

This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`



A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

Digitized by Google

Preußische Jahrbücher.

[48498] Herausgegeben
von
H. von Treitschke u. H. Delbrück.

(Zeitschrift f. Politik, Kunst u. Wissenschaft.)
56. Band. Heft 4. (Oktober.)

erscheint am 1. Oktober mit folgendem Inhalt:

1. Rousseau als Musiker. (Karl v. Jan.)
2. K. Fr. Reinhard im auswärtigen Ministerium u Paris I. (Wilhelm Lang.)
riefe von E. M. Arndt an Franz Hegewitsch. v. T.)
litische Correspondenz: Drei weltpolitische ndel. (ω.) — Socialpolitisches. (D.) — Die eralsynode. (X.)
zen.

= Inserate — Beilagen. =

---

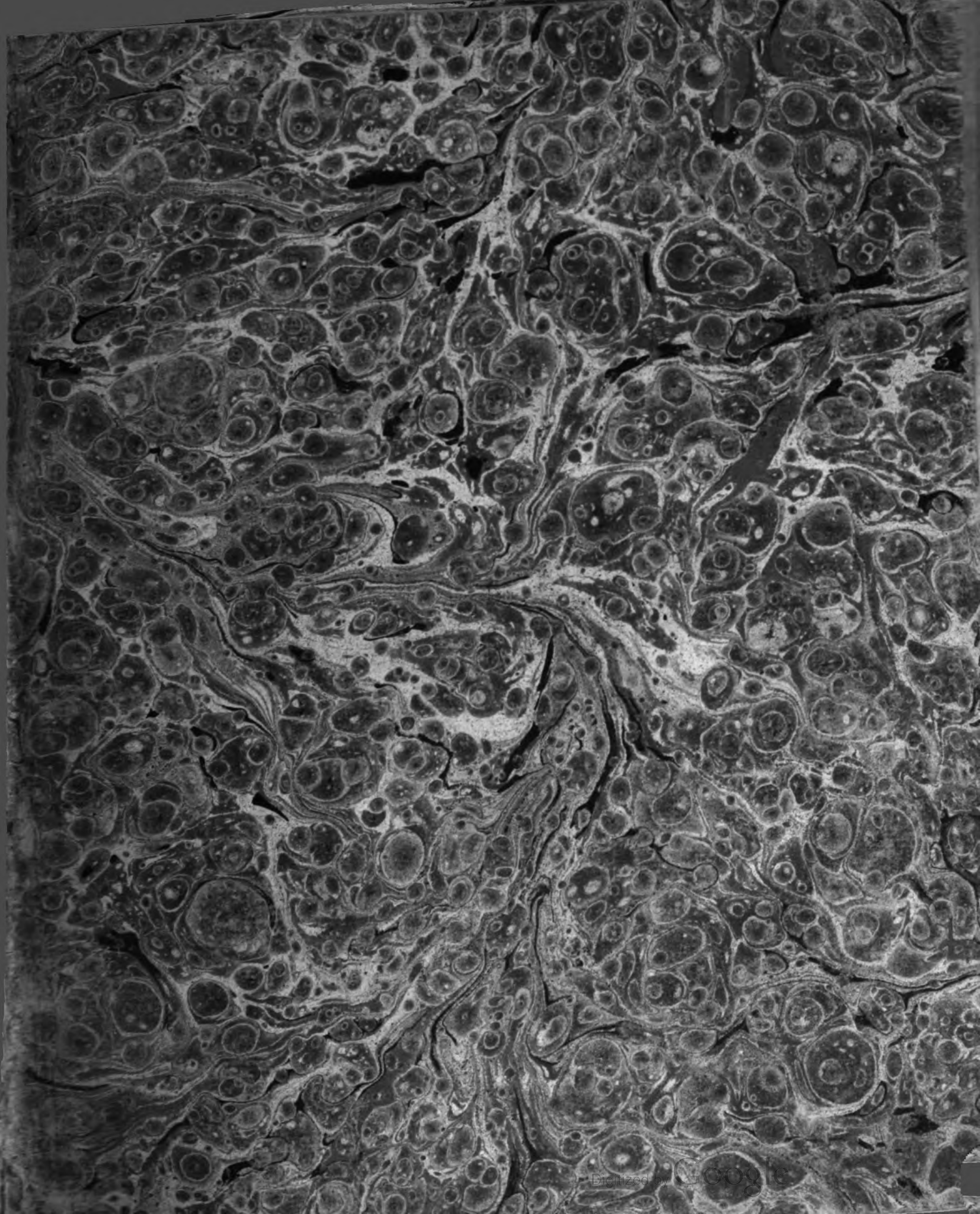
and à 9 *M.* ord., 6 *M.* 75 ₰ netto.
20 ₰ für die gespaltene Petitzeile.

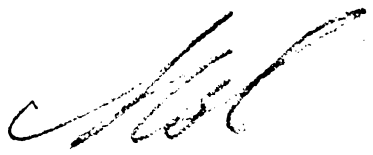
Zur Gewinnung neuer Abonnenten stehen einzelne Hefte, soweit der hierfür bestimmte Vorrat reicht, à cond. zur Verfügung.

Berlin, 29. September 1885.

Georg Reimer.

Digitized by Google


Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

DICTIONNAIRE
DE
MUSIQUE,

PAR J. J. ROUSSEAU.

Ut psallendi materiem discerent. Martian. Cap.




