoſé ſeulement de deux Tétracordes conjoints, qui formoient entre leurs extrémités un Intervalle 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 & renverſées, tous les *Syſtêmes* particuliers, & ſelon eux, les plus grands Intervalles qui puiſſent avoir lieu dans la mélodie.

Ce *Syſtême* entier étoit compoſé de quatre Tétracordes, trois conjoints & un disjoint, & d'un *Ton* de plus, qui fut ajouté au-deſſous du tout pour achever la double Octave: d'où la corde qui le formoit prit le nom de *Proſlambanoméne* ou d'*Ajoutée*. Cela n'auroit dû, ce

ce ſemble, produire que quinze Sons dans le Genre Diatonique : il y en avoit pourtant ſeize. C'eſt que la disjonction ſe faiſant ſentir, tantôt entre le ſecond & le troiſieme Tétracorde, tantôt entre le troiſieme & le quatrieme, il arrivoit dans le premier cas qu'après le Son *la*, le plus aigu du ſecond Tétracorde, ſuivoit en montant le *ſi* naturel, qui commençoit le troiſieme Tétracorde ; ou bien dans le ſecond cas, que ce même ſon *la* commençant lui-même le troiſieme Tétracorde, étoit immédiatement ſuivi du *ſi* Bémol : car le premier Degré de chaque Tétracorde dans le Genre Diatonique, étoit toujours d'un ſémi-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 ſémi-Ton, il eſt évident que tout cet eſpace gradué de ſémi-Ton en ſémi-Ton produiſoit dans le diagramme général la quantité de 34 ſons pratiqués dans la Muſique ancienne. Que ſi, détruiſant toutes les répliques des mêmes ſons, on ſe renferme dans les bornes d'une Octave, on la trouvera diviſée chromatiquement en douze ſons différens, comme dans la Muſique moderne. Ce qui eſt manifeſte par l'inſpection des tables miſes par Meibomius à la tête de l'ouvrage d'Alypius. Ces remarques ſont néceſſaires pour guérir l'erreur de ceux qui croient, ſur la foi 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 ſa perfection le *ſyſtême* général des Grecs, lequel demeura à-peu-près dans cet état juſqu'à l'onzieme ſiecle, temps où Guy d'Arezzo y fit des changemens conſidérables. Il ajouta dans le bas une nouvelle corde, qu'il appella *Hypoproslambanoméne*, ou *ſous-ajoutée*, & dans le haut un cinquieme tétracorde, qu'il appella le tétracorde des ſuraiguës. Outre cela, il inventa, dit-on, le Bémol, néceſſaire pour diſtinguer la deuxieme corde d'un tétracorde conjoint d'avec la premiere corde du même tétracorde disjoint : c'eſt-à-dire, qu'il fixa cette double ſignification de la lettre B, que Saint Grégoire avant lui avoit déjà aſſignée à la Note *ſi*. Car puiſqu'il eſt certain que les Grecs avoient depuis long-temps ces mêmes conjonctions & disjonctions de tétracordes, & par conſéquent des ſignes pour en exprimer chaque degré dans ces deux différens 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 ſes hexacordes ſubſtitués à leurs tétracordes, que ce fut moins un changement au *ſyſtême* qu'à la méthode, & que tout celui qui en réſultoit étoit une autre maniere de ſolfier les mêmes ſons. Voy. 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 puſ-

ſent contenir ; on les a franchies, on s'eſt étendu en haut & en bas ; on a fait des Claviers à ravalement ; on a démanché ſans ceſſe ; on a forcé les voix ; & enfin l'on s'eſt tant donné de carriere à cet égard, que le *ſyſtême* moderne n'a plus d'autres bornes dans le haut que le chevalet du Violon. Comme on ne peut pas de même démancher pour deſcendre, la plus baſſe corde des Baſſes ordinaires ne paſſe pas encore le C *ſol ut* : mais on trouvera également le moyen de gagner de ce coté-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 temps de Lully. Au contraire, celui de la Muſique inſtrumentale eſt monté comme en Italie, & ces différences commencent même à devenir aſſez ſenſibles pour qu'on s'en apperçoive dans la pratique.

Voyez *Planche* I. *Fig.* 1. une table générale du grand Clavier à ravalement, & de tous les ſons qui y ſont contenus dans l'étendue de cinq Octaves.

SYSTÊME eſt encore, ou une méthode de calcul pour déterminer les rapports des ſons admis dans la Muſique, ou un ordre de ſignes établis pour les exprimer. C'eſt dans le premier ſens que les anciens diſtinguoient le *ſyſtême* Pythagoricien & le *ſyſtême* Ariſtoxénien. Voyez ces mots. C'eſt dans le ſecond que nous diſtinguons aujourd'hui le *ſyſtême* de Guy, le *ſyſtême* de Sauveur, de Démos, du P. Soetti, &c, deſquels il a été parlé au mot *Note*.

Il faut remarquer que quelques-uns de ces *ſyſtêmes* portent ce nom dans l'une & dans l'autre acception : comme celui de M. Sauveur, qui donne à la fois des regles pour déterminer les rapports des ſons, & des Notes pour les exprimer, comme on peut le voir dans les Mémoires de cet Auteur, répandus dans ceux de l'Académie des Sciences. Voyez auſſi les mots MÉRIDE, HEPTAMÉRIDE, DÉCAMÉRIDE.

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 en donnions ici l'extrait, qui nous a été communiqué par l'Auteur, M. Roualle de Boiſgelou, Conſeiller au Grand-Conſeil, déjà cité dans quelques articles de ce Dictionnaire.

Il s'agit premierement de déterminer le rapport exact des ſons dans le genre diatonique & dans le chroma-

tique ; ce qui ſe faiſant d'une maniere uniforme pour tous les Tons, fait par conſéquent évanouir le tempérament.

Tout le *ſyſtême* de M. de Boiſgelou eſt ſommairement renfermé dans les quatre formules que je vais tranſcrire, après avoir rappellé au Lecteur les regles établies en divers endroits de ce Dictionnaire ſur la maniere de comparer & compoſer les Intervalles ou les rapports qui les expriment. On ſe ſouviendra donc. :

1. Que pour ajouter un Intervalle à un autre, il faut en compoſer les rapports. Ainſi, par exemple, ajoutant la Quinte $\frac{2}{3}$, à la Quarte $\frac{3}{4}$, on a $\frac{6}{12}$, ou $\frac{1}{2}$; ſavoir l'Octave.

2. Que pour ajouter un Intervalle à lui-même, il ne faut qu'en doubler le rapport. Ainſi, pour ajouter une Quinte à une autre Quinte, il ne faut qu'élever le rapport de la Quinte à ſa ſeconde puiſſance $\frac{2^2}{3^2} = \frac{4}{9}$.

3. Que pour rapprocher ou ſimplifier un Intervalle redoublé tel que celui-ci $\frac{4}{9}$, il ſuffit d'ajouter le petit nombre à lui-même une ou pluſieurs fois, c'eſt-à-dire, d'abaiſſer les Octaves juſqu'à ce que les deux termes étant auſſi rapprochés qu'il eſt poſſible, donnent un Intervalle ſimple. Ainſi, de $\frac{4}{9}$ faiſant $\frac{8}{9}$, on a pour le produit de la Quinte redoublée le rapport du *Ton* majeur.

J'ajouterai que dans ce Dictionnaire j'ai toujours exprimé les rapports des Intervalles par ceux des vibrations, au lieu que M. de Boiſgelou les exprime par les longueur des cordes ; ce qui rend ſes expreſſions inverſes des miennes. Ainſi, le rapport de la Quinte par les vibrations étant $\frac{2}{3}$ eſt $\frac{3}{2}$ par les longueurs des cordes. Mais on va voir que ce rapport n'eſt qu'approché dans le *ſyſtême* de M. de Boiſgelou.

Voici maintenant les quatre formules de cet Auteur avec leur explication.

FORMULES.

A. $12f - 7r \pm t = 0.$

B. $12x - 5t \pm r = 0.$

C. $7f - 4r \pm x = 0.$

D. $7x - 4t \pm f = 0.$

EXPLICATION.

Rapport de l'Octave . . . . 2 : 1. .
Rapport de la Quinte . . . . *n* : 1.
Rapport de la Quarte . . . , 2 : *n*.
Rapport de l'Intervalle qui vient de Quinte. *nr*. 2*s*.
Rapport de l'Intervalle qui vient de Quarte 2*s*. *nr*.

r. Nombre de Quintes ou de Quartes de l'Intervalle.
f. Nombre d'Octaves combinées de l'Intervalle.
t. Nombre de ſémi-Tons de l'Intervalle.
x. Gradation diatonique de l'Intervalle ; c'eſt-à-dire, nombre des ſecondes diatoniques majeures & mineures de l'Intervalle.
x. ± 1. Gradation des termes d'où l'Intervalle tire ſon nom.

Le premier cas de chaque formule a lieu, lorſque l'Intervalle vient de Quintes.

Le ſecond cas de chaque formule a lieu, lorſque l'Intervalle vient de Quartes.

Pour rendre ceci plus clair par des exemples, commençons par donner des noms à chacune des douze touches du Clavier.

Ces noms dans l'arrangement du Clavier propoſé par M. de Boiſgelou, *Planche* I. *Figure* 3. ſont les ſuivans.

Ut de re ma mi fa fi ſol be la ſa ſi.

Tout Intervalle eſt formé par la progreſſion de Quintes ou par celle de Quartes, ramenées à l'Octave. Par exemple, l'Intervalle *ſi ut* eſt formé par cette progreſſion de 5 Quartes *ſi mi la re ſol ut*, ou par cette progreſſion de 7 Quintes *ſi fi de be ma ſa fa ut*.

De même l'Intervalle *fa la* eſt formé par cette progreſſion de 4 Quintes *fa ut ſol re la*, ou par cette progreſſion de 8 Quartes *fa ſa ma be de fi ſi mi la*.

De ce que le rapport de tout Intervalle qui vient de Quintes eſt *nr*. 2*s*. & que celui qui vient de Quartes eſt 2*s* : *nr*. il s'enſuit qu'on a pour le rapport de l'Intervalle *ſi ut*, quand il vient de Quartes, cette proportion $2s : nr :: 2^3 : n^5$. Et ſi l'Intervalle *ſi ut* vient de

Quintes, on a cette proportion $nr : 2s :: n^7 : 2^4$. Voici comment on prouve cette analogie.

Le nombre de Quartes, d'où vient l'Intervalle *ſi ut*, étant de 5, le rapport de cet Intervalle eſt de $2^5 : n^5$. puiſque le rapport de la Quarte eſt $2 : n$.

Mais ce rapport $2^5 : n^5$. déſigneroit un Intervalle de 2^5 ſémi-Tons, puiſque chaque Quarte a 5 ſémi-Tons, & que cet Intervalle a 5 Quartes. Ainſi, l'Octave n'ayant que 12 ſémi-Tons, l'Intervalle *ſi ut* paſſeroit deux Octaves.

Donc pour que l'Intervalle *ſi ut* ſoit moindre que l'Octave, il faut diminuer ce rapport $2^5 : n^5$, de deux Octaves, c'eſt-à-dire, du rapport $2^2 : 1$. Ce qui ſe fait par un rapport compoſé du rapport direct $2^5 : n^5$, & du rapport $1 : 2^2$ inverſe de celui $2^2 : 1$ en cette ſorte $2^5 \times 1 : n^5 \times 2^2 :: 2^5 : 2^2\ n^5 :: 2^3 : n^5$.

Or, l'Intervalle *ſi ut* venant de Quartes, ſon rapport, comme il a été dit ci-devant, eſt $2s : nr$. Donc $2s : nr. :: 2^3 : n^5$. Donc $s \equiv 3$, & $r \equiv 5$.

Ainſi, réduiſant les lettres du ſecond cas de chaque formule aux nombres correſpondans, on a pour C, $7s - 4r - x \equiv 21 - 1 - 0$, & pour D, $7x - 4t - s \equiv 7 - 4 - 3 \equiv 0$.

Lorſque le même Intervalle *ſi ut* vient de Quintes, il donne cette proportion $nr : 2s :: n^7 : 2^4$. Ainſi, l'on a $r \equiv 7$, $ſ \equiv 4$, & par conſéquent pour A de la premiere formule, $12s - 7r \pm t \equiv 48 - 49\ 1 + \equiv 0$. Et pour B, $12x - 5t \pm r \equiv 12 - 5 - 7 \equiv 0$.

De même l'Intervalle *fa la* venant de Quintes donne cette proportion $nr : 2s :: n^4 : 2^2$, & par conſéquent on a $r \equiv 4$ & $s \equiv 2$. Le même Intervalle venant de Quartes donne cette proportion $2s : nr :: 2^5 : n^8$, &c. Il ſeroit trop long d'expliquer ici comment on peut trouver les rapports & tout ce qui regarde les Intervalles par le moyen des formules. Ce ſera mettre un Lecteur attentif ſur la route que de lui donner les valeurs de *n* & de ſes puiſſances.

Valeurs des Puiſſances de *n*

$n^4 \equiv 5$, c'eſt un fait d'expérience. Donc $n^8 \equiv 25$. $n^{12} \equiv 125$. *&c.*

Valeurs préciſes des trois premieres Puiſſances de *n*.

$$n \equiv \sqrt[4]{5},\ n^2 \equiv \sqrt{5},\ n^3 \equiv \sqrt[4]{125}.$$

Valeurs approchées des trois premieres Puiſſances de n.

$$n = \frac{3}{2}, \quad n^2 = \frac{3^2}{2^2}, \quad n^3 = \frac{3^3}{2^3}$$

Donc le rapport $\frac{3}{2}$, qu'on a cru juſqu'ici être celui de la Quinte juſte, n'eſt qu'un rapport d'approximation, & donne une Quinte trop forte, & de-là le véritable principe du Tempérament, qu'on ne peut appeller ainſi que par abus, puiſque la Quinte doit être foible pour être juſte.

REMARQUES

SUR LES INTERVALLES.

Un Intervalle d'un nombre donné de ſémi-Tons, a toujours deux rapports différens, l'un comme venant de Quintes, & l'autre comme venant de Quartes. La ſomme des deux valeurs de r dans ces deux rapports égale 12, & la ſomme des deux valeurs de s égale 7. Celui des deux rapports de Quintes ou de Quartes dans lequel r eſt le plus petit, eſt l'Intervalle diatonique, l'autre eſt l'Intervalle chromatique. Ainſi l'Intervalle *ſi ut*, qui a ces deux rapports $2^3 : n^5$ & $n^7 : 2^4$, eſt un Intervalle diatonique comme venant de Quartes, & ſon rapport eſt $2^3 : n^5$; mais ce même Intervalle *ſi ut* eſt chromatique comme venant de Quintes, & ſon rapport eſt $n^7 : 2^4$. parce que dans le premier cas $r = 5$ eſt moindre que $r = 7$ du ſecond cas.

Au contraire, l'Intervalle *fa la* qui a ces deux rapports $n^4 : 2^2$ & $2^5 : n^8$, eſt diatonique dans le premier cas où il vient de Quintes, & chromatique dans le ſecond où il vient de Quartes.

L'Intervalle *ſi ut*, diatonique, eſt une ſeconde mineure : l'Intervalle *ſi ut*, chromatique, ou plutôt l'Intervalle *ſi ſi* dièſe (car alors *ut* eſt pris pour *ſi* dièſe) eſt un Uniſſon ſuperflu.

L'Intervalle *fa la*, diatonique, eſt une Tierce majeure; l'Intervalle *fa la*, chromatique, ou plutôt l'Intervalle *mi* dièſe *la*, (car alors *fa* eſt pris comme *mi* dièſe) eſt une Quarte diminuée. Ainſi des autres.

Il eſt évident, 1°. Qu'à chaque Intervalle diatonique correſpond un Intervalle chromatique d'un même nom-

bre de ſémi-Tons & *vice verſâ*. Ces deux Intervalles de même nombre de ſémi-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 temps 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 temps diatoniques & chromatiques.

Les Intervalles diatoniques de même nom, & conſéquemment de même gradation, ſe diviſent en majeurs & mineurs. Les Intervalles chromatiques ſe diviſent en diminués & ſuperflus. A chaque Intervalle diatonique mineur correſpond un Intervalle chromatique ſuperflu, & à chaque Intervalle diatonique majeur correſpond un Intervalle chromatique diminué.

Tout Intervalle en montant, qui vient de Quintes, eſt majeur ou diminué, ſelon que cet Intervalle eſt diatonique ou chromatique; & réciproquement tout Intervalle majeur ou diminué vient de Quintes.

Tout Intervalle en montant, qui vient de Quartes, eſt mineur ou ſuperflu, ſelon que cet Intervalle eſt diatonique ou chromatique; & *vice verſâ* tout Intervalle mineur ou ſuperflu vient de Quartes.

Ce ſeroit le contraire ſi l'Intervalle étoit pris en deſcendant.

De deux Intervalles correſpondans, c'eſt-à-dire, l'un diatonique & l'autre chromatique, & qui par conſéquent viennent l'un de Quintes & l'autre de Quartes, le plus grand eſt celui qui vient de Quartes, & il ſurpaſſe ce-

lui qui vient de Quintes, quant à la gradation, d'une unité, & quant à l'intonation, d'un Intervalle dont le rapport eſt $2^7 : n^{12}$, c'eſt-à-dire, 128, 125. Cet Intervalle eſt la ſeconde diminuée appellée communément grand Comma ou Quart-de-Ton ; & voilà la porte ouverte au genre enharmonique.

Pour achever de mettre les lecteurs ſur la voie des formules propres à perfectionner la théorie de la Muſique, je tranſcrirai, *Pl.* I. *Fig.* 4. les deux Tables de progreſſions dreſſées par M. de Boiſgelou, par leſquelles on voit d'un coup-d'œil les rapports de chaque Intervalle & les puiſſances des termes de ces rapports ſelon le nombre de Quartes ou de Quintes qui les compoſent.

On voit dans ces formules que les ſémi-Tons ſont réellement les Intervalles primitifs & élémentaires qui compoſent tous les autres ; ce qui a engagé l'Auteur à faire pour ce même *ſyſtême* un changement conſidérable dans les caracteres, en diviſant chromatiquement la portée par intervalles ou degrés égaux & tous d'un ſémi-Ton ; au lieu que dans la Muſique ordinaire chacun de ces degrés eſt tantôt un Comma, tantôt un ſémi-Ton, tantôt un Ton & tantôt un Ton & demi ; ce qui laiſſe à l'œil l'équivoque & à l'eſprit le doute de l'intervalle, puiſque les 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 *Pl.* I. où vous trouverez, *Fig.* 6. l'échelle chromatique ſans dièſe ni bémol ; & *Fig.* 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 vîteſſes par la multitude des lignes, ſurtout dans la ſymphonie.