Biblioteca de Montserrat

A PARIS,

Chez la VEUVE DUCHESNE, Libraire, rue Saint Jacques; au Temple du Goût.

M. DCC. LXVIII.

Avec Approbation & Privilége du Roi.

Digitized by Google

Digitized by Google

APPROBATION.

J'Ai lû, par ordre de Monſeigneur le Vice-Chancelier, un Manuſcrit intitulé *Dictionnaire de Muſique par* J. J. ROUSSEAU, & il m'a paru digne de la réputation de ſon célèbre Auteur. A Paris, ce 15 Avril 1765. CLAIRAUT.

PRIVILÉGE DU ROI.

LOUIS, par la grace de Dieu, Roi de France & de Navarre : A nos amés & féaux Conſeillers, les Gens tenans nos Cours de Parlement, Maîtres des Requêtes ordinaires de notre Hôtel, Grand-Conſeil, Prevôt de Paris, Baillifs, Sénéchaux, leurs Lieutenans Civils, & autres nos Juſticiers qu'il appartiendra : SALUT; Notre amé NICOLAS-BONAVENTURE DUCHESNE, Libraire à Paris, nous a fait expoſer qu'il deſireroit faire réimprimer & donner au Public des Ouvrages qui ont pour titres : *Tablettes anecdotes & hiſtoriques des Rois de France depuis Pharamond juſqu'à Louis XV. Dictionnaire de Muſique*, par J. J. ROUSSEAU, s'il nous plaiſoit lui accorder nos Lettres de Privilége pour ce néceſſaires. A CES CAUSES, voulant favorablement traiter l'Expoſant, Nous lui avons permis & permettons par ces Préſentes, de faire réimprimer leſdits Ouvrages autant de fois que bon lui ſemblera, & de les vendre, faire vendre & débiter par tout notre Royaume, pendant le tems de dix années conſécutives, à compter du jour de la date des Préſentes. Faiſons défenſes à tous Imprimeurs & Libraires, & autres perſonnes de quelque qualité & condition qu'elles ſoient, d'en introduire de réimpreſſion étrangere dans aucun lieu de notre obéiſſance; comme auſſi de réimprimer ou faire réimprimer, vendre, faire vendre, débiter ni contrefaire leſdits Ouvrages, ni d'en faire aucun Extrait, ſous quelque prétexte que ce puiſſe être, ſans la permiſſion expreſſe & par écrit dudit Expoſant, ou de ceux qui auront droit de lui, à peine de confiſcation des Exemplaires contrefaits, de trois mille livres d'amende contre chacun des contrevenans, dont un tiers à Nous, un tiers à l'Hôtel-Dieu de Paris, & l'autre tiers audit Expoſant, ou à celui qui aura droit de lui, & de tous dépens, dommages & intérêts; à la charge que ces Préſentes ſeront enregiſtrées tout au long ſur le Regiſtre de la Communauté des Imprimeurs & Libraires de Paris, dans trois mois de la date d'icelles; que l'impreſſion deſdits Ouvrages ſera faite dans notre Royaume, & non ailleurs, en bon papier & beaux caracteres, conformément à la feuille imprimée, attachée pour modele ſous le contre-ſcel des Préſentes; que l'Impétrant ſe conformera en tout aux Reglemens de la Librairie, & notamment à celui du 10 Avril 1725, & qu'avant de les expoſer en vente, les Manuſcrits qui auront ſervi de copie à l'impreſſion deſdits Ouvrages, ſeront remis dans le même état où l'Approbation y aura été donnée ès mains de notre très-cher & féal Chevalier, Chancelier de France, le Sieur DE LAMOIGNON, & qu'il en ſera enſuite remis deux Exemplaires de chacun, dans notre Bibliothèque publique, un dans celle de notre Château du Louvre, & un dans celle dudit Sieur DE LAMOIGNON, & un dans celle de notre très-cher & féal Chevalier, Vice-Chancelier & Garde des Sceaux de France, le Sieur DE MAUPEOU; le tout à peine de nullité des Préſentes : du contenu deſquelles vous mandons & en-

Digitized by Google

joignons de faire jouir ledit Expoſant ou ſes ayans cauſe, pleinement & paiſiblement; ſans ſouffrir qu'il leur ſoit fait aucun trouble ou empêchement. Voulons que la copie des Préſentes, qui ſera imprimée tout au long au commencement ou à la fin deſdits Ouvrages, ſoit tenue pour duement ſignifiée, & qu'aux copies collationnées par l'un de nos amés & féaux Conſeillers Sécretaires, foi ſoit ajoûtée comme à l'Original : Commandons au premier notre Huiſſier ou Sergent ſur ce requis, de faire, pour l'exécution d'icelles, tous actes requis & néceſſaires, ſans demander autre permiſſion, & nonobſtant clameur de Haro, Charte Normande & Lettres à ce contraires : CAR TEL EST NOTRE PLAISIR. DONNÉ à Compiegne, le dix-ſeptième jour du mois de Juillet, l'an de grace mil ſept cent ſoixante cinq, & de notre Regne le cinquantième.

Par le Roi en ſon Conſeil. *Signé*, LE BEGUE.

Regiſtré ſur le Regiſtre XVI. de la Chambre Royale & Syndicale des Libraires & Imprimeurs de Paris, n°. 374. fol. 338. conformément aux Réglemens de 1723, confirmés par celui du 28 Février 1725. A Paris le 30 Juillet 1765.

LE BRETON, Syndic.

De l'Imprimerie de la Veuve BALLARD, rue des Noyers.

Digitized by Google

PRÉFACE.

LA Muſique eſt, de tous les beaux Arts, celui dont le Vocabulaire eſt le plus étendu, & pour lequel un Dictionnaire eſt, par conſéquent, le plus utile. Ainſi, l'on ne doit pas mettre celui-ci au nombre de ces compilations ridicules, que la mode ou plûtôt la manie des Dictionnaires multiplie de jour en jour. Si ce Livre eſt bien fait, il eſt utile aux Artiſtes. S'il eſt mauvais, ce n'eſt ni par le choix du ſujet, ni par la forme de l'ouvrage. Ainſi l'on auroit tort de le rebuter ſur ſon titre. Il faut le lire pour en juger.

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

Je ne formai pas de moi-même cette entrepriſe, elle me fut propoſée; on ajoûta que le manuſcrit entier de l'Encyclopédie devoit être complet avant qu'il en fût imprimé une ſeule ligne; on ne me donna que trois mois pour remplir ma tâche, & trois ans pouvoient me ſuffire à peine pour lire, extraire, comparer & compiler les Auteurs dont j'avois beſoin: mais le zèle de l'amitié m'aveugla ſur l'impoſſibilité du ſuccès. Fidele à ma parole, aux dépens de ma réputation, je fis vîte & mal, ne pouvant

Digitized by Google

bien faire en ſi peu de tems ; au bout de trois mois mon manuſcrit entier fut écrit, mis au net & livré ; je ne l'ai pas revu depuis. Si j'avois travaillé volume à volume comme les autres, cet eſſai, mieux digéré, eût pû reſter dans l'état où je l'aurois mis. Je ne me repens pas d'avoir été exact; mais je me repens d'avoir été téméraire, & d'avoir plus promis que je ne pouvois exécuter.

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

Ma retraite à la campagne m'ôta toutes ces reſſources, au moment que je commençois d'en tirer parti. Ce n'eſt pas ici le lieu d'expliquer les raiſons de cette retraite : on conçoit que, dans ma façon de penſer, l'eſpoir de faire un bon Livre ſur la Muſique n'en étoit pas une pour me retenir. Éloigné des amuſemens de la Ville, je perdis bien-tôt les goûts qui s'y rapportoient; privé des communications qui pouvoient m'éclairer ſur mon ancien objet, j'en perdis auſſi toutes les vues; & ſoit que depuis ce tems l'Art ou ſa théorie aient fait des progrès, n'étant pas même à portée d'en rien ſavoir, je ne fus plus en état de les ſuivre. Convaincu, cependant, de l'utilité du travail que j'avois entrepris, je m'y remettois de tems à autre, mais toujours avec moins de ſuccès, &

Digitized by Google

toujours éprouvant que les difficultés d'un Livre de cette eſpèce demandent, pour les vaincre, des lumières que je n'étois plus en état d'acquérir, & une chaleur d'intérêt que j'avois ceſſé d'y mettre. Enfin, déſeſpérant d'être jamais à portée de mieux faire, & voulant quitter pour toujours des idées dont mon eſprit s'éloigne de plus en plus, je me ſuis occupé, dans ces Montagnes, à raſſembler ce que j'avois fait à Paris & à Montmorenci; &, de cet amas indigeſte, eſt ſorti l'eſpèce de Dictionnaire qu'on voit ici.

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

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

J'avertis donc ceux qui ne veulent ſouffrir que des Livres bien faits, de ne pas entreprendre la lecture de celui-ci; bien-tôt ils en ſeroient rebutés : mais pour ceux que le mal ne détourne pas du bien; ceux qui ne ſont pas tellement oc-

Digitized by Google

cupés des fautes, qu'ils comptent pour rien ce qui les rachette; ceux, enfin, qui voudront bien chercher ici de quoi compenſer les miennes, y trouveront peut-être aſſez de bons articles pour tolérer les mauvais, &, dans les mauvais même, aſſez d'obſervations neuves & vraies, pour valoir la peine d'être triées & choiſies parmi le reſte. Les Muſiciens liſent peu, & cependant je connois peu d'Arts où la lecture & la réflexion ſoient plus néceſſaires. J'ai penſé qu'un Ouvrage de la forme de celui-ci ſeroit préciſément celui qui leur convenoit, & que pour le leur rendre auſſi profitable qu'il étoit poſſible, il falloit moins y dire ce qu'ils ſavent, que ce qu'ils auroient beſoin d'apprendre.

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

Après avoir expoſé les raiſons de la médiocrité de l'Ouvrage & celles de l'utilité que j'eſtime qu'on en peut tirer, j'aurois maintenant à entrer dans le détail de l'Ouvrage même, à donner un précis du plan que je me ſuis tracé & de la manière dont j'ai tâché de le ſuivre. Mais à meſure que les idées qui s'y rapportent ſe ſont effacées de mon eſprit, le plan ſur lequel je les arrangeois s'eſt de même effacé de ma mémoire. Mon premier projet étoit d'en traiter ſi relativement les articles, d'en lier ſi bien les ſuites par des renvois, que le tout, avec la commodité d'un Dictionnaire, eût l'avantage d'un Traité ſuivi; mais pour exécuter ce projet, il eût fallu me rendre ſans ceſſe préſentes toutes les parties de l'Art, & n'en traiter aucune ſans me rappeller les autres; ce que le défaut de reſſources & mon goût attiédi m'ont bien-tôt rendu impoſſible, & que j'euſſe eu même

Digitized by Google

bien de la peine à faire, au milieu de mes premiers guides, & plein de ma première ferveur. Livré à moi ſeul, n'ayant plus ni Savans ni Livres à conſulter; forcé, par conſéquent, de traiter chaque article en lui-même, &, ſans égard à ceux qui s'y rapportoient, pour éviter des lacunes, j'ai dû faire bien des redites. Mais j'ai cru que dans un Livre de l'eſpèce de celui-ci, c'étoit encore un moindre mal de commettre des fautes, que de faire des omiſſions.