Mais comme ce ſyſtême de Notes eſt abſolument chromatique, il me paroît que c'eſt un inconvénient d'y laiſſer ſubſiſter les dénominations des 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 ſémi-ton formant réellement un degré ſur la Note, devroit en prendre auſſi la dénomination; alors *x 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 haſard, n'a eu que des regles éparſes, établies par l'oreille, confirmées par l'uſage, & qui paroiſſoient abſolument arbitraires. M. Rameau eſt le premier qui par le *ſyſtême* de la Baſſe-fondamentale a donné des principes à ces 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 *ſyſtêmes*, mais ſeulement de bien expliquer ce que c'eſt qu'un *ſyſtême*, & d'éclaircir au beſoin cette explication par des exemples. Ceux qui voudront voir le *ſyſtême* de M. Rameau, ſi obſcur, ſi diffus dans ſes écrits, expoſé avec une clarté dont on ne l'auroit pas cru ſuſceptible, pourront recourir aux élémens de Muſique de M. d'Alembert.

M. Serre de 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 Anteur, 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'har-*

monie, &c. La facilité que chacun a de conſulter cet ouvrage, & l'avantage qu'on trouve à le lire en entier, me diſpenſent auſſi d'en rendre compte au public.

Il n'en eſt pas de même de celui de l'illuſtre M. Tartini, dont il me reſte à parler; lequel étant écrit en langue étrangere, ſouvent profond & toujous diffus, n'eſt a portée d'être conſulté que de peu de gens, dont même la plupart ſont rébutés par l'obſcurité du livre, 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.

SYSTÊME DE M. TARTINI.

Il y a trois manieres de calculer les rapports des ſons.

I. En coupant ſur le Monocorde la corde entiere en ſes parties par des chevalets mobiles, les vibrations ou les ſons ſeront en raiſon inverſe des longueurs de la corde & de ſes parties.

II. En tendant par des poids inégaux des cordes égales, les ſons ſeront comme les racines quarrées des poids.

III. En tendant par des poids égaux des cordes égales en groſſeur & inégales en longueur, ou égales en longueur & inégales en groſſeur, les ſons ſeront en raiſon inverſe des racines quarrées de la dimenſion où ſe trouve la différence.

En général les ſons ſont toujours entre 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 regiſtres convenables, touchez ſur l'Orgue la pédale qui rend la plus baſſe Note marquée dans la *Pl.* I. *Fig.* 7. Toutes les autres Notes marquées au-deſſus reſoneront en même temps, & cependant vous n'entendrez que le ſon le plus grave.

Les ſons de cette ſérie confondus dans le ſon grave, formeront dans leurs rapports la ſuite naturelle des fractions $\frac{1}{1}\ \frac{1}{2}\ \frac{1}{3}\ \frac{1}{4}\ \frac{1}{5}\ \frac{1}{6}$, &c. laquelle ſuite eſt en progreſſion harmonique.

Cette même ſérie ſera celle de cordes égales tendues par des poids qui ſeroient comme les quarrés $\frac{1}{1}\ \frac{1}{4}\ \frac{1}{9}\ \frac{1}{16}\ \frac{1}{25}\ \frac{1}{36}$, &c. des mêmes fractions ſuſdites.

Et les ſons que rendroient ces cordes ſont les mêmes exprimés en Notes dans l'exemple.

Ainſi donc, tous les ſons qui ſont en progreſſion harmonique depuis l'unité, ſe réuniſſent pour n'en former qu'un ſenſible à l'oreille; & tout le *Syſtême* harmonique ſe trouve dans l'unité.

Il n'y a dans un ſon quelconque que ſes aliquotes qu'il faſſe réſoner, parce que dans toute autre fraction, comme ſeroit celle-ci $\frac{3}{5}$, il ſe trouve, après la diviſion de la corde en parties égales, un reſte dont les vibrations heurtent, arrêtent les vibrations des parties égales, & en ſont réciproquement heurtées; de ſorte que des deux ſons qui en réſulteroient, le plus foible eſt détruit par le choc de tous les autres.

Or les aliquotes étant toutes compriſes dans la ſérie des fractions $\frac{1}{1}\ \frac{1}{2}\ \frac{1}{3}\ \frac{1}{4}$, &c. ci-devant donnée, chacune de ces aliquotes eſt ce que M. Tartini appelle unité ou monade harmonique, du concours deſquelles réſulte un ſon. Ainſi, toute l'harmonie étant néceſſairement compriſe entre la monade ou l'unité compoſante, & le ſon plein ou l'unité compoſée, il s'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 font entendre au même inſtant, il réſulte de leur choc un troiſieme ſon, plus ou moins ſenſible, à proportion de la ſimplicité du rapport des deux premiers & de la fineſſe d'oreille des écoutans.

Pour rendre cette expérience auſſi ſenſible qu'il eſt

poſſible, il faut placer deux Hautbois bien d'accord à quelques pas d'intervalle, & ſe mettre entre deux, à égale diſtance de l'un & de l'autre. A défaut de Hautbois, on peut prendre deux Violons, qui, bien que le ſon en ſoit moins fort, peuvent en touchant avec force & juſteſſe, ſuffire pour faire diſtinguer le troiſieme ſon.

La production de ce troiſieme ſon, par chacune de nos conſonnances eſt telle que la montre la table, *Pl.* I. *Fig.* 8. & l'on peut la pourſuivre au-delà des conſonnances, par tous les intervalles repréſentés par les aliquotes de l'unité.

L'octave n'en donne aucun, & c'eſt le ſeul intervalle excepté.

La Quinte donne l'Uniſſon du Son grave, Uniſſon qu'avec de l'attention l'on ne laiſſe pas de diſtinguer.

Les troiſiemes ſons produits par les autres intervalles ſont tous au grave.

La Quarte donne l'octave du ſon aigu.

La Tierce majeure donne l'octave du ſon grave, & la ſixte mineure, qui en eſt renverſée, donne la double octave du ſon aigu.

La Tierce mineure donne la dixieme majeure du ſon grave; mais la ſixte majeure, qui en eſt renverſée, ne donne que la dixieme majeure du ſon aigu.

Le *Ton* majeur donne la quinzieme ou double octave du ſon grave.

Le *Ton* mineur donne la dix-ſeptieme, ou la double octave de la Tierce majeure du ſon aigu.

Le *ſemi-Ton* majeur donne la vingt-deuxieme, ou triple octave du ſon aigu.

Enfin, le *ſémi-Ton* mineur donne la vingt-ſixieme du ſon grave.

On voit, par la comparaiſon des quatre derniers intervalles, qu'un changement peu ſenſible dans l'intervalle change très-ſenſiblement le ſon produit ou fondamental. Ainſi dans le *Ton* majeur, rapprochez l'intervalle en abaiſſant le ſon ſupérieur ou élevant l'inférieur ſeulement d'un $\frac{80}{81}$: auſſi-tôt le ſon produit montera d'un *Ton*. Faites la même opération ſur le *ſémi-Ton* majeur, & le ſon produit deſcendra d'une Quinte.

Quoique la production du troiſieme ſon ne ſe

borne pas à ces intervalles, nos Notes n'en pouvant exprimer de plus composé, il eſt pour le préſent inutile d'aller au-delà de ceux-ci.

On voit dans la ſuite réguliere des conſonnances qui compoſent cette table, qu'elles ſe rapportent toutes à une baſe commune & produiſent toutes exactement le même troiſieme ſon.

Voilà donc, par ce nouveau phénomene, une démonſtration phyſique de l'unité du principe de l'harmonie.

Dans les ſciences Phyſico-Mathématiques, telles que la Muſique, les démonſtrations doivent bien être géométriques, mais déduites phyſiquement de la choſe démontrée. C'eſt alors ſeulement que l'union du calcul à la Phyſique fournit, dans les vérités établies ſur l'expérience & démontrées géométriquement, les vrais principes de l'art. Autrement la Géometrie ſeule donnera des théoremes certains, mais ſans uſage dans la pratique; la Phyſique donnera des faits particuliers, mais iſolés, ſans liaiſon entre 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 trouve auſſi; puiſque dans quelque point C, *Pl.* I. *Fig.* 9. que l'on coupe inégalement le diametre A B, le quarré 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 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 A B *Pl.* I. *Fig.* 10. diviſé ſelon la ſérie des fractions $\frac{1}{2}\ \frac{1}{3}\ \frac{1}{4}\ \frac{1}{5}\ \frac{1}{6}$, leſquelles ſont en progreſſion harmonique, ſoient tirées les ordonnées C, CC; G, GG; c, cc; e, ee; & g, gg.

Le diametre repréſente une corde ſonore, qui diviſée en mêmes raiſons, donne les ſons indiqués dans l'exemple O de la même *Planche*, *Figure* 11.

Pour éviter les fractions, donnons 60 parties au diametre, les ſections contiendront ces nombres entiers B C $\frac{1}{2}$ 30; B G $\frac{1}{3}$ 20; Bc $\frac{1}{4}$ 15; Be $\frac{1}{5}$ 12; Bg $\frac{1}{6}$ 10.

Des points où les ordonnées coupent le cercle, tirons de part & d'autre des cordes aux deux extrémités du diametre. La ſomme du quarré de chaque corde & du quarré de la corde correſpondante, que j'appelle ſon complément, ſera toujours égale au quarré du diametre. Les quarrés des cordes ſeront entr'eux comme les abſciſſes correſpondantes, par conſéquent auſſi en progreſſion harmonique, & repréſenteront de même l'exemple O, à l'exception du premier ſon.

Les quarrés des complémens de ces mêmes cordes ſeront entr'eux comme les complémens des abſciſſes au diametre, par conſéquent dans les raiſons ſuivantes.

$\overline{A\ C}^2$ $\frac{1}{2}$ 30.
$\overline{A\ G}^2$ $\frac{2}{3}$ 40.
$\overline{A\ c}^2$ $\frac{3}{4}$ 45.
$\overline{A\ e}^2$ $\frac{4}{5}$ 48.
$\overline{A\ g}^2$ $\frac{5}{6}$ 50.

& repréſenteront les Sons de l'exemple P; ſur lequel on doit remarquer en paſſant, que cet exemple, comparé au ſuivant Q & au précédent O, donne le fondement naturel de la regle des mouvemens contraires.

Les quarrés des Ordonnées ſeront au quarré 3600 du Diametre dans les raiſons ſuivantes:

$\overline{A\ B}^2$ 1 3600.
$\overline{C, C\ C}^2$ $\frac{1}{4}$ 900.
$\overline{G, G\ G}^2$ $\frac{2}{9}$ 800.
$\overline{c, c\ c}^2$ $\frac{3}{16}$ 675.
$\overline{e, e\ e}^2$ $\frac{4}{25}$ 576.
$\overline{g, g\ g}^2$ $\frac{5}{36}$ 500.

& repréſenteront les Sons de l'exemple Q.

Or cette derniere Série, qui n'a point d'homologue dans les diviſions du Diametre, & ſans laquelle on ne ſauroit pourtant 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 hétérogênes, il trouve des proportions où l'on ne ſauroit même voir de rapport. Ainſi, quand il croit prouver que le quarré d'une ligne eſt moyen proportionnel d'une telle raiſon, il ne prouve autre choſe ſinon que tel nombre eſt moyen proportionnel entre deux tels autres nombres: car les ſurfaces & les nombres abſtraits n'étant point de même nature, ne peuvent ſe comparer. M. Tartini ſent cette difficulté, & s'efforce de la prévenir; on peut voir ſes raiſonnemens dans ſon livre.

Cette théorie établie, il s'agit maintenant d'en déduire les faits donnés, & les regles de l'art harmonique.

L'octave, qui n'engendre aucun ſon fondamental, n'étant point eſſentielle à l'harmonie, peut être retranchée des parties conſtitutives de l'accord. Ainſi, l'accord, réduit à ſa plus grande ſimplicité, doit être conſidéré ſans elle. Alors il eſt compoſé ſeulement de ces trois termes $1\ \frac{1}{3}\ \frac{1}{5}$, leſquels ſont en proportion harmonique, & où les deux monades $\frac{1}{3}\ \frac{1}{5}$ ſont les ſeuls vrais élémens de l'unité ſonore, qui porte le nom d'accord parfait: car la fraction $\frac{1}{4}$ eſt élément de l'octave $\frac{1}{2}$, & la fraction $\frac{1}{6}$ eſt octave de la monade $\frac{1}{3}$.

Cet accord parfait $1\ \frac{1}{3}\ \frac{1}{5}$, produit par une ſeule corde & dont les termes ſont en proportion harmonique, eſt la loi générale de la nature, qui ſert de baſe à toute la ſcience des ſons; loi que la Phyſique peut tenter d'expliquer, mais dont l'explication eſt inutile aux regles de l'harmonie.

Les calculs des cordes & des poids tendans ſervent à donner en nombre les rapports des ſons, qu'on ne peut

peut conſidérer comme des quantités qu'à la faveur de ces calculs.

Le troiſieme ſon, engendré par le concours de deux autres, eſt comme le produit de leurs quantités ; & quand dans une cathégorie commune ce troiſieme ſon ſe trouve toujours le même, quoiqu'engendré par des intervalles différens, c'eſt que les produits des générateurs ſont égaux entr'eux.

Ceci ſe déduit manifeſtement des propoſitions précédentes.

Quel eſt, par exemple, le troiſieme ſon qui réſulte de 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, CC, & G, GG, ſont moyens proportionnels, les ſommes des extrêmes ſont égales entr'elles, & par conſéqnent produiſent le même ſon commun C B, ou C, CC.

En effet, la ſomme des deux rectangles de B C par C, CC, & de A C par C, CC, eſt égale à la ſomme des deux rectangles de B G par C, CC, & de G A par C, CC : car chacune de ces deux ſommes eſt égale à deux fois le quarré du rayon. D'où il ſuit que le ſon C, CC ou C B, doit êttre commun aux deux cordes : or, ce ſon eſt préciſément la Note Q de l'exemple O.

Quelques ordonnées que vous puiſſiez prendre dans le cercle pour les comparer deux à deux, ou même trois à trois, elles engendreront toujours le même troiſieme ſon repréſenté par la Note Q ; parce que les rectangles des deux parties du 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 conſéquent le diametre & le rayon ne ſauroient, dans leurs proportions harmoniques, avoir aucun produit commun.

Au lieu de diviſer harmoniquement le diametre par les fractions $\frac{1}{2}\ \frac{1}{3}\ \frac{1}{4}\ \frac{1}{5}\ \frac{1}{6}$, qui donnent le *ſyſtême* naturel de l'accord majeur ; ſi on le diviſe arithmétiquement en ſix parties égales, on aura le *ſyſtême* de l'accord majeur renverſé, & ce renverſement donne exactement l'accord mineur : car *Pl.* I. *Fig.* 12. une de ces parties donnera la dix-neuvieme, c'eſt-à-dire, la double

octave de la Quinte ; deux donneront la douzieme ; ou l'octave de la Quinte ; trois donneront l'octave, quatre la Quinte, & cinq la Tierce mineure.

Mais ſi-tôt qu'uniſſant deux de ces ſons on cherchera le troiſieme ſon qu'ils engendrent, ces deux ſons ſimultanés, au lieu du ſon C, *Fig.* 13, ne produiront 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 faite en préſence de huit célebres Profeſſeurs de Muſique, deux Hautbois & un Violon ſonnant enſemble les Notes blanches marquées dans la portée A, *Pl. G. Fig.* 5. on entendoit diſtinctement les ſons marqués en noir dans la même Figure ; ſavoir, ceux qui ſont marqués à part dans la portée B pour les intervalles qui ſont au-deſſus, & ceux marqués dans la portée C, auſſi pour les intervalles qui ſont au-deſſus.

En jugeant de l'horrible cacophonie qui devoit réſulter de cet enſemble, on doit conclure que toute Muſique en mode mineur ſeroit inſupportable à l'oreille, ſi les intervalles étoient 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 qu'on peut l'étendre à toute la ſuite d'un chant & d'une harmonie, qui notée en ſens direct dans le mode majeur, lorſqu'on renverſe le papier & qu'on met des clefs à la fin des lignes devenues le commencement, préſente a rebours une autre ſuite de chant & d'harmonie en mode mineur, exactement inverſe de la premiere où les Baſſes deviennent les deſſus, & *vice verſâ*. C'eſt ici la clef de la maniere de compoſer ces doubles canons dont j'ai parlé au mot *Canon*. M. Serre, ci-devant cité, lequel a très bien expoſé dans ſon livre cette curioſité harmonique, annonce une ſymphonie de cette eſpece, compoſée par M. de Morambert, qui avoit dû la faire graver : c'étoit mieux fait 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 du 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 mineur ſe trouvent dans la diviſion arithmétique de la Quinte. Pour trouver le premier fondement du mode mineur dans le *ſyſtême* harmonique, il ſuffit donc de montrer dans ce *ſyſtême* la diviſion arithmétique 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 ſeſquialtere qui donne le premier ſon harmonique ou fondamental auquel ſe rapportent tous les autres.

Or ſi *Pl.* I. *Fig.* 11. dans la raiſon double on compare ſucceſſivement la deuxieme Note G, & la troiſieme F de la ſérie P, au ſon fondamental Q, & à ſon octave grave, qui eſt la corde entiere, on trouvera que la premiere eſt moyenne harmonique, & la ſeconde moyenne arithmétique entre ces deux termes.

De même, ſi dans la raiſon ſeſquialtere on compare ſucceſſivement la quatrieme Note *e* & la cinquieme *e b* de la même ſérie, à la corde entiere & à ſa Quinte G, on trouvera que la quatrieme *e* eſt moyenne harmonique, & la cinquieme *e b* moyenne arithmétique entre les deux termes de cette Quinte. Donc le mode mineur étant fondé ſur la diviſion arithmétique de la Quinte, & la Note *e b*, priſe dans la ſérie des complémens du *ſyſtême* harmonique donnant cette diviſion, le mode mineur eſt fondé ſur cette Note dans le *ſyſtême* harmonique.