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

Quant aux parties qui tiennent à l'Art ſans lui être eſſencielles, & qui ne ſont pas abſolument néceſſaires à l'intelligence du reſte, j'ai évité, autant que j'ai pû, d'y entrer. Telle eſt celle des Inſtrumens de Muſique, partie vaſte & qui rempliroit ſeule un Dictionnaire, ſur-tout par

Digitized by Google

rapport aux Inſtrumens des Anciens. M. Diderot s'étoit chargé de cette partie dans l'Encyclopédie, & comme elle n'entroit pas dans mon premier plan, je n'ai eu garde de l'y ajoûter dans la ſuite, après avoir ſi bien ſenti la difficulté d'exécuter ce plan tel qu'il étoit.

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

J'exhorte les Artiſtes & les Amateurs de lire ce Livre ſans défiance, & de le juger avec autant d'impartialité que j'en ai mis à l'écrire. Je les prie de conſidérer que ne profeſſant pas, je n'ai d'autre intérêt ici que celui de l'Art, & quand j'en aurois, je devrois naturellement appuyer en faveur

Digitized by Google

veur de la Muſique Françoiſe, où je puis tenir une place, contre l'Italienne où je ne puis être rien. Mais cherchant ſincerement le progrès d'un Art que j'aimois paſſionnément, mon plaiſir a fait taire ma vanité. Les premières habitudes m'ont longtems attaché à la Muſique Françoiſe, & j'en étois enthouſiaſte ouvertement. Des comparaiſons attentives & impartiales m'ont entraîné vers la Muſique Italienne, & je m'y ſuis livré avec la même bonne-foi. Si quelquefois j'ai plaiſanté, c'étoit pour répondre aux autres ſur leur propre ton; mais je n'ai pas, comme eux, donné des bons-mots pour toute preuve, & je n'ai plaiſanté qu'après avoir raiſonné. Maintenant que les malheurs & les maux m'ont enfin détaché d'un goût qui n'avoit pris ſur moi que trop d'empire, je perſiſte, par le ſeul amour de la vérité, dans les jugemens que le ſeul amour de l'Art m'avoit fait porter. Mais, dans un Ouvrage comme celui-ci, conſacré à la Muſique en général, je n'en connois qu'une, qui n'étant d'aucun pays, eſt celle de tous; & je n'y ſuis jamais entré dans la querelle des deux Muſiques, que quand il s'eſt agi d'éclaircir quelque point important au progrès commun. J'ai fait bien des fautes, ſans doute; mais je ſuis aſſûré que la partialité ne m'en a pas fait commettre une ſeule. Si elle m'en fait imputer à tort par les Lecteurs, qu'y puis-je faire? Ce ſont eux alors qui ne veulent pas que mon Livre leur ſoit bon.

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

A Motiers-Travers le 20 Décembre 1764.

Digitized by Google

AVERTISSEMENT.

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

» Dans les Tons majeurs, l'Intervalle de la Tonique » à la Médiante eſt compoſé d'un *Ton* majeur & d'un » *Ton* mineur.

Digitized by Google

E R R A T A.

NB. Les fautes d'impreſſion ſont inévitables dans un Livre comme celui-ci imprimé loin des yeux de l'Auteur, & ſur une matière que les Correcteurs ne ſont pas obligés d'entendre. Cependant un Dictionnaire de Science ou d'Art, fait pour être ſouvent repris & feuilleté, eſt la ſorte de Livre où l'exactitude importe le plus. Si ceux qui voudront conſulter quelquefois celui-ci ne commencent par faire les corrections indiquées par l'*Errata*, qu'ils ne s'en prennent enſuite qu'à eux-mêmes s'ils trouvent ſouvent des contre-ſens, & méme des articles inintelligibles.

Page 27, *ligne* 19. AFFECTUOSO, *liſez* AFFETTUOSO.
Pag. 29, *l.* 11, *après le mot* PASSEPIED, *ajoûtez* &c.
Pag. 32, *l.* 7 *en remontant*, Nom, *liſez* Nome
Pag. 39, *l.* 2, ils mettront plus, *liſez* ils mettront, avec plus
Pag. 64, *l.* 13, & deſcend, *liſ.* ou deſcend
Pag. 96, *l.* 12, de meilleurs, *liſ.* des meilleurs,
Pag. 98, *l.* 10, parfaite, & l'interrompue, *tranſportez la virgule après le dernier mot.*
Pag. 105, *l.* 7, *en remontant*, *ôtez la virgule.*
Pag. 125, *l.* 6, *en remontant*, par la netteté, *liſ.* à la netteté,
Pag. 156, *l.* 13, *en remontant*, toutes Conſonnances, *liſ.* toutes les Conſonnances,
Pag. 223, *l.* 10, Chiar'oſcuro, *liſ.* Chiaro-ſcuro.
Méme page, *lig.* 12 renſoncer, *liſ.* renforcer.
Pag. 230, *l.* 2, *en remontant*, ce Génie, *liſ.* le Génie.
Pag. 232. *l.* 12, *en remontant*, donc, *liſ.* dont
Pag. 254, *l.* 10, *en remontant*, qui ſe font, *liſ.* qui le font
Pag. 315, *l.* 4, courila, *liſ.* courir la
Pag. 331, *l.* 9, *en remontant*, au-deſſous, *liſ.* au-deſſus.
Pag. 334, *l.* 20. *Ces deux chiffres* 7 & 3 *doivent être croiſés en ſens contraire; c'eſt-à-dire que la ligne qui les croiſe doit, du haut à gauche, paſſer à la droite en deſcendant. Il faudroit deux poinçons exprès pour cela.*
Pag. 340, *l.* 2, *en remontant*, *pénultième terme*, $\frac{1}{8}$ *liſ.* $\frac{1}{5}$.

Digitized by Google

Pag. 349, *ligne première*, partie, *lis.* parti.

Pag. 376, *l.* 2, *en remontant, ôtez le point & virgule après le mot* phraſe, *& mettez une virgule après le mot* accent

Pag. 377, *l.* 6, *en remontant*, une Ïambe, *lis.* un Ïambe.

Même page, *ligne ſuivante*, eſt, *lis.* en

Pag. 381, *l.* 6, pour enrichir, *lis.* pour en enrichir

Même page, *l.* 9, *en remontant*, le même, *lis.* la même.

Pag. 385, *l.* 17, à celle qui, *ôtez* à

Pag. 397, *l.* 6 *&* 7, *en remontant*, *mettez ſur la virgule qui eſt après* mots *le point qui eſt de trop ſur celle qui eſt après* ſimple,

Pag. 402, *l.* 10, *en remontant*, à, *ôtez l'accent.*

Pag. 403, *l.* 7, *en remontant*, majeur, *lis.* mineur.

Même page, *dernière ligne*, à paſſé à, *ôtez l'accent du premier* a.

Pag. 408, *l.* 1, ces dernières, *lis.* ces derniers.

Même page, *lig.* 22, infinies, *ajoûtez une virgule.*

Pag. 412, *l.* 5, Devin de Village, *lis.* Devin du Village.

Même page, *lig.* 14, *en remontant*, rejetté, *lis.* rejettez.

Pag. 417, *dernière ligne*, de l'expérience, *effacez* de.

Pag. 433, *l.* 3, à d'autres, *ôtez l'accent de l'*a

Pag. 444, *l.* 3, *en remontant*, yllabe, *lis.* ſyllabe.

Pag. 448, *l.* 3, la Corde ſe fende, *lis.* la Cloche ſe fende.

Pag. 474, *l.* 6, *en remontant*, *effacez* même.

Pag. 508, *l.* 9, *en remontant*, *liſez* &, tout le reſte égal, une &c.

Pag. 532, *l.* 11, *en remontant*, Corde à jouer, *lis.* Corde à jour,

Pag. 534, *l.* 13, *en remontant*, agréables, *lis.* agréable,

Pag. 535, *l.* 7, *en remontant*, dont deux nombres, *lis.* dont deux Cordes.

A la ſignature de l'Approbation, *au lieu de* CLAIRAUD, *liſez* CLAIRAUT.

Planche F, *à l'Air noté en chiffres*, *derniere ligne*, *à la Baſſe*, *ſeptième meſure*, 8 *liſez* 4.

Pl. L. *Fig.* 5. *ſeconde Portée*, *ajoûtez un Dièſe à la dernière Note.*

DICTIONNAIRE

Digitized by Google

DICTIONNAIRE
DE
MUSIQUE.

A.

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

A *battuta*. (Voyez MESURÉ.)

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

A *Tempo*. (Voyez MESURÉ.)

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

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

ACCENT. On appelle ainſi, ſelon l'acception la plus générale, toute modification de la voix parlante, dans la durée, ou dans le

Digitized by Google

ton des ſyllabes & des mots dont le diſcours eſt compoſé; ce qui montre un rapport très-exact entre les deux uſages des *Accens* & les deux parties de la Mélodie, ſavoir le Rhythme & l'Intonation. *Accentus*, dit le Grammairien Sergius dans Donat, *quaſi ad cantus*. Il y a autant d'*Accens* différens qu'il y a de manières de modifier ainſi la voix; & il y a autant de genres d'*Accens* qu'il y a de cauſes générales de ces modifications.

On diſtingue trois de ces genres dans le ſimple diſcours; ſavoir: l'*Accent* grammatical qui renferme la regle des *Accens* proprement dits, par leſquels le ſon des ſyllabes eſt grave ou aigu, & celle de la quantité, par laquelle chaque ſyllabe eſt brève ou longue: l'*Accent* logique ou rationel, que pluſieurs confondent mal-à-propos avec le précédent; cette ſeconde ſorte d'*Accent*, indiquant le rapport, la connexion plus ou moins grande que les propoſitions & les idées ont entr'elles, ſe marque en partie par la ponctuation: enfin l'*Accent* pathétique ou oratoire, qui, par diverſes inflexions de voix, par un ton plus ou moins élevé, par un parler plus vif ou plus lent, exprime les ſentimens dont celui qui parle eſt agité, & les communique à ceux qui l'écoutent. L'étude de ces divers *Accens* & de leurs effets dans la langue doit être la grande affaire du Muſicien, & Denis d'Halicarnaſſe regarde avec raiſon l'*Accent* en général comme la ſemence de toute Muſique. Auſſi devons-nous admettre pour une maxime inconteſtable que le plus ou moins d'*Accent* eſt la vraie cauſe qui rend les langues plus ou moins muſicales: car quel ſeroit le rapport de la Muſique au diſcours, ſi les tons de la voix chantante n'imitoient les *Accens* de la parole? D'où il ſuit que, moins une langue a de pareils *Accens*, plus la Mélodie y doit être monotone, languiſſante & fade; à moins qu'elle ne cherche dans le bruit & la force des ſons le charme qu'elle ne peut trouver dans leur variété.