Après avoir trouvé toutes les conſonnances dans la diviſion harmonique du diametre donnée par l'exemple O, le mode majeur dans l'ordre direct de ces conſonnances, le mode mineur dans leur ordre rétrograde, & dans leurs complémens repréſentés par l'exemple P, il nous reſte à examiner le troiſieme exemple Q, qui exprime en Notes les rapports des quarrés des ordonnées, & qui donne le *ſyſtême* des diſſonances.

Si l'on joint par accords ſimultanés, c'eſt-à-dire par conſonnances, les intervalles ſucceſſifs de l'exemple O, comme on a fait dans la *Figure* 8. même *Planche*,

l'on trouvera que quarrer les ordonnées c'eſt doubler l'intervalle qu'elles repréſentent. Ainſi, ajoutant un troiſieme ſon qui repréſente le quarré, ce ſon ajouté doublera toujours l'intervalle de la conſonnance, comme on le voit *Fig.* 4. de la *Pl.* G.

Ainſi, *Pl.* I. *Fig* 11. la premiere Note K de l'exemple Q double l'octave, premier intervalle de l'exemple O; la deuxieme Note L double la Quinte, ſecond intervalle; la troiſieme Note M double la Quarte, troiſieme intervalle, &c. & c'eſt ce doublement d'intervalles qu'exprime la *Fig.* 4 de la *Pl.* G.

Laiſſant à part l'octave du premier intervalle, qui n'engendrant aucun ſon fondamental, ne doit point paſſer pour harmonique, la Note ajoutée L forme, avec les deux qui ſont au-deſſous d'elle, une proportion continue géométrique en raiſon ſeſquialtere; & les ſuivantes, doublant toujours les intervalles, forment auſſi toujours des proportions géométriques.

Mais les proportions & progreſſions harmonique & arithmétique qui conſtituent le *ſyſtême* conſonnant majeur & mineur ſont oppoſées, par leur nature, à la progreſſion géométrique; puiſque celle-ci réſulte eſſentiellement des mêmes rapports, & les autres de rapports toujours différens. Donc, ſi les deux proportions harmonique & arithmétique ſont conſonnantes, la proportion géométrique ſera 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 lié de même au *ſyſtême* univerſel harmonique.

Il ſuit de-là : 1°. Que tout accord ſera diſſonant lorſqu'il contiendra deux intervalles ſemblables, autres que l'octave, ſoit que ces deux intervalles ſe trouvent conjoints ou ſéparés dans l'accord. 2°. Que de ces deux intervalles, celui qui appartiendra au *ſyſtême* harmonique ou arithmétique ſera conſonnant, & l'autre diſſonant. Ainſi, dans les deux exemples S T d'accords diſſonans *Planche* G. *Figure* 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 engendré 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.

I. La premiere eſt la neuvieme ou double Quinte L. *Fig.* 4.

II. La ſeconde eſt l'onzieme qu'il ne faut pas confondre avec la ſimple Quarte, attendu que la premiere Quarte ou Quarte ſimple G C, étant dans le *ſyſtême* harmonique particulier, eſt conſonnante; ce que n'eſt pas la deuxieme Quarte ou onzieme C M, étrangere à ce même *ſyſtême*.

III. La troiſieme eſt la douzieme ou Quinte ſuperflue que M. Tartini appelle *Accord de nouvelle invention*, ou parce qu'il en a le premier trouvé le principe, ou parce que l'accord ſenſible ſur la médiante en mode mineur, que nous appellons Quinte ſuperflue, n'a jamais été admis en Italie à cauſe de ſon horrible dureté. Voyez *Pl.* K. *Fig.* 3. la pratique de cet accord à la Françoiſe, & *Fig.* 5. la pratique du même accord à l'Italienne.

Avant que d'achever l'énumération commencée, je dois remarquer que la même diſtinctiou 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.

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 trouve toujours dans la progreſſion ſucceſſive des ſons de la ſérie O, non-ſeulement, comme on vient de voir, les raiſons ſimples qui doublées donnent les ſons de la ſérie Q, mais encore les mêmes intervalles que forment entr'eux les ſons des deux P & Q. De ſorte que la ſérie O prépare toujours antérieurement ce que donnent enſuite les deux ſéries P & Q.

Ainſi, le premier intervalle de la ſérie O, eſt celui

de la corde à vide à ſon octave; & l'octave eſt auſſi l'intervalle ou accord que donne le premier ſon de la ſérie Q, comparé au premier ſon de la ſérie P.

De même, le ſecond intervalle de la ſérie O, comptant toujours de la corde entiere, eſt une douzieme; l'intervalle ou accord du ſecond ſon de la ſérie Q, comparé au ſecond ſon de la ſérie P, eſt auſſi une douzieme. Le troiſieme de part & d'autre eſt une double octave, & ainſi de ſuite.

De plus, ſi l'on compare la ſérie P à la corde entiere *Pl.* K. *Fig.* 6, on trouvera exactement les mêmes intervalles que donne antérieurement la ſérie O, ſavoir octave, Quinte, Quarte, Tierce majeure & Tierce mineure.

D'où il ſuit que la ſérie harmonique particuliere donne avec préciſion, non-ſeulement l'exemplaire & le modèle 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 eſt établie dans la pratique: car la neuvieme, doublée de la Quinte, ſe prépare auſſi par un mouvement de Quinte; l'onzieme, doublée de la Quarte, ſe prépare par un mouvement de Quarte; la douzieme ou Quinte 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 appellées fondamentales dans le ſyſtême de M. Rameau, mais qui ne ſont pas telles dans celui de M. Tartini; & il eſt vrai encore qu'on prépare les mêmes 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, de même elle eſt ſauvée par le rapport conſéquent du même *ſyſtême*.

Ainſi, dans la ſérie harmonique le rapport $\frac{2}{3}$ ou le progrès de Quinte étant celui dont la neuvieme eſt préparée & doublée, le rapport ſuivant $\frac{3}{4}$ ou progrès de Quarte, eſt celui dont cette même neuvieme doit être ſauvée : la neuvieme doit donc deſcendre d'un 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 $\frac{4}{5}$; que la douzieme ou Quinte ſuperflue G dièſe doit redeſcendre ſur le même G naturel ſelon le rapport $\frac{5}{6}$; où l'on voit la raiſon juſqu'ici tout-à-fait ignorée, pourquoi la Baſſe doit monter pour préparer les diſſonances ; & 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 ſyſtêmes, tous fondés ſur le premier, donné par la nature, & tous repréſentés par les parties du cercle ou par leurs puiſſances, on trouvera 1°. Que le *ſyſtême* harmonique particulier, qui donne le mode majeur, eſt produit par la diviſion ſextuple en progreſſion harmonique du diametre ou de la corde entiere, conſidérée comme l'unité. 2°. Que le *ſyſtême* arithmétique, d'où réſulte le mode mineur, eſt produit par la ſérie arithmétique des complémens, prenant le moindre terme pour l'unité, & l'élevant de terme en terme juſqu'à la raiſon ſextuple, qui donne enfin le 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 donné par la nature, ſert de principe & de fondement aux deux autres.

Par ce qui a été dit juſqu'ici, on voit que le *ſyſtême* harmonique n'eſt point compoſé de parties qui ſe réuniſſent pour former un tout ; mais qu'au contraire, c'eſt de la diviſion du tout ou de l'unité intégrale que ſe tirent les parties ; que l'accord ne ſe forme point

des ſons, mais qu'il les donne ; & qu'enfin par-tout où le *ſyſtême* harmonique a lieu, l'harmonie ne dérive point de la mélodie, mais la mélodie de l'harmonie.

Les élémens de la mélodie diatonique ſont contenus dans les degrés ſucceſſifs de l'Echelle ou octave commune du mode majeur commençant par C, de laquelle ſe tire auſſi l'échelle du mode mineur commençant par A.

Cette échelle n'étant pas exactement dans l'ordre des aliquotes, n'eſt pas non plus celle que donnent les diviſions naturelles des Cors, Trompettes marines, & autres inſtrumens ſemblables ; comme on peut le voir dans la Figure 1. de la Planche K, par la comparaiſon de ces deux échelles, comparaiſon qui montre en même temps la cauſe des Tons faux donnés par ces inſtrumens. Cependant l'échelle commune, pour n'être pas d'accord avec la ſérie des aliquotes, n'en a pas moins une origine phyſique & naturelle qu'il faut développer.

La portion de la premiere ſérie O, *Pl.* I. *Fig.* 10. qui détermine le *ſyſtême* harmonique, eſt la ſeſquialtere ou Quinte C G, c'eſt-à-dire, l'octave harmoniquement diviſée. Or, les deux termes qui correſpondent à ceux-là dans la ſerie 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 deux moyennes G & F ſe rapportant toutes deux à la même fondamentale, déterminent le Ton & même le mode, puiſque la proportion harmonique y domine & qu'elles paroiſſent avant la génération du mode mineur : n'ayant donc d'autre loi que celle qui eſt déterminée par la ſérie harmonique dont elles dérivent, elles doivent en porter l'une & l'autre le caractere, ſavoir, l'accord parfait majeur compoſé de Tierce majeure & de Quinte.

Si donc on rapporte & range ſucceſſivement, ſelon l'ordre le plus rapproché, les Notes qui conſtituent ces trois accords, on aura très exactement, tant en Notes muſicales qu'en rapports numériques, l'octave ou échelle diatonique ordinaire rigoureuſement établie.

En Notes, la choſe eſt évidente par la ſeule opération.

En

En rapports numériques, cela ſe prouve preſque auſſi facilement : car ſuppoſant 360 pour la longueur de la corde entiere, ces trois Notes C, G, F, ſeront comme 180, 240, 270 ; leurs accords ſeront comme dans la Figure 8. Planche G ; & l'échelle entiere qui s'en déduit ſera dans les rapports marqués *Pl.* K. *Fig.* 2 ; où l'on voit que tous les intervalles ſont juſtes, excepté l'accord parfait D F A, dans lequel la Quinte D A eſt foible d'un Comma, de même que la Tierce mineure D F, à cauſe du *Ton* mineur D E ; mais dans tout *ſyſtême* ce défaut ou l'équivalent eſt inévitable.

Quant aux autres altérations que la néceſſité d'employer les mêmes touches en divers Tons, introduit dans notre échelle, voyez TEMPÉRAMENT.

L'échelle 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 baſe de toute la modulation. G étant moyen harmonique, & F moyen arithmétique entre les deux termes de l'octave, le paſſage du moyen à l'extrême forme une cadence qui tire ſon nom du moyen qui la produit. G C eſt donc une cadence harmonique, F C une cadence arithmétique, & l'on appelle cadence mixte celle qui du moyen arithmétique paſſant au moyen harmonique, ſe compoſe des deux avant de ſe réſoudre ſur l'extrême. *Pl.* K. *Fig.* 4.

De ces trois cadences, l'harmonique eſt la principale & la premiere en ordre : ſon effet eſt d'une harmonie mâle, forte & terminant un ſens abſolu. L'arithmétique eſt foible, douce, & laiſſe encore quelque choſe à deſirer. La cadence mixte ſuſpend le ſens & produit à-peu-près l'effet du point interrogatif & admiratif.

De la ſucceſſion naturelle de ces trois cadences, telle qu'on la voit même Planche, Fig. 7, réſulte exactement la Baſſe-fondamentale de l'échelle ; & 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*, voyez ce mot, il eſt évident que, quand même on admettroit l'harmonie qu'elle indique pour pure & régu-

liere, comme on ne la trouve qu'à force d'art & de déductions, elle ne peut jamais être propoſée en qualité de principe & de loi générale.

Les compoſiteurs du quinzieme ſiecle, excellens harmoniſtes pour la plupart, employoient toute l'échelle comme Baſſe-fondamentale d'autant d'accords parfaits qu'elle avoit de Notes, excepté la ſeptieme, à cauſe de la Quinte fauſſe; & cette harmonie bien conduite eût fait un fort grand effet, ſi l'accord parfait ſur la médiante n'eût été rendu trop dur par ſes deux fauſſes relations avec l'accord qui le précéde & avec celui qui le ſuit. Pour rendre cette ſuite d'accords parfaits auſſi pure & douce qu'il eſt poſſible, il faut la réduire à cette autre Baſſe-fondamentale, *Fig.* 8, qui fournit avec la précédente, une nouvelle ſource de variétés.

Comme on trouve dans cette formule deux accords parfaits en Tierce mineure, ſavoir D & A, il eſt bon de chercher l'analogie que doivent avoir entr'eux les *Tons* majeurs & mineurs dans une modulation réguliere.

Conſidérons *Pl.* I. *Fig.* 11. la Note *c b* de l'exemple P unie aux deux Notes correſpondantes des exemples O & Q: priſe pour fondamentale, elle ſe trouve ainſi baſe ou fondement d'un accord en Tierce majeure; mais priſe pour moyen arithmétique entre la corde entiere & ſa Quinte, comme dans l'exemple X, *Fig.* 13, elle ſe trouve alors médiante ou ſeconde baſe du mode mineur. Ainſi cette même Note conſidérée ſous deux rapports différens, & tous deux déduits du *ſyſtême*, donne deux harmonies: d'où il ſuit que l'échelle du mode majeur eſt d'une Tierce mineure au-deſſus de l'échelle analogue du mode mineur. Ainſi le mode mineur analogue à l'échelle d'*ut* eſt celui de *la*, & le mode mineur analogue à celui de *fa* eſt celui de *re*. Or, *la* & *re*, donnent exactement, dans la Baſſe-fondamentale de l'échelle diatonique, les deux accords mineurs analogues aux deux Tons d'*ut* & de *fa* déterminés par les deux cadences harmoniques d'*ut* à *fa* & de *ſol* à *ut*. La Baſſe-fondamentale où l'on fait entrer ces deux accords, eſt donc auſſi réguliere & plus variée que la précédente, qui ne renferme que l'harmonie du mode majeur.

A l'égard des deux dernieres diſſonances N & R de l'exemple Q, comme elles ſortent du genre diatonique, nous n'en parlerons que ci-après.

L'origine de la meſure, des périodes, des phraſes & de tout le rhythme muſical, ſe trouve auſſi dans la génération des cadences, dans leur ſuite naturelle, & dans leurs diverſes combinaiſons. Premierement, le moyen étant homogene à ſon extrême, les deux membres d'une cadence doivent, dans leur premiere ſimplicité, être de même nature & de valeurs égales: par conſéquent les huit Notes qui forment les quatre cadences, Baſſe-fondamentale de l'échelle, 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 temps 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 & pauſe ſur la Note qui la réſout en frappant: ce qui diviſe les Temps 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-temps, 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 Temps foibles de la meſure, ſe déduit auſſi des 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 Temps forts, elle échappe aiſément à notre attention dans les Temps

foibles, & que les cadences dont elle tient lieu n'en ſont pas moins ſuppoſées, ce qui ne pourroit être ſi les Notes diſſonantes changeoient de lieu & ſe frappoient ſur les Temps 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 premierement la Note *ſol* dièſe N. *Pl.* I. *Fig.* 11. qui donne le genre chromatique & le paſſage régulier du Ton majeur d'*ut* à ſon mineur correſpondant *la*. Voyez *Pl.* K. *Fig.* 10.

Puis on a la Note R ou *ſi* Bémol, laquelle, avec celle dont je viens de parler, donne le genre enharmonique. *Fig.* 11.

Quoique, eu égard au diatonique, tout le *ſyſtême* harmonique ſoit, comme on a vu, renfermé dans la raiſon ſextuple, cependant les diviſions ne ſont pas tellement bornées à cette étendue, qu'entre la dix-neuvieme ou triple Quinte $\frac{1}{6}$, & la vingt-deuxieme ou Quadruple octave $\frac{1}{8}$, on ne puiſſe encore inſérer une moyenne harmonique $\frac{1}{7}$, priſe dans l'ordre des aliquotes, donnée d'ailleurs par la Nature dans les Cors-de-chaſſe & Trompettes marines, & d'une intonation très facile ſur le Violon.

Ce terme $\frac{1}{7}$, qui diviſe harmoniquement l'intervalle de la Quarte *ſol ut* ou $\frac{6}{8}$, ne forme pas avec le *ſol* une Tierce mineure juſte, dont le rapport ſeroit $\frac{5}{6}$, mais un intervalle un peu moindre, dont le rapport eſt $\frac{6}{7}$; de ſorte qu'on ne ſauroit exactement l'exprimer en Note; car le *la* dièſe eſt déjà trop fort: nous le repréſenterons par la Note *ſi* précédée du ſigne $\flat$, un peu différent du Bémol ordinaire.

L'échelle 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* dieſe & le *ſi* Bémol ſont dans l'ordre des diſſonances: mais le *ſi* $\flat$ ne laiſſe pas d'être conſonnant, quoiqu'il n'appar-

tienne pas au genre diatonique, étant hors de la progreſſion ſextuple qui renferme & détermine ce genre: car puiſqu'il eſt immédiatement donné par la ſérie harmonique des aliquotes, puiſqu'il eſt moyen harmonique entre la Quinte & l'octave du ſon fondamental, il s'enſuit qu'il eſt conſonnant comme eux, & n'a 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'échelle diatonique retourne exactement ſur elle-même, en deſcendant, ſelon la nature du cercle qui la repréſente; & la quatorzieme ou ſeptieme redoublée ſe trouve alors ſauvée régulierement 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 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 arithméttque, le paſſage au Ton de la quatrieme Note *re*, qui diviſe l'octave arithmétiquement, eſt beaucoup plus naturel que le paſſage au Ton *mi* de la dominante, qui diviſe harmoniquement la même octave; & ſi l'on y regarde attentivement, on trouvera que les modulations plus ou moins 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'échelle. *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 *fol* dièſe pour Baſſe, parce qu'outre la ſeptieme diminuée *ſol* dièſe & *fa* naturel, il s'y trouve encore une Tierce diminuée *ſol* dièſe & *ſi* Bémol, qui rompt toute proportion; ce que l'expérience confirme par l'inſurmontable rudeſſe de cet accord. Au contraire, outre que cet arrangement de ſixte ſuperflue plaît à l'oreille & ſe réſout très harmonieuſement, M. Tartini prétend que l'intervalle eſt réellement bon, régulier & même conſonnant. 1°. Parce que cette ſixte eſt à très peu près quatrieme harmonique aux trois Notes B *b*, *d*, *f*, repréſentées par les fractions $\frac{1}{4}\frac{1}{5}\frac{1}{6}$, dont $\frac{1}{7}$ eſt la quatrieme proportionnelle harmonique exacte. 2°. Parce que cette même ſixte eſt à très peu près moyenne harmonique de la quarte *fa*, *ſi* Bémol, formée par la Quinte du ſon fondamental & par ſon octave. Que ſi l'on emploie en cette occaſion la Note marquée *ſol* dièſe, plutôt que la Note marquée *la* Bémol qui ſemble être le vrai moyen harmonique, c'eſt non-ſeulement que cette diviſion nous rejetteroit fort loin du mode, mais encore que cette même Note *la* Bémol n'eſt moyenne harmonique qu'en apparence; attendu que la Quarte *fa*, *ſi* Bémol, eſt altérée & trop foible d'un Comma; de ſorte que *ſol* dièſe, qui a un moindre rapport à *fa*, approche plus du vrai moyen harmonique que *la* Bémol, qui a un plus grand rapport au même *fa*.