Quant à l'*Accent* pathétique & oratoire, qui eſt l'objet le plus immédiat de la Muſique imitative du théâtre, on ne doit pas oppoſer à la maxime que je viens d'établir, que tous les hommes étant ſujets aux mêmes paſſions doivent en avoir également le langage: car autre choſe eſt l'*Accent* univerſel de la Nature qui arrache à tout homme des cris inarticulés, & autre choſe l'*Accent* de la langue, qui engendre

Digitized by Google

la Mélodie particulière à une Nation. La ſeule différence du plus ou moins d'imagination & de ſenſibilité qu'on remarque d'un peuple à l'autre en doit introduire une infinie dans l'idiome accentué, ſi j'oſe parler ainſi. L'Allemand, par exemple, hauſſe également & fortement la voix dans la colère; il crie toujours ſur le même ton: l'Italien, que mille mouvemens divers agitent rapidement & ſucceſſivement dans le même cas, modifie ſa voix de mille manières. Le même fond de paſſion regne dans ſon ame: mais quelle variété d'expreſſions dans ſes *Accens* & dans ſon langage! Or c'eſt à cette ſeule variété, quand le Muſicien ſait l'imiter, qu'il doit l'énergie & la grace de ſon chant.

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

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

En effet le premier & principal objet de toute Muſique eſt de plaire à l'oreille; ainſi tout Air doit avoir un chant agréable: voilà la premiere

Digitized by Google

loi, qu'il n'eſt jamais permis d'enfreindre. L'on doit donc premierement conſulter la Mélodie & l'*Accent* muſical dans le deſſein d'un Air quelconque. Enſuite, s'il eſt queſtion d'un chant dramatique & imitatif, il faut chercher l'*Accent* pathétique qui donne au ſentiment ſon expreſſion, & l'*Accent* rationel par lequel le Muſicien rend avec juſteſſe les idées du Poëte; car pour inſpirer aux autres la chaleur dont nous ſommes animés en leur parlant, il faut leur faire entendre ce que nous diſons. L'*Accent* grammatical eſt néceſſaire par la même raiſon; & cette regle, pour être ici la derniere en ordre, n'eſt pas moins indiſpenſable que les deux précédentes, puiſque le ſens des propoſitions & des phraſes dépend abſolument de celui des mots : mais le Muſicien qui ſait ſa langue a rarement beſoin de ſonger à cet *Accent;* il ne ſauroit chanter ſon Air ſans s'appercevoir s'il parle bien ou mal, & il lui ſuffit de ſavoir qu'il doit toujours bien parler. Heureux, toutefois, quand une Mélodie fléxible & coulante ne ceſſe jamais de ſe prêter à ce qu'exige la langue! Les Muſiciens François ont en particulier des ſecours qui rendent ſur ce point leurs erreurs impardonnables, & ſurtout le traité de la Proſodie Françoiſe de M. l'Abbé d'Olivet, qu'ils devroient tous conſulter. Ceux qui ſeront en état de s'élever plus haut pourront étudier la Grammaire de Port-royal & les ſavantes notes du Philoſophe qui l'a commentée. Alors en appuyant l'uſage ſur les regles & les regles ſur les principes, ils ſeront toujours ſûrs de ce qu'ils doivent faire dans l'emploi de l'*Accent* grammatical de toute eſpèce.

Quant aux deux autres ſortes d'*Accens*, on peut moins les réduire en regles, & la pratique en demande moins d'étude & plus de talent. On ne trouve point de ſang-froid le langage des paſſions, & c'eſt une vérité rebattue qu'il faut être ému ſoi-même pour émouvoir les autres. Rien ne peut donc ſuppléer dans la recherche de l'*Accent* pathétique à ce génie qui réveille à volonté tous les ſentimens, & il n'y a d'autre Art en cette partie que d'allumer en ſon propre cœur le feu qu'on veut porter dans celui des autres. (Voyez GÉNIE.) Eſt-il queſtion de l'*Accent* rationel : l'Art a tout auſſi peu de priſe pour le ſaiſir, par la raiſon qu'on n'apprend point à entendre à des ſourds. Il faut avouer auſſi que cet *Accent* eſt moins que les autres du reſſort de la Muſique,

Digitized by Google

parce qu'elle eſt bien plus le langage des ſens que celui de l'eſprit. Donnez donc au Muſicien beaucoup d'images ou de ſentimens & peu de ſimples idées à rendre : car il n'y a que les paſſions qui chantent ; l'entendement ne fait que parler.

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

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

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

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

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

ACCOMPAGNATEUR. Celui qui dans un Concert accom-

Digitized by Google

pagne de l'Orgue, du Clavecin, ou de tout autre Inſtrument d'accompagnement. (Voyez ACCOMPAGNEMENT.)

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

C'eſt à l'*Accompagnateur* de donner le ton aux Voix & le mouvement à l'Orcheſtre. La premiere de ces fonctions exige qu'il ait toujours ſous un doigt la Note du Chant pour la refrapper au beſoin & ſoutenir ou remettre la Voix, quand elle foiblit ou s'égare. La ſeconde exige qu'il marque la Baſſe & ſon Accompagnement par des coups fermes, égaux, détachés & bien reglés à tous égards, afin de bien faire ſentir la Meſure aux Concertans, ſur-tout au commencement des Airs.

On trouvera dans les trois Articles ſuivans les détails qui peuvent manquer à celui-ci.

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

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

Digitized by Google

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

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

Comment remédier à ces inconvéniens ? Faudra-t-il multiplier les Signes pour tout exprimer ? Mais on ſe plaint qu'il y en a déjà trop. Faudra-t-il les réduire ? On laiſſera plus de choſes à deviner à l'Accompagnateur, qui n'eſt déjà que trop occupé ; & dès qu'on fait tant que d'employer des chiffres, il faut qu'ils puiſſent tout dire. Que faire donc ? Inventer de nouveaux Signes, perfectionner le Doigter, & faire des Signes & du Doigter deux moyens combinés qui concourent à ſoulager l'Accompagnateur. C'eſt ce que M. Rameau a tenté avec beaucoup de ſagacité, dans ſa Diſſertation ſur les différentes méthodes d'Accompagnement. Nous expoſerons aux mots *Chiffres* & *Doigter* les moyens qu'il propoſe. Paſſons aux méthodes.

Comme l'ancienne Muſique n'étoit pas ſi compoſée que la nôtre, ni pour le Chant, ni pour l'Harmonie, & qu'il n'y avoit gueres d'autre Baſſe que la fondamentale, tout l'*Accompagnement* ne conſiſtoit qu'en une ſuite d'Accords parfaits, dans leſquels l'Accompagnateur ſubſtituoit de tems en tems quelque Sixte à la Quinte, ſelon que l'oreille le conduiſoit : ils n'en ſavoient pas davantage. Aujourd'hui qu'on a varié les Modulations, renverſé les Parties, ſurchargé, peut-être gâté l'Harmonie par des foules de Diſſonnances, on eſt contraint de ſuivre d'autres Regles. Campion imagina, dit-on, celle qu'on appelle

Digitized by Google

Regle de l'Octave : (Voyez REGLE DE L'OCTAVE.) & c'eſt par cette méthode que la plûpart des Maîtres enſeignent encore aujourd'hui l'*Accompagnement*.

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

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

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

Pluſieurs conſeillent d'apprendre la Compoſition avant de paſſer à l'*Accompagnement* ;

Digitized by Google

l'*Accompagnement* : comme ſi l'*Accompagnement* n'étoit pas la Compoſition même, à l'invention près, qu'il faut de plus au Compoſiteur. C'eſt comme ſi l'on propoſoit de commencer par ſe faire Orateur pour apprendre à lire. Combien de gens, au contraire, veulent qu'on commence par l'*Accompagnement* à apprendre la Compoſition ? & cet ordre eſt aſſurément plus raiſonnable & plus naturel.

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

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

Je tâcherai d'expoſer en peu de mots les principes ſur leſquels ſa méthode eſt fondée.

Il n'y a dans l'Harmonie que des Conſonnances & des Diſſonnances. Il n'y a donc que des Accords conſonnans & des Accords diſſonnans.

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

Ou des Accords conſonnans ſe ſuccèdent, ou des Accords diſſonnans ſont ſuivis d'autres Accords diſſonnans, ou les conſonnans & les diſſonnans ſont entrelacés.

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

Les Accords diſſonnans ſe ſuccèdent ordinairement dans un même Ton, ſi les Sons n'y ſont point altérés. La Diſſonnance lie le ſens har-

Digitized by Google

monique : un Accord y fait desirer l'autre, & sentir que la phrase n'est pas finie. Si le Ton change dans cette succession, ce changement est toujours annoncé par un Dièse ou par un Bémol. Quant à la troisième succession, sçavoir l'entrelacement des Accords consonnans & dissonnans, M. Rameau la réduit à deux cas seulement, & il prononce en général, qu'un Accord consonnant ne peut être immédiatement précédé d'aucun autre Accord dissonnant, que celui de septième de la Dominante-Tonique, ou de celui de Sixte-Quinte de la Sous-Dominante ; excepté dans la Cadence rompue & dans les suspensions ; encore prétend-il qu'il n'y a pas d'exception quant au fond. Il me semble que l'Accord parfait peut encore être précédé de l'Accord de Septième diminuée, & même de celui de Sixte superflue ; deux Accords originaux, dont le dernier ne se renverse point.

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

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

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

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

La succession fondamentale par Quintes ou par Tierces, en descendant donne la seconde texture, composée d'Accords dissonnans, savoir, des Accords de Septième ; & cette succession donne une Harmonie descendante.