Au reſte, on doit obſerver que tous les Sons de cet Accord qui ſe réuniſſent ainſi en une Harmonie réguliere & ſimultanée, ſont exactement les quatre mêmes Sons fournis ci-devant dans la Série diſſonante Q par les complémens des diviſions de la Sextuple harmonique: ce qui ferme, en quelque maniere, le cercle harmonieux, & confirme la liaiſon de toutes les parties du *Syſtême*.

A l'aide de cette Sixte & de tous les autres Sons que la proportion harmonique & l'analogie fourniſſent dans le mode mineur, on a un moyen facile de prolonger & varier aſſez long-temps l'Harmonie ſans ſortir du mode, ni même employer aucune véritable Diſſonance; comme on peut le voir dans l'exemple de Contre-point donné 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 par des 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 diffère très peu dans le calcul & point du tout ſur le Clavier. Alors cette Septieme ou cette Sixte, toujours conſonnante, mais marquée tantôt par Dièſe & tantôt par Bémol, ſelon le Ton d'où l'on ſort & celui où l'on entre, produit dans l'Harmonie, d'apparentes & ſubites métarmorphoſes, 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, ſur-tout 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 l'Art, qui n'échappent pas aux grands Harmoniſtes, & dont les autres ne feroient qu'abuſer en les employant mal-à-propos. Il ſuffit d'avoir montré que tout ſe tient par quelque côté, & que le vrai *Syſtême* de la Nature mene aux plus cachés détours de l'Art.

T

T. Cette lettre s'écrit quelquefois dans les Partitions pour déſigner la Partie de la Taille, lorſque cette Taille prend la place de la Baſſe, & qu'elle eſt écrite ſur la même Portée, la Baſſe gardant le Tacet.

Quelquefois dans les Parties de Symphonie le T ſignifie *Tous* ou *Tutti*, & eſt 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 ſignes de la Muſique ; de ſorte que, qui connoiſſoit bien la Note & pouvoit chanter à livre ouvert, étoit dit ſavoir la *Tablature*.

Aujourd'hui le mot *Tablature* ſe reſtreint à une certaine maniere de noter par lettre, qu'on emploie pour les Inſtrumens à cordes qui ſe touchent avec les doigts, tels que le Luth, la Guitarre, le Ciſtre, & autrefois le Théorbe & la Viole.

Pour noter en *Tablature* on tire autant de lignes paralleles que l'Inſtrument a de cordes. On écrit enſuite ces ſur lignes des lettres de l'alphabet, qui indiquent les diverſes poſitions des doigts ſur la corde, de ſemi-Ton en ſémi-Ton. La lettre *a* indique la corde à vide, *b* indique la premiere Poſition, *c* la ſeconde, *d* la troiſieme, &c.

A l'égard des valeurs des Notes, on les marque par des Notes ordinaires de valeurs ſemblables, toutes placées ſur une même ligne, parce que ces Notes ne ſervent qu'à marquer la valeur & non le 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 Planche M. où j'ai noté le premier couplet des *folies d'Eſpagne* en *Tablature* pour la Guitarre.

Comme les Inſtrumens pour leſquels on employoit la *Tablature* ſont la plupart hors d'uſage, & que, pour ceux dont on joue encore, on a trouvé la Note or-

dinaire plus commode, la *Tablature* eſt preſque entiérement abandonnée, ou ne ſert qu'aux premieres leçons des écoliers.

TABLEAU. Ce mot s'emploie ſouvent en Muſique, pour déſigner la réunion de pluſieurs objets formant un tout, peint par la Muſique imitative. *Le* Tableau *de cet Air eſt bien deſſiné*; *ce Chœur fait* Tableau; *cet Opéra eſt plein de* Tableaux *admirables*.

TACET. Mot latin qu'on emploie dans la Muſique pour indiquer le ſilence d'une Partie. Quand, dans le cours d'un morceau de Muſique, on veut marquer un ſilence d'un certain temps, on l'écrit avec des *Bâtons* ou des *Pauſes*. Voyez ces mots. Mais quand quelque Partie doit garder le ſilence durant un morceau entier, on exprime cela par le mot *Tacet*, écrit dans cette Partie au-deſſous du nom de l'Air ou des premieres Notes du chant.

TAILLE, anciennement TENOR. La ſeconde des quatre Parties de la Muſique, en comptant du grave à l'aigu. C'eſt la Partie qui convient le mieux à la voix d'homme la plus commune; ce qui fait qu'on l'appelle auſſi *Voix humaine* par excellence.

La *Taille* ſe diviſe quelquefois en deux autres Parties, l'une plus élevée, qu'on appelle *Premiere* ou *haute-Taille*; l'autre plus baſſe, qu'on appelle *Seconde* ou *baſſe-Taille*. Cette derniere eſt en quelque maniere une Partie mitoyenne ou commune entre la *Taille* & la Baſſe, & s'appelle auſſi à cauſe de cela *Concordant*. Voyez PARTIES.

On n'emploie preſqu'aucun rôle 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 Temps vifs. Il doit être ſautillant & bien cadencé, à l'imitation du Flûtet des Provençaux; & la Baſſe doit refrapper la même Note, à l'imitation du *Tambourin*, dont celui qui joue du Flûtet ou *Galoubet*, s'accompagne ordinairement.

TASTO SOLO. Ces deux mots Italiens, écrits dans une Baſſe continue, & d'ordinaire ſous quelque Point-d'Orgue, marquent que l'Accompagnateur ne doit faire aucun Accord de la main droite; mais ſeulement frapper de la gauche la Note marquée, & tout au plus ſon

Octave ſans y rien ajouter, attendu qu'il lui ſeroit preſque impoſſible de deviner & ſuivre la tournure d'Harmonie ou les Notes de goût que le Compoſiteur fait paſſer ſur la Baſſe pendant ce temps-là.

TÉ. L'une des quatre ſyllabes par leſquelles les Grecs ſolfioient la Muſique. Voyez SOLFIER.

TEMPÉRAMENT. Opération par laquelle, au moyen d'une légere altération dans les Intervalles, faiſant évanouir la différence de deux Sons voiſins, on les confond en un, qui ſans choquer l'oreille forme les intervalles reſpectifs de l'un & de l'autre. Par cette opération l'on ſimpliſie l'Échelle 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 majeures ou quatre Tierces mineures devant faire une Octave juſte, celles-ci la paſſent & les autres n'y arrivent pas. Car $\frac{5}{4} + \frac{5}{4} + \frac{5}{4} = \frac{125}{64} < \frac{128}{64} = \frac{2}{1}$; & $\frac{6}{5} + \frac{6}{5} + \frac{6}{5} = \frac{1296}{624} > \frac{1296}{628} = \frac{2}{1}$. Ainſi l'on eſt contraint de renforcer les Tierces majeures & d'affoiblir les mineures pour que les Octaves & tous les autres Intervalles ſe correſpondent exactement, & que les mêmes touches puiſſent être employées ſous leurs divers rapports. Dans un moment je dirai comment cela ſe fait.

Cette néceſſité ne ſe fit pas ſentir tout d'un-coup; on ne la reconnut qu'en perfectionnant le ſyſtême muſical. Pythagore, qui trouva le premier les rapports des Intervalles harmoniques, prétendoit que ces rapports fuſſent obſervés dans toute la rigueur mathématique, ſans rien accorder à la tolérance de l'oreille. Cette ſévérité pouvoit être bonne pour ſon temps où toute l'étendue du ſyſtême ſe bornoit encore à un ſi petit nombre de cordes. Mais comme la plupart des Inſtrumens des Anciens étoient compoſés de cordes qui ſe touchoient à vide, & qu'il leur falloit par conſéquent une corde pour chaque Son, à meſure que le ſyſtême s'étendit ils s'apperçurent que la 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 avoit établi.

Cela forma dans la Muſique deux ſectes qui ont long-temps 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 & Didyme, trouvant avec raiſon que Pythagore & Ariſtoxène avoient donné dans deux excès également vicieux, & conſultant à la fois les ſens & la raiſon, travaillerent chacun de leur côté à la réforme de l'ancien ſyſtême Diatonique. Mais comme ils ne s'éloignerent pas des principes établis pour la diviſion du Tétracorde, & que reconnoiſſant enfin la différence du *Ton* majeur au *Ton* mineur, ils n'oſerent toucher à celui-ci pour le partager comme l'autre par une corde chromatique en deux Parties réputées egales, le ſyſtême demeura encore long-temps 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 temps 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-temps, 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 donné des lumieres bien nettes ſur ce chapitre. Le P. Merſenne & M. Loulié ont fait des calculs; M. Sauveur a trouvé des diviſions qui fourniſſent tous les *Tempéramens* poſſibles; enfin M. Rameau, après tous les autres, a cru développer le premier la véritable théorie du *Tempérament*, & a même prétendu ſur cette théorie établir comme neuve une pratique très ancienne, dont je parlerai dans un moment.

J'ai dit qu'il s'agiſſoit, pour tempérer les Sons du Clavier, de renforcer les Tierces majeures, d'affoiblir

les mineures, & de diſtribuer ces altérations de maniere à les rendre le moins ſenſibles qu'il étoit poſſible. Il faut pour cela les répartir ſur l'Accord de l'Inſtrument, & cet Accord ſe fait ordinairement par Quintes; c'eſt donc par ſon effet ſur les Quintes que nous avons à conſidérer le *Tempérament*.

Si l'on accorde bien juſte quatre Quintes de ſuite, comme *ut ſol re la mi*, on trouvera que cette quatrieme Quinte *mi* fera avec l'*ut*, d'où l'on eſt parti, une Tierce majeure diſcordante, & de beaucoup trop forte; & en effet ce *mi*, produit comme Quinte de *la*, n'eſt pas le même Son qui doit faire la Tierce majeure d'*ut*. En voici la preuve.

Le rapport de la Quinte eſt $\frac{2}{3}$ ou $\frac{1}{3}$, à cauſe des Octaves 1 & 2 priſes l'une pour l'autre indifféremment. Ainſi la ſucceſſion des Quintes formant une progreſſion triple, donnera *ut* 1, *ſol* 3, *re* 9, *la* 27, & *mi* 81.

Conſidérons à préſent ce *mi* comme Tierce majeure d'*ut*; ſon rapport eſt $\frac{4}{5}$ ou $\frac{1}{5}$, 4 n'étant que la double Octave d'1. Si d'Octave en Octave nous rapprochons ce *mi* du précédent, nous trouverons *mi* 5, *mi* 10, *mi* 20, *mi* 40, & *mi* 80. Ainſi la Quinte de *la* étant *mi* 81, & la Tierce majeure d'*ut* étant *mi* 80, ces deux *mi* ne ſont pas le même, & leur rapport eſt $\frac{80}{81}$, qui fait préciſément le Comma majeur.

Que ſi nous pourſuivons la progreſſion des quintes juſqu'à la douzieme puiſſance, qui arrive au *ſi* dièſe, nous trouverons que ce *ſi* excede l'*ut* dont il devroit faire l'uniſſon, & qu'il eſt avec lui dans le rapport de 531441 à 524288, rapport qui donne le Comma de Pythagore: de ſorte que par le calcul précédent le *ſi* dièſe devroit excéder l'*ut* de trois Comma majeurs, & par celui-ci il l'excede ſeulement du Comma de Pythagore.

Mais il faut que le même ſon *mi*, qui fait la quinte de *la*, ſerve encore à faire la Tierce majeure d'*ut*; il faut que le même *ſi* dièſe, qui forme la douzieme quinte de ce même *ut*, en faſſe auſſi l'octave; & il faut enfin que ces différens accords concourent à conſtituer le ſyſtême général ſans multiplier les cordes. Voilà ce qui s'exécute au moyen du *Tempérament*.

Pour cela 1°. on commence par l'*ut* du milieu du Clavier, & l'on affoiblit les quatre premieres quintes en montant, juſqu'à ce que la quatrieme *mi* faſſe la Tierce majeure bien juſte avec le premier ſon *ut*; ce

qu'on appelle la premiere preuve. 2°. En continuant d'accorder par quintes, dès qu'on eſt arrivé ſur les dièſes on renforce un peu les quintes, quoique les Tierces en ſouffrent; & quand on eſt arrivé au *ſol* dièſe, on s'arrête. Ce *ſol* dièſe doit faire avec le *mi* une Tierce majeure juſte ou du moins ſouffrable; c'eſt la ſeconde preuve. 3°. On reprend l'*ut* & l'on accorde les quintes au grave, ſavoir, *fa*, *ſi* Bèmol, &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 ſupportable ſi la partition eſt bien faite; & d'ailleurs ces Tierces, par leur ſituation, ſont moins employées que les premieres, & ne doivent l'être que par choix.

Les Organiſtes & les Facteurs regardent ce *Tempérament* comme le plus parfait que l'on puiſſe employer. En effet, les Tons naturels jouiſſent par cette méthode de toute la pureté de l'harmonie; & les Tons tranſpoſés, qui forment des modulations moins fréquentes, offrent de grandes reſſources au Muſicien quand il a beſoin d'expreſſions plus marquées; car il eſt bon d'obſerver, dit M. Rameau, que nous recevons des impreſſions différentes des intervalles, à proportion de leurs différentes altérations. Par exemple, la Tierce majeure, qui nous excite naturellement à la joie, nous imprime juſqu'à des idées de fureur quand elle eſt trop forte; & la Tierce mineure, qui nous porte à la tendreſſe & à la douceur, nous attriſte lorſqu'elle eſt trop foible.

Les habiles Muſiciens, continue le même Auteur, ſavent profiter à propos de ces différens effets des intervalles, & font valoir, par l'expreſſion qu'ils en tirent, l'altération qu'on y pourroit condamner.

Mais, dans ſa *génération harmonique*, le même M. Rameau tient un tout autre langage. Il ſe reproche ſa condeſcendance pour l'uſage actuel, & détruiſant tout ce qu'il avoit établi auparavant, il donne une formule d'onze moyennes proportionnelles entre les deux termes de l'octave, ſur laquelle formule il veut qu'on regle

toute la ſucceſſion du ſyſtême chromatique ; de ſorte que ce ſyſtême réſultant de douze ſémi Tons parfaitement égaux, c'eſt une néceſſité que tous les intervalles ſemblables qui en ſeront formés ſoient auſſi parfaitement égaux entr'eux.

Pour la pratique prenez, dit-il, telle touche du Clavecin qu'il vous plaira ; accordez-en d'abord la quinte juſte, puis diminuez-la ſi peu que rien : procédez ainſi d'une quinte à l'autre, toujours en montant, c'eſt-à-dire, du grave à l'aigu, juſqu'à la derniere dont le ſon aigu aura été le grave de la premiere ; vous pouvez être certain que le Clavecin ſera bien d'accord.

Cette méthode que nous propoſe aujourd'hui M. Rameau, avoit déjà été propoſée & abandonnée par le fameux Couperin. On la trouve auſſi tout au long dans le P. Merſenne, qui en fait Auteur un nommé Gallée, & qui a même pris la peine de calculer les onze moyennes proportionnelles dont M. Rameau nous donne la formule algébrique.

Malgré l'air ſcientifique de cette formule, il ne paroît pas que la pratique qui en réſulte ait été juſqu'ici goûtée des Muſiciens ni des Facteurs. Les premiers ne peuvent ſe réſoudre à ſe priver de l'énergique variété qu'ils trouvent dans les diverſes affections des Tons qu'occaſionne le *Tempérament* établi. M. Rameau leur dit en vain qu'ils ſe trompent, que la variété ſe trouve dans l'entrelacement des modes ou dans les divers degrés des Toniques, & nullement dans l'altération des intervalles; le Muſicien répond que l'un n'exclud pas l'autre, qu'il ne ſe tient pas convaincu par une aſſertion, & que les diverſes affections des Tons ne ſont nullement proportionelles aux différens degrés de leurs finales. Car, diſent-ils, quoiqu'il n'y ait qu'un ſémi-Ton de diſtance entre la finale de *re* & celle de *mi* Bémol, comme entre la finale de *la* & celle de *ſi* Bémol; cependant la même Muſique nous affectera très différemment en A *la mi re* qu'en B *fa*, & en D *ſol re* qu'en E *la fa*; & l'oreille attentive du Muſicien ne s'y trompera jamais, quand même le Ton général ſeroit hauſſé ou baiſſé d'un ſémi-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 majeu-

res leur paroiſſent dures & choquantes, & quand on leur dit qu'ils n'ont qu'à ſe faire à l'altération des Tierces comme ils s'étoient faits ci-devant à celle des quintes, ils répliquent qu'ils ne conçoivent pas comment l'Orgue pourra ſe faire à ſupprimer les battemens qu'on y entend par cette maniere de l'accorder, ou comment l'oreille ceſſera d'en être offenſée. Puiſque par la nature des conſonnances la quinte peut être plus altérée que la Tierce ſans choquer l'oreille & ſans faire des battemens, n'eſt-il pas convenable de jeter 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 temps que les premiers qui pratiquerent ſur le Clavier les ſémi-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 en affoibliſſant les premieres quintes pour baiſſer les Tierces majeures. Il paroît donc que s'accoutumer à cette maniere d'accord n'eſt pas pour une oreille exercée & ſenſible une habitude aiſée à prendre.

Au reſte, je ne puis m'empêcher de rappeller ici ce que j'ai dit au mot CONSONNANCE, ſur la raiſon du plaiſir que les conſonnances font à l'oreille, tirée de la ſimplicité des rapports. Le rapport d'une quinte tempérée ſelon la méthode de M. Rameau eſt celui-ci $\frac{\sqrt[4]{80^3} + \sqrt[4]{81^4}}{120}$. Ce rapport cependant plaît à l'oreille; je demande ſi c'eſt par ſa ſimplicité.

TEMPS. 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 *Temps* eſt l'ame du chant; les airs dont la meſure eſt lente, nous attriſtent naturellement; mais un air gai, vif & bien cadencé, nous excite à la joie, & à peine les pieds peuvent-ils

ſe retenir de danſer. Otez la meſure, détruiſez la proportion des *Temps*, les mêmes airs que cette proportion vous rendoit agréables, reſtés ſans charme & ſans force, deviendront incapables de plaire & d'intéreſſer. Le *Temps*, au contraire, a ſa force en lui-même ; elle dépend de lui ſeul, & peut ſubſiſter ſans la diverſité des ſons. Le Tambour nous en offre un exemple, groſſier toutefois & très imparfait, parce que le ſon ne s'y peut ſoutenir.

On conſidere le *Temps* en Muſique, ou par rapport au mouvement général d'un air, & dans ce ſens on dit qu'il eſt lent ou vîte, (voyez MESURE, MOUVEMENT,) ou ſelon les parties aliquotes de chaque meſure, parties qui ſe marquent par des mouvemens de la main ou du pied, & qu'on appelle particulierement des *Temps* ; ou enfin ſelon la valeur propre de chaque Note. Voyez VALEUR DES NOTES.

J'ai ſuffiſamment parlé au mot *Rhythme* des *Temps* de la Muſique Grecque ; il me reſte à parler ici des *Temps* de la Muſique moderne.

Nos anciens Muſiciens ne reconnoiſſoient que deux eſpeces de meſure ou de *Temps* ; l'une à trois *Temps*, qu'ils appelloient meſure parfaite ; l'autre à deux, qu'ils traitoient de meſure imparfaite : & ils appelloient *Temps*, *Modes* ou *Prolations*, les ſignes qu'ils ajoutoient à la clef pour déterminer l'une ou l'autre de ces meſures. Ces ſignes ne ſervoient pas à cet unique uſage, comme ils font aujourd'hui, mais ils fixoient auſſi la valeur relative des Notes, comme on a déjà pu voir aux mots *Mode* & *Prolation*, par rapport à la maxime, à la longue & à la ſémi-breve. A l'égard de la breve, la maniere de la diviſer étoit ce qu'ils appelloient plus préciſément *Temps*, & ce *Temps* étoit parfait ou imparfait.

Quand le *Temps* étoit parfait, la breve ou quarrée valoit trois rondes ou ſémi-breves, & ils indiquoient cela par un cercle entier, barré ou non barré, & quelquefois encore par ce chiffre compoſé $\frac{3}{1}$.

Quand le *Temps* étoit imparfait, la breve ne valoit que deux rondes, & cela ſe marquoit par un demi-cercle ou C. Quelquefois ils tournoient le C à rebours, & cela marquoit une diminution de moitié ſur la valeur de chaque Note. Nous indiquons aujourd'hui la même choſe en barrant le C. Quelques-uns ont auſſi appellé *Temps mineur* cette meſure du C barré où les

Notes

Notes ne durent que la moitié de leur valeur ordinaire, & *Temps majeur* celle du C plein ou de la mesure ordinaire à quatre *Temps*.

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 *Temps* 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 *Temps*, qui est la mesure à quatre; mais comme elle se peut toujours résoudre en deux mesures à deux, on peut dire que nous n'avons absolument que deux *Temps* & trois *Temps* pour parties aliquotes de toutes nos différentes mesures.

Il y a autant de différentes valeurs de *Temps* qu'il y a de sortes de mesures & de modifications de mouvement. Mais quand une fois la mesure & le mouvement sont déterminés, toutes les mesures doivent être parfaitement égales, & tous les *Temps* de chaque mesure parfaitement égaux entr'eux. Or, pour rendre sensible cette égalité, on frappe chaque mesure, & l'on marque chaque *Temps* 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 *Temps* 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 *Temps* d'une mesure, il y en a de plus sensibles, de plus marqués que d'autres, quoique de valeurs égales. Le *Temps* qui se marque davantage s'appelle *Temps fort*; celui qui se marque moins s'appelle *Temps foible*: c'est ce que M. Rameau, dans son

Traité d'Harmonie, appelle *Temps bon* & *Temps mauvais*. Les *Temps* forts ſont, le premier dans la meſure à deux *Temps*, le premier & le troiſieme dans les meſures à trois & quatre. A l'égard du ſecond *Temps*, il eſt toujours foible dans toutes les meſures, & il en eſt de même du quatrieme dans la meſure à quatre *Temps*.

Si l'on ſubdiviſe chaque *Temps* en deux autres parties égales, qu'on peut encore appeller *Temps* ou *demi-Temps*, on aura derechef *Temps fort* pour la premiere moitié, *Temps foible* pour la ſeconde ; & il n'y a point de partie d'un *Temps* qu'on ne puiſſe ſubdiviſer de la même maniere. Toute Note qui commence ſur le *Temps foible* & finit ſur le *Temps fort*, eſt une Note à *contre-Temps* ; & parce qu'elle heurte & choque en quelque facon 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 *Temps* foible, & frappée ſur le *Temps* 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 du contre-point, on donnoit le nom de *Tenor* à la partie la plus baſſe.

TENUE, *ſ. f.* Son ſoutenu par une partie durant deux ou pluſieurs meſures, tandis que d'autres par-

ties travaillent. Voyez MESURE, TRAVAILLER. Il arrive quelquefois, mais rarement, que toutes les parties font des *Tenues* à la fois ; & alors il ne faut pas que la *Tenue* ſoit ſi longue que le ſentiment de la meſure s'y laiſſe oublier.

TÊTE. La *Tête* ou le corps d'une Note eſt cette partie qui en détermine la poſition, & à laquelle tient la Queue quand elle en a une. Voyez QUEUE.

Avant l'invention de l'Imprimerie, les Notes n'avoient que des *Têtes* noires : car la plupart des Notes étant quarrées, il eut 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 Boëce, dit que la Muſique dans ſa premiere ſimplicité n'avoit que quatre ſons ou cordes, dont les deux extrêmes ſonnoient le diapaſon entr'elles, tandis que les deux moyennes diſtantes d'un *ton* l'une de l'autre, ſonnoient chacune la quarte avec l'extrême dont elle étoit la plus proche, & la quinte avec celle dont elle étoit la plus éloignée. Il appelle cela le *tétracorde* de Mercure, du nom de celui qu'on en diſoit l'inventeur.

Boëce dit encore qu'aprés l'addition de trois cordes faites par différens Auteurs, Lychaon Samien en ajouta une huitieme qu'il plaça entre la trite & la paramése, 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'heptacorde.

J'ai conſulté l'ouvrage de Nicomaque, & il me ſemble qu'il ne dit point cela. Il dit, au contraire, que Pythagore ayant remarqué que, bien que le ſon moyen des deux *tétracordes* conjoints ſonnât la conſonnance de la quarte avec chacun des extrêmes, ces extrêmes comparés entr'eux étoient toutefois diſſonans : il in-

féra entre les deux *tétracordes* une huitieme corde, qui les diviſant par un *ton* d'intervalle, ſubſtitua le diapaſon ou l'octave à la ſeptieme entre leurs extrêmes, & produiſit encore une nouvelle conſonnance entre chacune des deux cordes moyennes & l'extrême qui lui étoit oppoſée.

Sur la maniere dont ſe fit cette addition, Nicomaque & Boëce ſont tous deux également embrouillés; & non contens de ſe contredire entr'eux, chacun d'eux ſe contredit encore lui-même. Voyez SYSTÊME, TRITE, PARAMÉSE.

Si l'on avoit égard à ce que diſent Boëce & d'autres plus anciens écrivains, on ne pourroit donner de bornes fixes à l'étendue du *tétracorde*: mais ſoit que l'on compte ou que l'on 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 appellent *mobiles* ou *changeans* les ſons moyens, parce qu'ils peuvent s'accorder de pluſieurs manieres.

Au contraire, le nombre de quatre cordes d'où le *tétracorde* a pris ſon nom, lui eſt ſi peu eſſentiel, qu'on voit dans l'ancienne Muſique des *tétracordes* qui n'en avoient que trois. Tels furent, durant un temps, 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 ſémi-Ton, & que du tout il forma le *tétracorde* diatonique; (notez que cela feroit un Pentacorde:) au lieu de dire que Pythagore trouva ſeulement les raiſons de ces intervalles, leſquels, ſelon un rapport plus unanime, étoient connus long-temps avant lui.

Les *tétracordes* ne reſterent pas long-temps bornés au nombre de deux; il s'en forma bientôt un troiſieme, puis un quatrieme; nombre auquel le ſyſtême des Grecs demeura fixé.

Tous ces *tétracordes* étoient conjoints, c'eſt-à-dire,

que la derniere corde du premier ſervoit toujours de premiere corde au ſecond, & ainſi de ſuite, excepté un ſeul lieu à l'aigu ou au grave du troiſieme *tétracorde*, où il y avoit *Disjonction*, laquelle (Voyez ce mot) mettoit un Ton d'intervalle entre la plus haute corde du *tétracorde* inférieur & la plus baſſe du *tétracorde* ſupérieur. Voyez SYNAPHE, DIAZEUXIS. Or, comme cette disjonction du troiſieme *tétracorde* ſe faiſoit tantôt avec le ſecond, tantót 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 *Planche* H. *Figure* 2.

Voici les noms de ces *tétracordes*. Le plus grave des quatre, & qui ſe trouvoit placé un *ton* au-deſſus de la corde proſlambanoméne, 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 ſyſtêmes particuliers des *tétracordes* firent enfin place à celui de l'octave qui les fournit tous.

Les deux cordes extrêmes de chacun de ces *tétracordes* étoient appellées *immuables*, parce que leur accord ne changeoit jamais; mais ils contenoient auſſi chacun deux cordes moyennes, qui, bien qu'accordées ſemblablement dans tous les *tétracordes*, étoient pourtant ſujettes, comme je l'ai dit, à être hauſſées ou baiſſées ſelon le genre & même ſelon l'eſpece du genre; ce qui ſe faiſoit dans tous les *tétracordes* également: c'eſt pour cela que ces cordes étoient appellées *mobiles*.

Il y avoit ſix eſpeces principales d'accord, ſelon les Ariſtoxéniens; ſavoir, deux pour le genre diatonique, trois pour le chromatique, & une ſeulement pour l'enharmonique. Voyez ces mots. 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 étoir toujours d'un ſémi-Ton, & les deux autres d'un *ton* chacun, de cette maniere *mi*, *fa*, *ſol*, *la*.

II. Pour le genre chromatique, il falloit baiſſer d'un ſémi-Ton la troiſieme corde, & l'on avoit deux ſémi-Tons conſécutifs, puis une tierce mineure : *mi*, *fa*, *fa* dièſe, *la*.

III. Enfin, pour le genre enharmonique, il falloit baiſſer les deux cordes du milieu juſqu'à ce qu'on eût deux quarts-de-*ton* conſécutifs, puis une tierce majeure : *Mi*, *mi* demi-dièſe, *fa*, *la* ; ce qui donnoit entre le *mi* dièſe & le *fa* un véritable intervalle enharmonique.

Les cordes ſemblables, quoiqu'elles ſe ſolfiaſſent par les mêmes ſyllabes, ne portoient pas les mêmes noms dans tous les *tétracordes*, mais elles avoient dans les *tétracordes* graves des dénominations différentes de celles qu'elles avoient dans les *tétracordes* aigus. On trouvera toutes ces différentes dénominations dans la *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, & ſurtout 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 temps. Quoi qu'il en ſoit, il eſt certain qu'ils bornoient leurs di-

viſions primitives à quatre cordes, dont toutes les autres n'étoient que les répliques, & qu'ils ne regardoient tous les autres *tétracordes* que comme autant de répétitions du premier. D'où je conclus qu'il n'y a pas plus d'analogie entre leur 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.

TÉTRADIAPASON. C'eſt le nom Grec de la quadruple Octave, qu'on appelle auſſi Vingt-neuvieme. Les Grecs ne connoiſſoieut que le nom de cet Intervalle; car leur ſyſtême de Muſique n'y arrivoit pas. Voyez SYSTÊME.

TÉTRATONON. C'eſt le nom Grec d'un Intervalle de quatre *Tons*, qu'on appelle aujourd'hui *Quinte-ſuperflue*. Voyez QUINTE.

TEXTE. C'eſt le Poëme, ou ce ſont les paroles qu'on met en Muſique. Mais ce mot eſt vieilli dans ce ſens, & l'on ne dit plus le *texte* chez les Muſiciens; on dit *les paroles*. Voyez PAROLES.

THE. L'une des quatre ſyllabes dont les Grecs ſe ſervoient pour ſolfier. Voyez SOLFIER.

THESIS, *ſ. f.* Abaiſſement ou poſition. C'eſt ainſi qu'on appelloit autrefois le Temps 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'avoit point parmi eux de nom gé-

nérique, 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 trouve de quatre ſortes ; deux conſonnantes & deux diſſonnantes.

Les conſonnantes ſont : 1°. La *tierce majeure* que les Grecs appelloient *diton*, compoſée de deux *tons*, comme d'*ut* à *mi*. Son rapport eſt de 4 à 5. 2°. La *tierce mineure* appellée par les Grecs *hémiditon*, & compoſée d'un Ton & demi, comme *mi ſol*. Son rapport eſt de 5 à 6.

Les *tierces* diſſonantes ſont : 1°. La *tierce* diminuée, compoſée de deux ſémi-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* dieſe. Son rapport eſt de 96 à 125.

Ce dernier Intervalle ne pouvant avoir lieu dans un même mode, ne s'emploie jamais, ni dans l'harmonie, ni dans la mélodie. Les Italiens pratiquent quelquefois dans le chant la *tierce* diminuée, mais elle n'a lieu dans aucune harmonie ; & voilà pourquoi l'accord de ſixte ſuperflue ne ſe renverſe pas.

Les *tierces* conſonnantes ſont l'ame de l'harmonie, ſurtout la *tierce* majeure, qui eſt ſonore & brillante ; la *tierce* mineure eſt plus tendre & plus triſte ; elle a beaucoup de douceur quand l'Intervalle en eſt redoublé, c'eſt-à-dire, qu'elle fait la dixieme. En général, les *tierces* veulent être portées dans le haut ; dans le bas elles ſont ſourdes & peu harmonieuſes : c'eſt pourquoi jamais *duo* de Baſſes n'a fait un bon effet.

Nos anciens Muſiciens avoient ſur les *tierces* des loix preſque auſſi ſéveres que ſur les quintes. Il étoit défendu d'en faire deux de ſuite, même d'eſpeces différentes, ſurtout par mouvemens ſemblables. Aujourd'hui qu'on a généraliſé par les bonnes loix du mode les regles particulieres des accords, on fait ſans faute, par mouvemens ſemblables ou contraires, par 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 procédent que par *tierces*.

Quoique

Quoique la *tierce* entre dans la plupart des accords, elle ne donne ſon nom à aucun, ſi ce n'eſt à celui que quelques-uns appellent accord de *tierce-quarte*, & que nous connoiſſons plus communément ſous le nom de petite-ſixte. Voyez ACCORD, SIXTE.

TIERCE *de Picardie*. Les Muſiciens appellent ainſi, par plaiſanterie, la *tierce* majeure donnée au lieu de la mineure à la finale d'un morceau compoſé en mode mineur. Comme l'accord parfait majeur eſt plus harmonieux que le mineur, on ſe faiſoit autrefois une loi de finir toujours ſur ce premier; mais cette finale, bien qu'harmonieuſe, avoit quelque choſe de niais & de mal-chantant qui l'a fait abandonner. On finit toujours aujourd'hui par l'accord qui convient au mode de la piece, ſi ce n'eſt lorſqu'on veut paſſer du mineur au majeur: car alors la finale du premier mode porte élégamment la *tierce* majeure pour annoncer le ſecond.

Tierce de Picardie: parce que l'uſage de cette finale eſt reſtée plus long-temps 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* differe de la fuſée, en ce que les ſons intermédiaires qui lient les deux extrémités de la fuſée ſont très rapides, & ne ſont pas ſenſibles dans la meſure; au lieu que ceux de la *tirade* ayant une valeur ſenſible, peuvent être lents & même inégaux.

Les anciens nommoient en Grec ἀγωγη & en Latin *ductus*, ce que nous appellons aujourd'hui *tirade*; & ils en diſtinguoient de trois ſortes. 1°. Si les ſons ſe ſuivoient en montant, ils appelloient cela εὐθεῖα *ductus rectus*. 2°. S'ils ſe ſuivoient en deſcendant, c'étoit ἀνακάμπτων *ductus revertens*. 3°. Que ſi, après avoir monté par Bémol, ils redeſcendoient par Béquarre, ou réciproquement, cela s'appelloit περιφερὴς *ductus circumcurrens*. Voyez EUTHIA, ANACAMPTOS, PÉRIPHERES.

On auroit beaucoup à faire aujourd'hui que la Muſique eſt ſi travaillée, ſi l'on vouloit donner des noms à tous ſes différens paſſages.

TON. Ce mot a pluſieurs ſens en Muſique.

1°. Il ſe prend d'abord pour un intervalle qui caractériſe le ſyſtême & le genre diatonique. Dans cette acception il y a deux ſortes de *tons* ; ſavoir, le *ton majeur*, dont le rapport eſt de 8 à 9, & qui réſulte de la différence de la quarte à la quinte : & le *ton mineur*, dont le rapport eſt de 9 à 10, & qui réſulte de la différence de la tierce mineure à la quarte.

La génération du *ton* majeur & celle du *ton* mineur ſe trouvent également à la deuxieme quinte *re* commençant par *ut* : car la quantité dont ce *re* ſurpaſſe l'octave du premier *ut*, eſt juſtement dans le rapport de 8 à 9 ; & celle dont ce même *re* eſt ſurpaſſé par *mi*, tierce majeure de cette octave, ſt dans le rapport de 9 à 10.

2°. On appelle *ton* le degré d'élévatiou que prennent les voix, ou ſur lequel ſont montés les inſtrumens, pour exécuter la Muſique. C'eſt en ce ſens qu'on dit, dans un concert, que le *ton* eſt trop haut ou trop bas. Dans les Egliſes il y a le *ton* du Chœur pour le Plain-Chant. Il y a pour la Muſique, *ton* de Chapelle & *ton* d'Opéra. Ce dernier n'a rien de fixe : mais en France il eſt ordinairement plus bas que l'autre.

3°. On donne encore le même nom à un inſtrument qui ſert à donner le *ton* de l'accord à tout un Orcheſtre. Cet inſtrument, que quelques-uns appellent auſſi Choriſte, eſt un ſifflet, qui au moyen d'une eſpece de piſton gradué, par lequel on 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 des variations de l'air, empêche qu'on ne puiſſe s'aſſurer d'un ſon fixe qui ſoit toujours exactement le même. Peut-être depuis qu'il exiſte de la Muſique n'a-t-on jamais concerté deux fois ſur le même *ton*. M. Diderot a donné dans ſes principes d'Acouſtique, les moyens de fixer le *ton* avec beaucoup plus de préciſion, en remédiant aux effets des variations de l'air.

4°. Enfin, *ton* ſe prend pour une regle de modulation relative à une Note ou corde principale, qu'on appelle *tonique*. Voyez TONIQUE.

Sur les *tons* des anciens, voyez MODE.

Comme notre ſyſtême moderne eſt compoſé de douze cordes ou ſons différens, chacun de ces ſons peut ſervir de fondement à un *ton*, c'eſt-à-dire, en être la tonique. Ce ſont 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 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 *tons* ſe reconnoiſſent également ſur des Clavecins accordés plus haut ou plus bas les uns que les autres: ce qui montre que cette connoiſſance vient du moins autant des diverſes modifications que chaque *ton* reçoit de l'accord total, que du 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 *tons*. Faut-il du majeſtueux, du grave? L'F *ut fa*, & les *tons* majeurs par Bémol l'exprimeront noblement. Faut-il du gai, du brillant? prenez A *mi la*, D *la re*, les *tons* majeurs par dièſes. Faut-il du touchant, du tendre? Prenez les *tons* mineurs par Bémol. C *ſol ut* mineur porte la tendreſſe dans l'ame; F *ut fa* mineur va juſqu'au lugubre & à la douleur. En un mot chaque *ton*, chaque mode, a ſon expreſſion propre qu'il faut ſavoir connoître, & c'eſt-là un des moyens qui rendent un habile compoſiteur maître, en quelque maniere, des affections de ceux qui l'écoutent: c'eſt une eſpece d'équivalent aux modes anciens, quoique fort éloigné de leur variété & de leur énergie.

C'eſt pourtant de cette agréable & riche diverſité que M. Rameau voudroit priver la Muſique, en ramenant une égalité & une monotonie entiere dans l'harmonie de chaque mode, par ſa 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 TEMPÉRAMENT.

TON DU QUART. C'eſt ainſi que les Organiſtes & Muſiciens d'Égliſe ont appellé le Plagal du mode mineur, qui s'arrête & finit ſur la Dominante au lieu de tomber ſur la Tonique. Ce nom de *ton du quart* lui vient de ce que telle eſt ſpécialement la modulation du quatrieme *ton* dans le Plain-Chant.

TONS DE L'ÉGLISE. Ce ſont des manieres de moduler le Plain-Chant ſur telle ou telle finale priſe dans le nombre preſcrit, en ſuivant certaines 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 bâs 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 fa ſol*. Ainſi le premier de ces *tons* répondant au mode Dorien des Grecs, le ſecond répond au Phrygien, le troiſieme à l'Eolien (& non au pas au Lydien, comme diſent les Symphoniaſtes,) & le dernier au Mixolydien. C'eſt Saint Miroclet, Evêque de Milan, ou, ſelon d'autres, Saint Ambroiſe, qui vers l'an 370, choiſit ces quatre *tons* pour en compoſer le chant de l'Égliſe de Milan; & c'eſt, à ce qu'on dit, le choix & l'approbation de ces deux Evêques qui ont fait donner à ces quatre *tons* le nom d'Authentiques.

Comme les Sons employés dans ces quatre *tons* n'occupoient pas tout le Diſdiapaſon ou les quinze cordes de l'ancien Syſtême, Saint Grégoire forma le projet de les employer tous par l'addition de quatre nouveaux *tons*, qu'on appelle Plagaux, leſquels ayant les mêmes Diapaſons que les précédens, mais leur finale plus élevée d'une Quarte, reviennent proprement à l'Hyper-Dorien, à l'Hyper-Phrygien, à l'Hyper-Eolien, & à l'Hyper-Mixolydien. D'autres attribuent à 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 Chœur; car ſi le chant eſt dans un *ton* Plagal, il doit prendre la finale à-peu-près dans le *Medium* de la Voix; & ſi le *ton* eſt Authentique, il doit la prendre dans le bas. Faute de cette obſervation, on expoſe les Voix à ſe forcer ou à n'être pas entendues.

Il y a encore des *tons* qu'on appelle *Mixtes*, c'eſt-à-dire, mêlés de l'Authente & du Plagal, ou qui ſont en partie principaux & en partie collatéraux; on les appelle auſſi *tons* ou modes communs. En ces cas, le nom numéral ou la dénomination du *ton* ſe prend de celui des deux qui domine, ou qui ſe fait ſentir le plus, ſurtout à la fin de la Piece.

Quelquefois on fait dans un *ton* des tranſpoſitions à la Quinte : ainſi au lieu de *re* dans le premier *ton*, l'on aura *la* pour finale, *fi* 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* mineur, finiſſant ſur la Dominante.

Cinquieme Ton. . *Ut* majeur ou *Re*.

Sixieme Ton. . . . *Fa* majeur.

Septieme Ton. . . *Re* majeur.

Huitieme Ton. . { *Sol* majeur, en faiſant ſentir le Ton d'*Ut*.

On auroit 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 Tranſpoſition plus difficiles & moins harmonieuſes que celles qui ſont en uſage.

Au reſte, les *tons de l'Egliſe* ne ſont point aſſervis aux loix des *tons* de la Muſique; il n'y eſt point queſtion de Médiante ni de Note ſenſible, le mode y eſt peu déterminé, & on y laiſſe les ſémi-Tons où ils ſe 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, ſurtout à la Baſſe. C'eſt l'eſpece de Tierce que porte la *tonique*, qui détermine le mode. Auſſi l'on peut compoſer dans les deux modes ſur la même *tonique*. Enfin, les Muſiciens reconnoiſſent cette propriété dans la *tonique*, que l'Accord parfait n'appartient rigoureuſement qu'à elle ſeule. Lorſqu'on frappe cet Accord ſur une autre Note, ou quelque 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. Voyez TON, MODE, GAMME, SOLFIER, TRANSPOSITION, CLEFS TRANSPOSÉES.

Tonique eſt auſſi le nom donné par Ariſtoxène à l'une des trois eſpeces de Genre Chromatique, dont il explique les diviſions, & qui eſt le Chromatique ordinaire des Grecs, procédant par deux ſémi-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'*Alleluia* & des Proſes. Le chant des *traits* doit être compoſé dans le ſecond ou dans le huitieme Ton; les autres n'y ſont pas propres.

TRAIT, *tractus*, eſt auſſi le nom d'une ancienne figure de Note appellée autrement *Plique*. Voyez PLIQUE.

TRANSITION, *ſ. f.* C'eſt dans le chant une maniere d'adoucir le ſaut d'un intervalle disjoint, en inſérant des ſons diatoniques entre ceux qui forment cet intervalle. La *tranſition* eſt proprement une tirade non notée; quelquefois auſſi elle n'eſt qu'un port-de-voix, quand il s'agit ſeulement de rendre plus doux le paſſage d'un 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 ſémi-Ton mineur, c'eſt une *tranſition* chromatique. Voyez CHROMATIQUE. Que ſi l'on paſſe d'un Ton dans un autre à la faveur d'un accord de ſeptieme diminuée, c'eſt une *tranſition* enharmonique. Voyez ENHARMONIQUE.

TRANSLATION. C'eſt dans nos vieilles Muſiques le tranſport de la ſignification d'un point à une Note ſéparée par d'autres Notes de ce même point. Voyez POINT.

TRANSPOSER, *v. a & n.* Ce mot a pluſieurs ſens en Muſique.

On *tranſpoſe* en exécutant, lorſqu'on joue 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-ſeuleulement 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*.

Enfin l'on *tranſpoſe* en ſolfiant, lorſque ſans avoir égard aux noms naturels des Notes, on leur en donne de relatifs au Ton, au mode, dans lequel on chante. Voyez SOLFIER.

TRANSPOSITION. Changement par lequel on tranſporte un air ou une piece de Muſique d'un Ton à un autre.

Comme il n'y a que deux modes dans notre Muſique, compoſer en tel ou tel Ton n'eſt autre choſe que fixer ſur telle ou telle tonique celui de ces deux modes qu'on a choiſi. Mais comme l'ordre des ſons ne ſe trouve pas naturellement diſpoſé ſur toutes les toniques, comme il devroit l'être pour y pouvoir établir un même mode, on corrige ces différences par le moyen des dièſes ou des bémols, dont on arme la clef, & qui tranſportent les deux ſémi-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 premierement 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 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 jamais avoir l'embarras de la *tranſpoſition*. Voyez NOTES.

TRAVAILLER, *v. n.* On dit qu'une partie *travaille* quand elle fait beaucoup de Notes & de diminutions, tandis que d'autres parties font des tenues & marchent plus poſément.

TREIZIEME. Intervalle qui forme l'octave de la ſixte ou la ſixte de l'octave. Cet intervalle s'appelle *treizieme*, parce qu'il eſt formé de douze 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.

TRIADE HARMONIQUE, *ſ. f.* Ce terme en Muſique a deux ſens différens. Dans le calcul, c'eſt la proportion harmonique; dans la pratique, c'eſt l'accord parfait majeur qui réſulte de cette même proportion, & qui eſt compoſé d'un ſon fondamental, de ſa tierce majeure, & de ſa quinte.

Triade, parce qu'elle eſt compoſée de trois termes.

Harmonique, parce qu'elle eſt dans la proportion harmonique, & qu'elle eſt la ſource de toute harmonie.

TRIHEMITON. C'eſt le nom que donnoient les Grecs à l'intervalle que nous appellons Tierce mineure; ils l'appelloient auſſi quelquefois *Hémiditon*. Voyez HEMI ou SÉMI.

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*. 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 préference 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 ſait 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-temps abolies en Italie, où l'on ne reconnoît jamais pour bonne une Muſique qui ne chante point, quelque harmonieuſe d'ailleurs qu'elle puiſſe être, & quelque peine qu'elle ait coutée à compoſer.

On doit ſe rappeller ici ce que j'ai dit au mot *Duo*. Ces termes *Duo* & *Trio* s'entendent ſeulement des parties principales & obligées, & l'on n'y comprend ni les accompagnemens ni les rempliſſages. De ſorte qu'une Muſique à quatre ou cinq parties peut n'être pourtant qu'un *Trio*.

Les François, qui aiment beaucoup la multiplication des parties, attendu qu'ils trouvent plus aiſément des

accords que des chants, non contens des difficultés du *Trio* ordinaire, ont encore imaginé ce qu'ils appellent *Double-Trio*, dont les parties ſont doublées & toutes obligées; ils ont un *Double-Trio* du ſieur Duché, qui paſſe pour un chef-d'œuvre d'harmonie.

TRIPLE, *adj.* Genre de meſure dans laquelle les meſures, les Temps, ou les aliquotes des Temps ſe diviſent en trois parties égales.

On peut réduire à deux claſſes générales ce nombre infini de meſures *triples* dont Bononcini, Lorenzo Penna, & Broſſard après eux. ont ſurchargé, l'un ſon *Muſico pratico*, l'autre ſes *Alberi Muſicali*, & le troiſieme ſon Dictionnaire. Ces deux claſſes ſont la meſure ternaire, ou à trois Temps, & la meſure binaire, dont les Temps ſont diviſés en raiſon ſous-triple.

Nos anciens Muſiciens regardoient la meſure à trois Temps comme beaucoup plus excellente que la binaire, & lui donnoient, à cauſe de cela, le nom de *Mode parfait*. Nous avons expliqué aux mots *Mode*, *Temps*, *Prolation*, les différens ſignes dont ils ſe ſervoient pour indiquer ces meſures, ſelon les diverſes valeurs des Notes qui les rempliſſoient; mais quelles que fuſſent ces Notes, dès que la meſure étoit *triple* ou parfaite, il y avoit toujours une eſpece de Note qui, même ſans point, rempliſſoit exactement une meſure, & ſe ſubdiviſoit en trois autres Notes égales, une pour chaque Temps. Ainſi dans la *triple parfaite*, la breve ou quarrée valoit, non deux, mais trois ſémi-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 ſémi-breve: car alors les deux enſemble ne faiſant qu'une meſure juſte, dont la ſémi-breve valoit un Temps, c'étoit une néceſſité que la breve n'en valût que deux; & ainſi des autres meſures.

C'eſt ainſi que ſe formoient les Temps de la meſure *triple*: mais quant aux ſubdiviſions de ces mêmes Temps, elles ſe faiſoient toujours ſelon la raiſon ſous-double, & je ne connois point d'ancienne Muſique où les Temps ſoient diviſés en raiſon *ſous-triple*.

Les modernes ont auſſi pluſieurs meſures à trois Temps, de différentes valeurs, dont la plus ſimple ſe marque par un trois, & ſe remplit d'une blanche pointée, faiſant une noire pour chaque Temps. 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 Temps de la meſure, mais à la diviſion de chaque Temps en raiſon *ſous-triple*. Cette meſure eſt, comme je viens de le dire, de moderne invention, & ſe ſubdiviſe en deux eſpeces, meſure à deux Temps & meſure à trois Temps, dont celles-ci peuvent être conſidérées comme des meſures doublement *triples*; ſavoir, 1°. par les trois Temps de la meſure, & 2°. par les trois parties égales de chaque Temps. Les *triples* de cette derniere eſpece s'expriment toutes en meſures doubles.

Voici une récapitulation de toutes les meſures triples qui ſont 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 Temps & chaque Temps diviſé en raiſon ſous-double;

	* 3	3	3	3	* 3
* 3	1	2	4	8	16

II. *Triples* de la deuxieme eſpece, c'eſt-à-dire, dont la meſure eſt à deux Temps, & chaque Temps diviſé en raiſon *ſous-triple*.

* 6	6	6	12	* 12
2	4	8	8	16

Ces deux dernieres meſures ſe battent à quatre Temps.

III. *Triples* compoſées, c'eſt-à-dire, dont la meſure eſt à trois Temps, & chaque Temps 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 Temps; ſavoir, la *triple* de Blanches, qui contient une Blanche par Temps, & ſe marque ainſi $\frac{3}{2}$.

La *triple* de Noires, qui contient une Noire par Temps, & ſe marque ainſi $\frac{3}{4}$.

Et la *triple* des Croches, qui contient une Croche par Temps ou une Noire pointée par meſure, & ſe marque ainſi $\frac{3}{8}$.

Voyez au commencement de la *Planche* B des exemples de ces diverſes meſures *triples*.

TRIPLÉ, *adj.* Un Intervalle *triplé* eſt celui qui eſt porté a la triple Octave. Voyez INTERVALLE.

TRIPLUM. C'eſt le nom qu'on donnoit à la Partie la plus aiguë dans les commencemens du Contre-Point.

TRITE, *ſ. f.* C'étoit, en comptant de l'aigu au grave, comme faiſoient les Anciens, la troiſieme corde du Tétracorde, c'eſt-à-dire, la ſeconde en comptant du grave à l'aigu. Comme il y avoit cinq différens Tétracordes, il auroit dû y avoir autant de *trites*; mais ce nom n'étoit en uſage que dans les trois Tétracordes aigus. Pour les deux graves, Voyez PARHYPATE.

Ainſi il y avoit *trite* Hyperboléon, *trite* Diézeugménon, & *trite* Synnéménon. Voyez SYSTÊME, TÉTRACORDE.

Boéce 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 Lycaon Samien ayant inſéré une nouvelle corde entre la Sixieme ou *Paranéte*, & la *trite*, celle-ci garda le ſeul nom de *trite* & perdit celui de *Paraméſe*, qui fut donné à cette nouvelle corde. Ce n'eſt pas-là tout-à-fait ce que dit Boéce; mais c'eſt ainſi qu'il faut l'expliquer pour l'entendre.

TRITON. Intervalle diſſonant compoſé de trois Tons, deux majeurs & un mineur, qu'on peut appeller *Quarte-ſuperflue*. Voyez QUARTE. Cet Intervalle eſt égal, ſur le Clavier, à celui de la fauſſe-quinte: cependant les rapports numériques n'en ſont pas égaux, celui du *triton* n'étant que de 32 à 45; ce qui vient de ce qu'aux intervalles égaux de part & d'autre, le *triton* n'a de plus qu'un *ton* majeur, au lieu de deux ſémi-Tons majeurs qu'a la fauſſe-quinte. Voyez FAUSSE-QUINTE.

Mais la plus conſidérable différence de la fauſſe-quinte & du *triton* eſt que celui-ci eſt une 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. Voy. SAUVER.

TYMBRE. On appelle ainſi par métaphore cette qualité du ſon par laquelle il eſt aigre ou doux, ſourd ou éclatant, ſec ou moëlleux. Les ſons doux ont 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 *tymbre*. Le beau *tymbre* eſt celui qui réunit la douceur à l'éclat. Tel eſt le *tymbre* du Violon. Voyez SON.

V

V. Cette lettre majuſcule ſert à indiquer les parties du Violon ; & quand elle eſt double VV, elle marque que le premier & le ſecond ſont à l'uniſſon.

VALEUR DES NOTES. Outre la poſition des Notes, qui en marque le Ton, elles ont toutes quelque figure déterminée qui en marque la durée ou le Temps, 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 trouve fuſſent de ſi nouvelle inſtitution. Enfin, c'eſt une choſe difficile à croire, que durant trois cens ans & plus, qui ſe ſont écoulés entre Guy Arétin & Jean de Muris, la Muſique ait été totalement privée du rhythme & de la meſure, qui en ſont l'ame & le principal agrément.

Quoi qu'il en ſoit, il eſt certain que les différentes *Valeurs des Notes* ſont de fort ancienne invention. J'en trouve dès les premiers temps de cinq ſortes de figures, ſans compter la ligature & le point. Ces cinq ſont, la maxime, la longue, la breve, la ſémi-breve & la minime. *Pl.* D. *Fig.* 8. Toutes ces différentes Notes ſont noires dans le manuſcrit de Guillaume de Machault ; ce n'eſt que depuis l'invention de l'Imprimerie qu'on s'eſt aviſé de les faire blanches, & ajoutant de nouvelles Notes, de diſtinguer les *Valeurs* par la couleur auſſi-bien que par la figure.

Les Notes, quoique figurées de même, n'avoient pas toujours la même *Valeur*. Quelquefois la maxime valoit deux longues, ou la longue deux breves ; quelquefois elle en valoit trois ; cela dépendoit du mode ;

voyez MODE : il en étoit de même de la breve, par rapport à la ſémi-breve, & cela dépendoit du Temps; voyez TEMPS : de même enfin de la ſémi-breve, par rapport à la minime; & cela dépendoit de la prolation. Voyez PROLATION.

Il y avoit donc longue double, longue parfaite, longue imparfaite, breve parfaite, breve altérée, ſémi-breve majeure, & ſémi-breve mineure : ſept différentes *Valeurs* auxquelles répondent quatre figures ſeulement, ſans compter la maxime ni la minime, Notes de plus moderne invention. *Voyez ces divers mots.* Il y avoit encore beaucoup d'autres manieres de modifier les différentes *Valeurs* de ces *Notes*, par le point, par la ligature, & par la poſition de la queue. Voyez LIGATURE, PLIQUE, POINT.

Les figures qu'on ajouta dans la ſuite à ces cinq ou ſix premieres, furent la noire, la croche, la double-croche, la triple & même la quadruple-croche; ce qui feroit onze figures en tout : mais dès qu'on eut pris l'uſage de ſéparer les meſures par des barres, on abandonna toutes les figures de Notes qui valoient pluſieurs meſures; comme la maxime, qui en valoit huit; la longue, qui en valoit quatre; & la breve ou quarrée, qui en valoit deux.

La ſémi-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-temps pour moins parfaite que la ternaire, prit enfin le deſſus & ſervit de baſe à toutes les autres meſures; de même la diviſion ſous-bouble l'emporta ſur la ſous-triple qui avoit auſſi paſſé pour plus parfaite; la ronde ne valut plus quelquefois trois blanches, mais deux ſeulement; la blanche deux noires, la noire deux croches, & ainſi de ſuite juſqu'à la quadruple-croche, ſi ce n'eſt dans les cas d'exception, où la diviſion ſous-triple fut conſervée, & indiquée par le chiffre 3 placé ou au-deſſus ou au-deſſous des Notes. Voyez *Pl.* F. *Fig.* 8 & 9 les Valeurs & *les figures de toutes ces différentes eſpeces de Notes.*

Les ligatures furent auſſi abolies en même temps, du moins quant aux changemens qu'elles produiſoient dans les *Valeurs des Notes.* Les queues, de quelque maniere qu'elles fuſſent placées, n'eurent plus qu'un ſens fixe & toujours le même; & enfin la ſignification du point fut

fut auſſi toujours bornée à la moitié de la Note qui eſt immédiatement avant lui. Tel eſt l'état où les figures des Notes ont été miſes, quant à la *Valeur*, & où elles ſont actuellement. Les ſilences équivalens ſont expliqués à l'article SILENCE.

L'Auteur de la Diſſertation ſur la Muſique moderne trouve tout cela fort mal imaginé. J'ai dit au mot NOTE quelques-unes des raiſons qu'il allegue.

VARIATIONS. On entend ſous ce nom toutes les manieres de broder & doubler un air, ſoit par des diminutions, ſoit par des paſſages ou autres agrémens qui ornent & figurent cet air. A quelque 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 temps que le caractere de chaque *Variation* ſoit marqué par des différences qui ſoutiennent l'attention & préviennent l'ennui.

Les ſymphoniſtes font ſouvent des *Variations* impromptu ou ſuppoſées telles; mais plus ſouvent on les note. Les divers couplets des Folies d'Eſpagne, ſont autant de *Variations* notées; on en trouve ſouvent auſſi dans les Chaconnes Francoiſes, & dans de petits airs Italiens pour le Violon ou le Violoncelle. Tout Paris eſt eſt allé admirer au Concert ſpirituel les *Variations* des ſieurs Guignon & Mondonville, & plus récemment des ſieurs Guignon & Gaviniès, ſur des airs du Pont-neuf qui n'avoient d'autre mérite que d'être ainſi *variés* par les plus habiles Violons de France.

VAUDEVILLE. Sorte de chanſon à couplets, qui roule ordinairement ſur des ſujets badins ou ſatyriques. On fait remonter l'origine de ce petit Poëme juſqu'au regne de Charlemagne: mais, ſelon la plus commune opinion, il fut inventé par un certain Baſſelin, Foulon de Vire en Normandie; & comme pour danſer ſur ces chants on s'aſſembloit dans le Val de Vire, ils furent appellés, dit-on, Vaux-de-Vire, puis par corruption *Vaudevilles*.

L'air des *Vaudevilles* eſt communément peu muſical. Comme on n'y fait attention qu'aux paroles, l'air ne ſert qu'à rendre la récitation un peu plus appuyée; du reſte, on n'y ſent pour l'ordinaire ni goût, ni chant, ni meſure. Le *Vaudeville* appartient excluſivement aux

François, & ils en ont de très piquans & de très plaisans.

VENTRE. Point du milieu de la vibration d'une corde sonore, où par cette vibration elle s'écarte le plus de la ligne de repos. Voyez NŒUD.

VIBRATION, *s. f.* Le corps sonore en action sort de son état de repos, par des ébranlemens légers, mais sensibles, fréquens & successifs, dont chacun s'appelle une *Vibration*. Ces *Vibrations*, communiquées à l'air, portent à l'oreille, par ce véhicule, la sensation du son; & ce son est grave ou aigu, selon que les *Vibrations* sont plus ou moins fréquentes dans le même temps. Voyez SON.

VICARIER, *v. n.* Mot familier par lequel les Musiciens d'Eglise expriment ce que font ceux d'entr'eux qui courent de Ville en Ville & de Cathédrale en Cathédrale, pour attrapper quelques rétributions & vivre aux dépens des Maîtres de Musique qui sont sur leur route.

VIDE. Corde à *vide*, ou corde à *jour*; c'est sur les instrumens à manche, tels que la Viole ou le Violon, le son qu'on tire de la corde dans toute sa longueur, depuis le fillet jusqu'au chevalet, sans y placer aucun doigt.

Le son des *Cordes à vide* est non-seulement plus grave, mais plus résonant & plus plein que quand on y pose quelque doigt; ce qui vient de la mollesse du doigt qui gêne & intercepte le jeu des vibrations. Cette différence fait que les bons joueurs de Violon évitent de toucher les *Cordes à vide*, pour ôter cette inégalité de tymbre qui fait un mauvais effet, quand elle n'est pas dispensée à propos. Cette maniere d'exécuter exige des positions recherchées, qui augmentent la difficulté du jeu. Mais aussi quand on en a une fois acquis l'habitude, on est vraiment maître de son instrument; & dans les Tons les plus difficiles l'exécution marche alors comme dans les plus aisés.

VIF, *vivement*. En Italien *vivace*: ce mot marque un mouvement gai, prompt, animé, une exécution hardie & pleine de feu.

VILLANELLE, *s. f.* Sorte de danse rustique dont l'air doit être gai, marqué, d'une mesure très sensible. Le fond de cet air est ordinairement un Couplet assez simple, sur lequel on fait ensuite des

Doubles ou Vatiations. Voyez DOUBLE, VARIATIONS.

VIOLE, *ſ. f.* C'eſt ainſi qu'on appelle dans la Muſique Italienne cette partie de rempliſſage, qu'on appelle dans la Muſique Françoiſe quinte ou taille ; car les François doublent ſouvent cette partie, c'eſt-à-dire, en font deux pour une ; ce que ne font jamais les Italiens. La *Viole* ſert à lier les deſſus aux Baſſes, & à remplir d'une maniere harmonieuſe le trop grand vide qui reſteroit entre deux. C'eſt pourquoi la *Viole* eſt toujours néceſſaire pour l'accord du tout, même quand elle ne fait que jouer la Baſſe à l'octave, comme il arrive ſouvent dans la Muſique Italienne.

VIOLON. Symphoniſte qui joue du *Violon* dans un Orcheſtre. Les *Violons* ſe diviſent ordinairement en premiers, qui jouent le premier deſſus, & ſeconds, qui jouent le ſecond deſſus. Chacune des deux parties a ſon chef ou guide, qui s'appelle auſſi le premier, ſavoir, le premier des premiers & & le premier des ſeconds. Le premier des premiers *Violons*, s'appelle auſſi *premier Violon* tout court ; il eſt le chef de tout l'Orcheſtre : c'eſt celui qui donne l'accord, qui guide tous les ſymphoniſtes, qui les remet quand ils manquent, & ſur lequel ils doivent tous ſe régler.

VIRGULE. C'eſt ainſi que nos anciens Muſiciens appelloient cette partie de la Note, qu'on a depuis appellée la queue. Voyez QUEUE.

VITE. En Italien *Preſto*. Ce mot à la tête d'un air, indique le plus prompt de tous les mouvemens, & il n'a après lui que ſon ſuperlatif *Preſtiſſimo* ou *Preſto aſſai*, *très vîte*.

VIVACE. Voyez VIF.

UNISSON, *ſ. m.* Union de deux ſons qui ſont au même 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 matiere, égales en longueur, en groſſeur, & également tendues, elles ſeront à l'*Uniſſon*. Mais il eſt faux de dire que deux ſons à l'*Uniſſon* ſe confondent ſi parfaitement & aient une telle identité, que l'oreille ne puiſſe les diſtinguer : car ils peuvent différer de beaucoup quant au tymbre & quant au degré de force. Une cloche peut être à l'*Uniſſon* d'une corde de Guitarre, une Vielle à l'*Uniſ-*

ſon 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 temps 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 l'oreille, l'*Uniſſon* ſera conſonnance aſſurément; mais ſi l'on y ajoute de plus une différence du grave à l'aigu, il eſt clair, qu'il ne le ſera pas.

Une queſtion plus importante, eſt de ſavoir quel eſt le plus agréable à l'oreille, de l'*Uniſſon* ou d'un intervalle conſonnant, tel, par exemple, que l'octave ou la quinte. Tous ceux qui ont l'oreille exercée à l'harmonie, préferent l'accord des conſonnances à l'identité de l'*Uniſſon*; mais tous ceux qui, ſans habitude de l'harmonie, n'ont, ſi j'oſe parler ainſi, nul préjugé dans l'oreille, portent un jugement contraire: l'*Uniſſon* ſeul leur plaît, ou tout au plus l'octave; tout autre intervalle leur paroît diſcordant: d'où il s'enſuivroit, ce me ſemble, que l'harmonie la plus naturelle, & par conſéquent la meilleure, eſt à l'*Uniſſon*. Voyez HARMONIE.

C'eſt une obſervation connue de tous les Muſiciens, que celle du frémiſſement & de la réſonance d'une corde au ſon d'une autre corde montée à l'*Uniſſon* de a premiere, ou même à ſon octave, ou même à l'octave de ſa quinte, &c.

Voici comme on explique ce phénomène.

Le ſon d'une corde A met l'air en mouvement. Si une autre corde B ſe trouve dans la ſphere du mouvement de cet air, il agira ſur elle. Chaque corde n'eſt

ſuſceptible, dans un temps donné, que d'un certain nombre de vibrations. Si les vibrations dont la corde B eſt ſuſceptible, ſont égales en nombre à celles de la corde A, l'air ébranlé par l'une agiſſant ſur l'autre, & la trouvant diſpoſée à un mouvement ſemblable à celui qu'il a reçu, le lui communique. Les deux cordes marchant ainſi de pas égal, toutes les impulſions que l'air reçoit de la corde A, & qu'il communique à la corde B, ſont coïncidentes avec les vibrations de cette corde, & par conſéquent augmenteront ſon mouvement, loin de le contrarier : ce mouvement ainſi ſucceſſivement augmenté, ira bientôt juſqu'à un frémiſſement ſenſible. Alors la corde B rendra du ſon ; car toute corde ſonore qui frémit, ſonne, & ce ſon ſera néceſſairement à l'*Uniſſon* de celui de la corde A.

Par la même raiſon l'octave aiguë frémira & réſonera auſſi, mais moins fortement que l'*Uniſſon*, parce que la coïncidence des vibrations, & par conſéquent l'impulſion de l'air, y eſt moins fréquente de la moitié ; elle l'eſt encore moins dans la douzieme ou quinte redoublée, & moins dans la dix-ſeptieme ou tierce majeure triplée, derniere des conſonnances qui frémiſſe & réſone ſenſiblement & directement : car quant à la tierce mineure & aux ſixtes, elles ne réſonent que par combinaiſon.

Toutes les fois que les nombres des vibrations dont deux cordes ſont ſuſceptibles en temps 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 réſoner 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 réſoner 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 ſe-

cond 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.

UNITÉ DE MELODIE. Tous les beaux arts ont quelque *Unité* d'objet, ſource du plaiſir qu'ils donnent à l'eſprit : car l'attention partagée ne ſe repoſe nulle part ; & quand deux objets nous occupent, c'eſt une preuve qu'aucun des deux ne nous ſatisfait. Il y a dans la Muſique une *Unité* ſucceſſive qui ſe rapporte au ſujet, & par laquelle toutes les parties bien liées compoſent un ſeul tout, dont on apperçoit l'enſemble & tous les rapports.

Mais il y a une autre *Unité* d'objet plus fine, plus ſimultanée, & d'où naît, ſans qu'on y ſonge, l'énergie de la Muſique & la force de ſes expreſſions.

Lorſque j'entends chanter nos Pſeaumes à quatre parties, je commence toujours par être ſaiſi, ravi de cette harmonie pleine & nerveuſe ; & les premiers accords, quand ils ſont entonnés bien juſte, m'émeuvent juſqu'à friſſonner. Mais à peine en ai-je écouté la ſuite, pendant quelques minutes, que mon attention ſe relâche, le bruit m'étourdit peu-à-peu ; bientôt il me laſſe, & je ſuis enfin ennuyé de n'entendre que des accords.

Cet effet ne m'arrive point, quand j'entends de bonne Muſique moderne, quoique l'harmonie en ſoit moins vigoureuſe ; & je me ſouviens qu'à l'Opéra de Veniſe, loin qu'un bel air bien exécuté m'ait jamais ennuyé, je lui donnois, quelque long qu'il fût, une attention toujours nouvelle, & l'écoutois avec plus d'intérêt à la fin qu'au commencement.

Cette différence vient de celle du caractere des deux Muſiques dont l'une n'eſt ſeulement qu'une ſuite d'accords, & l'autre eſt une ſuite de chant. Or le plaiſir de l'harmonie n'eſt qu'un plaiſir de pure ſenſation, & la jouiſſance des ſens eſt toujours courte, la ſatiété & l'ennui la ſuivent de près : mais le plaiſir de la mélodie & du chant, eſt un plaiſir d'intérêt & de ſentiment qui parle au cœur, & que l'artiſte peut toujours ſoutenir & renouveller à force de génie.

La Muſique doit donc néceſſairement chanter, pour toucher, pour plaire, pour ſoutenir l'intérêt & l'attention. Mais comment dans nos ſyſtêmes d'accords & d'harmonie, la Muſique s'y prendra-t-elle pour chanter ? Si chaque

partie a ſon chant propre, tous ces chants entendus à la fois ſe détruiront mutuellement, & ne feront plus de chant : ſi toutes les parties font le même chant, l'on n'aura plus d'harmonie, & le Concert ſera tout à l'uniſſon.

La maniere dont un inſtinct muſical, un certain ſentiment ſourd du génie, a levé cette difficulté ſans la voir, & en a même tiré avantage, eſt bien remarquable. L'harmonie, qui devroit étouffer la mélodie, l'anime, la 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 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 mieux ſortir ſoit à la Baſſe. 3°. D'ajouter à l'énergie de chaque paſſage par des accords durs ſi l'expreſſion eſt dure, & doux ſi l'expreſſion eſt douce. 4°. D'avoir égard dans la tournure de l'accompagnement au *Forte-piano* de la mélodie. 5°. Enfin, de faire en ſorte que le chant des autres parties, loin de contrarier celui de la partie principale, le ſoutienne, le ſeconde, & lui donne un plus vif accent.

M. Rameau, pour prouver que l'énergie de la Muſique vient toute de l'harmonie, donne l'exemple d'un même intervalle, qu'il appelle un même chant, lequel prend des caracteres tout différens, ſelon les diverſes manieres de l'accompagner. M. Rameau n'a pas vu qu'il prouvoit tout le contraire de ce qu'il vouloit prouver ; car dans tous les exemples qu'il donne, l'accompagnement de la Baſſe ne ſert qu'à déterminer le chant,

Un ſimple intervalle n'eſt pas un chant, il ne devient chant que quand il a ſa place aſſignée dans le mode ; & la Baſſe en déterminant le mode & le lieu du mode qu'occupe cet intervalle, détermine alors cet intervalle à être tel ou tel chant : de ſorte que ſi par ce qui précede l'intervalle dans la même partie, on détermine bien le lieu qu'il a dans ſa modulation, je ſoutiens qu'il aura ſon effet ſans aucune Baſſe : ainſi l'harmonie n'agit dans cette occaſion, qu'en déterminant la mélodie à être telle ou telle, & c'eſt purement comme mélodie que l'intervalle a différentes expreſſions, ſelon le lieu du mode où il eſt employé.

L'*Unité de Mélodie* exige bien qu'on n'entende jamais deux mélodies à la fois, mais non pas que la mélodie ne paſſe jamais d'une partie à l'autre ; au contraire, il y a ſouvent de l'élégance & du goût à ménager à propos ce paſſage, même du chant à l'accompagnement, pourvu que la parole ſoit toujours entendue. Il y a 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*, *Quatuor*, aux aux Chœurs, aux Pieces de ſymphonie. Les hommes de génie en découvriront ſuffiſamment l'étendue & l'uſage, & leurs ouvrages en inſtruiront les autres. Je conclus donc, & je dis, que du principe que je viens d'établir, il s'enſuit : premierement, que toute Muſique qui ne chante point eſt ennuyeuſe, quelque harmonie qu'elle puiſſe avoir : ſecondement, que toute Muſique où l'on diſtingue pluſieurs chants ſimultanés, eſt mauvaiſe, & qu'il en réſulte le même effet que de deux ou pluſieurs diſcours prononcés à la fois ſur le même Ton. Par ce Jugement, qui n'admet nulle exception, l'on voit ce qu'on doit penſer de ces merveilleuſes Muſiques où un air ſert d'accompagnement à un autre air.

C'eſt dans ce principe de l'*Unité* de mélodie que les Italiens ont ſenti & ſuivi ſans le connoître, mais que les François n'ont ni connu ni ſuivi, c'eſt, dis-je, dans ce grand principe que conſiſte la différence eſſentielle des deux Muſiques : & c'eſt, je crois, ce qu'en dira tout

tout juge impartial qui voudra donner à l'une & à l'autre la même attention, ſi toutefois la choſe eſt poſſible.

Lorſque j'eus découvert ce principe, je voulus, avant de le propoſer, en eſſayer l'application par moi-même; cet eſſai produiſit le *Devin du Village*; après le ſuccès, j'en parlai dans ma *Lettre ſur la Muſique Françoiſe*. C'eſt aux Maîtres de l'Art à juger ſi le principe eſt bon, & ſi j'ai bien ſuivi les regles qui en découlent.

UNIVOQUE, *adj.* les conſonnances *Univoques* ſont l'octave & ſes repliques, 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 chant *Vocal*; Muſique *Vocale*.

VOCALE. On prend quelquefois ſubſtantivement cet adjectif pour exprimer la partie de la Muſique qui s'exécute par des Voix. *Les Symphonies d'un tel Opéra ſont aſſez bien faites; mais la* Vocale *eſt mauvaiſe.*

VOIX, *ſ. f.* La ſomme de tous les ſons qu'un homme, peut, en parlant, en chantant, en criant, tirer de ſon organe, forme ce qu'on appelle ſa *Voix*; & les qualités de cette *Voix* dépendent auſſi de celles des ſons qui la forment. Ainſi, l'on doit d'abord appliquer à la *Voix* tout ce que j'ai dit du ſon en général. Voyez SON.

Les Phyſiciens diſtinguent dans l'homme différentes ſortes de *Voix*; ou, ſi l'on veut, ils conſiderent la même *Voix* ſous différentes faces.

1. Comme un ſimple ſon, tel que le cri des enfans.

2. Comme un ſon articulé, tel qu'il eſt dans la parole.

3. Dans le chant, qui ajoute à la parole la modulation & la variété des Tons.

4. Dans la déclamation, qui paroît dépendre d'une nouvelle modification dans le ſon & dans la ſubſtance même de la *Voix*; modification différente de celle du chant & de celle de la parole, puiſqu'elle peut s'unir à l'une & à l'autre, ou en être retranchée.

On peut voir dans l'Encyclopédie, à l'article *Déclamation des Anciens*, d'où ces diviſions ſont tirées, l'explication que donne M. Duclos de ces différentes ſortes de *Voix*. Je me contenterai de tranſcrire ici ce qu'il dit de la *Voix* chantante ou muſicale, la ſeule qui ſe rapporte à mon ſujet.

» Les anciens Muſiciens ont établi, après Ariſtoxène:
» 1°. Que la *Voix* de Chant paſſe d'un degré d'éléva-
» tion ou d'abaiſſement à un autre degré, c'eſt-à-dire,

» d'un Ton à l'autre, par ſaut, ſans parcourir l'inter-
» valle qui 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 différente de la *Voix* de chant.

» M. Dodart, qui joignoit à l'eſprit de diſcuſſion &
» de recherche la plus grande connoiſſance de la Phy-
» ſique, de l'Anatomie, & du jeu des parties du corps
» humain, avoit particulierement porté ſon attention
» ſur les organes de la *Voix*. Il obſerve, 1°. que
» tel homme, dont la *Voix* de parole eſt déplaiſante,
» a le chant très agréable, & au contraire : 2°. que ſi
» nous n'avons pas entendu chanter quelqu'un, quel-
» que connoiſſance que nous ayons de ſa *Voix* de pa
» role, nous ne le reconnoîtrons pas à ſa *Voix* de chant.

» M. Dodart en continuant ſes recherches décou-
» vrit que dans la *Voix* de chant il y a, de plus que
» dans celle de la parole, un mouvement de tout le
» larynx, c'eſt-à-dire, de la partie de la trachée-ar-
» tere qui forme comme un nouveau canal qui ſe ter-
» mine à la glotte, qui en enveloppe & ſoutient les
» muſcles. La différence entre les deux *Voix* vient
» donc de celle qu'il y a entre le larynx aſſis &
» en repos ſur ſes attaches, dans la parole, & ce
» même larynx ſuſpendu ſur ſes attaches, en action &
» mu par un balancement de haut en bas & de bas en
» haut. Ce balancement peut ſe comparer au mouve-
» ment 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 au-
» tres paroiſſent immobiles à l'œil, elles font de con-
» tinuelles 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 roule- » mens qui ſe font par des mouvemens très prompts » & très délicats de l'ouverture de la glotte, & qui ſont » compoſés de l'intervalle d'un Ton ou d'un demi-Ton.

» La *Voix*, ſoit du chant, ſoit de la parole, vient » toute entiere de la glotte pour le ſon & pour le Ton; » mais l'ondulation vient entierement 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 ſaut d'un » Ton à un autre, dans le ſéjour ſur les Tons, & » dans cette ondulation du larynx qui affecte la tota- » lité & la ſubſtance même du ſon «.

Quoique cette explication ſoit très nette & très philoſophique, elle laiſſe, à mon avis, quelque choſe à deſirer; & ce caractere d'ondulation donné par le balancement du larynx à la *Voix* de chant, ne me paroît pas lui être plus eſſentiel que la marche par ſauts & le ſéjour ſur les Tons, qui, de l'aveu de *M.* Duclos, ne ſont pas pour cette *Voix* des caracteres ſpécifiques.

Car premierement on peut à volonté donner ou ôter à la *Voix* cette ondulation quand on chante, & l'on n'en chante pas moins quand on file un ſon tout uni ſans aucune eſpece d'ondulation. Secondement, les ſons des inſtrumens ne different en aucune ſorte de ceux de la *Voix* chantante, quant à leur nature de ſons muſicaux, & n'ont rien par eux mêmes de cette ondulation. Troiſiemement, cette ondulation ſe forme dans le Ton & non dans le Tymbre; la preuve en eſt que, ſur le Violon & ſur d'autres inſtrumens, on imite cette ondulation, non par aucun balancement ſemblable au mouvement ſuppoſé du larynx, mais par un balancement du doigt ſur la corde, laquelle ainſi 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 diſe M. Dodart, ne conſiſte pas dans un balancement très léger du même ſon, mais dans l'alternation plus ou moins fréquente de deux ſons très voiſins; & quand les ſons ſont trop éloignés, & que les ſecouſſes alternatives ſont trop rudes, alors l'ondulation devient chevrottement.

Je penſerois que le vrai caractere diſtinctif de la *Voix* de chant eſt de former des ſons appréciables dont on peut prendre ou ſentir l'uniſſon, & de paſſer de l'un à l'autre par des intervalles harmoniques & commenſurables; au lieu que dans la *Voix* parlante, ou les ſons ne ſont pas aſſez ſoutenus, & pour ainſi dire, aſſez uns pour pouvoir être appréciés, ou les intervalles qui les ſéparent ne ſont point aſſez harmoniques, ni leurs rapports aſſez ſimples.

Les obſervations qu'a fait M. Dodart ſur les différences de la *Voix* de parole & de la *Voix* de chant dans le même homme, loin de contrarier cette explication, la confirment; car comme il y a des langues plus ou moins harmonieuſes, dont les accens ſont plus ou moins muſicaux, on remarque auſſi dans ces langues, que les *Voix* de parole & de chant ſe rapprochent ou s'éloignent dans la même proportion. Ainſi, comme la langue Italienne eſt plus muſicale que la Françoiſe, la parole s'y éloigne moins du chant, & il eſt plus aiſé d'y reconnoître au chant l'homme qu'on a entendu parler. Dans une langue qui ſeroit toute harmonieuſe, comme étoit au commencement la langue Grecque, la différence de la *Voix* de parole à la *Voix* de chant ſeroit nulle; on n'auroit que la même *Voix* pour parler & pour chanter; peut-être eſt-ce encore aujourd'hui le cas des Chinois.

En voilà trop peut-être ſur les différens genres de *Voix*; je reviens à la *Voix* de chant, & je m'y bornerai dans le reſte de cet article.

Chaque individu a ſa *Voix* particuliere qui ſe diſtingue de toute autre *Voix* par quelque différence propre, comme un viſage ſe diſtingue d'un autre; mais il y a auſſi de ces différences qui ſont communes à pluſieurs, & qui formant autant d'eſpeces de *Voix*, demandent pour chacune une dénomination particuliere.

Le caractere le plus général qui diſtingue les *Voix*, n'eſt pas celui qui ſe tire de leur Tymbre ou de leur Volume, mais du 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 hom-

mes faits, les *Voix* aiguës ſont celles des femmes : les Eunuques & les enfans ont auſſi à-peu-près le même diapaſon de *Voix* que les femmes ; tous les hommes en peuvent même approcher en chantant le faucet. Mais de toutes les *Voix* aiguës, il faut convenir, malgré la prévention des Italiens pour les Caſtrati, qu'il n'y en a point d'eſpece comparable à celle des femmes, ni pour l'étendue ni pour la beauté du Tymbre. La *Voix* des enfans a peu de conſiſtance & n'a point de bas ; celle des Eunuques, au contraire, n'a d'éclat que dans le haut ; & pour le faucet, c'eſt le plus déſagréable de tous les Tymbres de la *Voix* humaine : il ſuffit pour en convenir d'écouter à Paris les Chœurs du Concert Spirituel, & d'en comparer les deſſus avec ceux de l'Opéra.

Tous ces différens diapaſons réunis & mis en ordre, forment une étendue générale d'à-peu-près trois octaves, qu'on a diviſée 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-temps après l'invention du contre-point, comme on le voit dans les compoſitions du quatorzieme ſiecle, où la même clef, ſur quatre poſitions ſucceſſives de ligne en ligne, ſert pour la Baſſe, qu'ils appelloient *Tenor*, pour la Taille, qu'ils appelloient *Contratenor*, pour la Haute-Contre, qu'ils appelloient *Mottetus*, & pour le Deſſus, qu'ils appelloient *Triplum*. Cette diſtribution devoit rendre à la vérité la compoſition plus difficile, mais en même temps l'harmonie plus ſerrée & plus agréable.

II. Pour pouſſer le ſyſtême vocal à l'étendue de trois octaves avec la gradation dont je viens de parler, il faudroit ſix parties au lieu de quatre ; & rien ne ſeroit plus naturel que cette diviſion, non par rapport à l'harmonie, qui ne comporte pas tant de ſons

différens, mais par rapport aux *voix*, qui ſont actuellement aſſez mal diſtribuées. En effet, pourquoi trois parties dans les *voix* d'hommes, & une ſeulement dans les *voix* de femmes, ſi la totalité de celles-ci renferme une auſſi grande étendue que la totalité des autres? Qu'on meſure l'intervalle des ſons les plus aigus des *voix* féminines les plus aiguës, aux ſons les plus graves des *voix* féminines les plus graves; qu'on faſſe la même choſe pour les *voix* d'hommes, & non-ſeulement on n'y trouvera pas une différence ſuffiſante pour établir trois parties d'un côté & une ſeule de l'autre, mais cette différence même, s'il y en a, ſe réduira à très peu de choſe. Pour juger ſainement de cela, il ne faut pas ſe borner à l'examen des choſes telles qu'elles ſont, mais voir encore ce qu'elles pourroient être, & conſidérer que l'uſage contribue beaucoup à former les voix ſur le caractere qu'on veut leur donner. En France, où l'on veut des Baſſes, des Hautes-Contres, & où l'on ne fait aucun cas des Bas-Deſſus, les *voix* d'hommes prennent différens caracteres, & les *voix* de femmes n'en gardent qu'un ſeul: mais en Italie, où l'on fait autant de cas d'un beau Bas-Deſſus que de la *voix* la plus aiguë, il ſe trouve parmi les femmes de très belles *voix* graves, qu'ils appellent *Contr'alti*, & de très belles *voix* aiguës, qu'ils appellent *Soprani*; au contraire, en *voix* d'hommes récitantes, ils n'ont que des *Tenori*: de ſorte que s'il n'y a qu'un caractere de *voix* de femmes dans nos Opéra, dans les leurs il n'y a qu'un caractere de *voix* d'hommes.

A l'égard des Chœurs, ſi généralement les parties en ſont diſtribuées en Italie comme en France, c'eſt un uſage univerſel, mais arbitraire, qui n'a point de fondement naturel. D'ailleurs, n'admire-t-on pas en pluſieurs lieux, & ſingulierement à Veniſe, de très belles Muſiques à grand Chœur, exécutées uniquement par de jeunes filles?

III. Le trop grand éloignement des *voix* entr'elles, qui leur fait à toutes excéder leur portée oblige ſouvent d'en ſubdiviſer pluſieurs. C'eſt ainſi qu'on diviſe les Baſſes en Baſſe-Contres & Baſſe-Tailles, les Tailles en Haute-Tailles & Concordans, les Deſſus en premiers & ſeconds: mais dans tout cela on n'apperçoit rien de fixe, rien de réglé ſur quelque principe. L'eſprit général des Compoſiteurs François eſt toujours de forcer les *voix* pour les faire crier plutôt que chan-

ter : c'eſt pour cela qu'on paroît aujourd'hui ſe borner aux Baſſes & Haute-Contres qui ſont dans les deux extrêmes. A l'égard de la Taille, partie ſi naturelle à l'homme qu'on l'appelle *voix humaine* par excellence, elle eſt déja bannie de nos Opéra, où l'on ne veut rien de naturel ; & par la même raiſon elle ne tardera pas à l'être de toute la Muſique Françoiſe.

On diſtingue encore les *voix* par beaucoup d'autres différences que celles du grave à l'aigu. Il y a des *voix* fortes dont les ſons ſont forts & bruyans ; des *voix* douces dont les ſons ſont doux & flûtés ; de grandes *voix* qui ont beaucoup d'étendue ; de belles *voix* dont les ſons ſont pleins, juſtes & harmonieux ; il y a auſſi les contraires de tout cela. Il y a des *voix* dures & peſantes ; il y a des *voix* flexibles & légeres ; il y en a dont les beaux ſons ſont inégalement diſtribués, aux unes dans le haut, à d'autres dans le *Médium*, à d'autres dans le bas ; il y a auſſi des *voix* égales, qui font ſentir le même Tymbre dans toute leur étendue. C'eſt au Compoſiteur à tirer parti de chaque *voix*, par ce que ſon caractere a de plus avantageux. En Italie, où chaque fois qu'on remet au Théâtre un Opéra c'eſt toujours de nouvelle Muſique, les Compoſiteurs ont toujours grand ſoin d'approprier tous les rôles aux *voix* qui les doivent chanter. Mais en France, où la même Muſique dure des ſiecles, il faut que chaque rôle ſerve toujours à toutes les *voix* de même eſpece ; & c'eſt peut-être une des raiſons pourquoi le Chant François, loin d'acquérir aucune perfection, devient de jour en jour plus traînant & plus lourd.

La *voix* la plus étendue, la plus flexible, la plus douce, la plus harmonieuſe qui peut-être ait jamais exiſté, paroît avoir été celle du Chevalier Balthaſar Ferri, Pérouſin, dans le ſiecle dernier : Chanteur unique & prodigieux, que s'arrachoient tour-à tour les Souverains de l'Europe, qui fut comblé de biens & d'honneurs durant ſa vie, & dont toutes les Muſes d'Italie célébrerent à l'envi les talens & la gloire après ſa mort. Tous les écrits faits à la louange de ce Muſicien célebre reſpirent le raviſſement, l'enthouſiaſme ; & l'accord de tous ſes contemporains montre qu'un talent ſi parfait & ſi rare étoit même au-deſſus de l'envie. Rien, diſent-ils, ne peut exprimer l'éclat de ſa *voix* ni les graces de ſon chant ; il avoit au plus haut degré tous les caracteres de perfection dans tous

les genres; il étoit gai, fier, grave, tendre, à ſa volonté, & les cœurs ſe fondoient à ſon pathétique. Parmi l'infinité de tours de force qu'il faiſoit de ſa *voix*, je n'en citerai qu'un ſeul. Il montoit & redeſcendoit tout d'une haleine deux octaves pleines par un Trill continuel marqué ſur tous les 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 de Muſique eſt compoſée; ainſi l'on dit un Mottet à *voix* ſeule, au lieu de dire un Mottet en récit; une Cantate à deux *voix*, au lieu de dire une Cantate en Duo ou à deux parties, &c. Voyez DUO, TRIO, &c.

VOLTE, *ſ. f.* Sorte d'air à trois Temps 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-temps.

VOLUME. Le *volume* d'une voix eſt l'étendue ou l'intervalle qui eſt entre le ſon le plus aigu & le ſon le plus grave qu'elle peut rendre. Le *volume* des voix les plus ordinaires eſt d'environ huit à neuf Tons; les plus grandes voix ne paſſent gueres les deux octaves en ſons bien juſtes & bien pleins.

UPINGE. Sorte de chanſon conſacrée à Diane parmi les Grecs. Voyez CHANSON.

UT. La premiere des ſix ſyllabes de la Gamme de l'Arétin, laquelle répond à lettre C.

Par la méthode des Tranſpoſitions on appelle toujours *Ut* la Tonique des Modes majeurs & la Médiante des Modes mineurs. Voyez GAMME, TRANSPOSITION.

Les Italiens trouvant cette ſyllabe *Ut* trop ſourde lui ſubſtituent, en ſolfiant, la ſyllabe *Do*.

Z

ZA. Syllabe par laquelle on diſtingue, dans le Plain-Chant, le *Si* Bémol du *Si* naturel auquel on laiſſe le nom de *Si*.

Fin du Tome ſecond.

Hypo-iaſtien.
Hypo-Phrygien grave.

La . *Hypo-Dorien.*
Commun.
Locrien.

* *Je place ici le Mode H*
l'Hyper-Lydien ; ainſi ſ de

10599344

10599344

10599344

10599344