Digitized by Google

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

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

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

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

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

I. Quoique dans les Principes de M. Rameau, l'on doive toucher tous les Sons de chaque Accord, il faut bien ſe garder de prendre toujours cette Regle à la lettre. Il y a des Accords qui ſeroient inſupportables avec tout ce rempliſſage. Dans la plûpart des Accords diſſonnans, ſur-tout dans les Accords par ſuppoſition, il y a quelque Son à retrancher pour en diminuer la dureté : ce Son eſt quelquefois la Septième, quelquefois la Quinte ; quelquefois l'une & l'autre ſe retranchent. On retranche encore aſſez ſouvent la Quinte ou l'Octave

Digitized by Google

de la Baſſe dans les Accords diſſonnans, pour éviter des Octaves ou des Quintes de ſuite qui peuvent faire un mauvais effet, ſur-tout aux extrémités. Par la même raiſon, quand la Note ſenſible eſt dans la Baſſe, on ne la met pas dans l'*Accompagnement*, & l'on double, au lieu de cela, la Tierce ou la Sixte, de la main droite. On doit éviter auſſi les Intervalles de Seconde, & d'avoir deux doigts joints; car cela fait une Diſſonnance fort dure, qu'il faut garder pour quelques occaſions où l'expreſſion la demande. En général on doit penſer, en accompagnant, que quand M. Rameau veut qu'on rempliſſe tous les Accords, il a bien plus d'égard à la mécanique des doigts & à ſon ſyſtême particulier d'*Accompagnement*, qu'à la pureté de l'Harmonie. Au lieu du bruit confus que fait un pareil *Accompagnement*, il faut chercher à le rendre agréable & ſonore, & faire qu'il nourriſſe & renforce la Baſſe, au lieu de la couvrir & de l'étouffer.

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

II. On doit toujours proportionner le bruit de l'*Accompagnement* au caractère de la Muſique & à celui des Inſtrumens ou des Voix que l'on doit accompagner. Ainſi dans un Chœur on frappe de la main droite les Accords pleins; de la gauche on redouble l'Octave ou la Quinte; quelquefois tout l'Accord. On en doit faire autant dans le Récitatif Italien; car les ſons de la Baſſe n'y étant pas ſoutenus ne doivent ſe faire entendre qu'avec toute leur Har-

Digitized by Google

monie, & de manière à rappeller fortement & pour longtems l'idée de la Modulation. Au contraire, dans un Air lent & doux, quand on n'a qu'une voix foible ou un seul Instrument à accompagner, on retranche des Sons, on arpége doucement, on prend le petit Clavier. En un mot, on a toujours attention que l'*Accompagnement*, qui n'est fait que pour soutenir & embellir le Chant, ne le gâte & ne le couvre pas.

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

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

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

Digitized by Google

l'*Accompagnement*, ni dans la Baſſe, qui puiſſe diſtraire un moment l'oreille du Chant, & leurs *Accompagnemens* ſont toujours dirigés ſur ce principe, que le plaiſir & l'attention s'évaporent en ſe partageant.

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

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

ACCOMPAGNEMENT, eſt encore toute Partie de Baſſe ou d'autre Inſtrument, qui eſt compoſée ſous un Chant pour y faire Harmonie. Ainſi un *Solo* de Violon s'accompagne du Violoncelle ou du Clavecin, & un *Accompagnement* de Flûte ſe marie fort bien avec la voix. L'Harmonie de l'*Accompagnement* ajoûte à l'agrément du Chant en rendant les Sons plus ſûrs, leur effet plus doux, la Modulation plus ſenſible, & portant à l'oreille un témoignage de juſteſſe qui la flatte. Il y a même, par rapport aux Voix, une forte raiſon de les faire toujours accompagner de quelque Inſtrument, ſoit en Partie, ſoit à l'Uniſſon. Car, quoique pluſieurs prétendent qu'en chantant la Voix ſe modifie naturellement ſelon les loix du tempérament, (voyez TEMPÉRAMENT.) cependant l'expérience nous dit que les Voix les plus juſtes & les mieux exercées ont bien de la peine à ſe maintenir longtems dans la juſteſſe du Ton, quand rien ne les y ſoutient. A force de chanter on monte

Digitized by Google

ou l'on descend insensiblement, & il est très-rare qu'on se trouve exactement en finissant dans le Ton d'où l'on étoit parti. C'est pour empêcher ces variations que l'Harmonie d'un Instrument est employée; elle maintient la Voix dans le même Diapason, ou l'y rappelle aussi-tôt, quand elle s'égare. La Basse est de toutes les Parties la plus propre à l'*Accompagnement*, celle qui soutient le mieux la Voix, & satisfait le plus l'oreille; parce qu'il n'y en a point dont les vibrations soient si fortes, si déterminantes, ni qui laisse moins d'équivoque dans le jugement de l'Harmonie fondamentale.

ACCOMPAGNER, *v. a. & n.* C'est en général jouer les Parties d'Accompagnement dans l'exécution d'un morceau de Musique; c'est plus particulièrement, sur un Instrument convenable, frapper avec chaque Note de la Basse les Accords qu'elle doit porter, & qui s'appellent l'Accompagnement. J'ai suffisamment expliqué dans les précédens articles en quoi consiste cet Accompagnement. J'ajoûterai seulement que ce mot même avertit celui qui *accompagne* dans un concert qu'il n'est chargé que d'une partie accessoire, qu'il ne doit s'attacher qu'à en faire valoir d'autres, que si-tôt qu'il a la moindre prétention pour lui-même, il gâte l'exécution & impatiente à la fois les Concertans & les Auditeurs; plus il croit se faire admirer, plus il se rend ridicule, & sitôt qu'à force de bruit ou d'ornemens déplacés, il détourne à soi l'attention dûe à la partie principale, tout ce qu'il montre de talent & d'exécution, montre à la fois sa vanité & son mauvais goût. Pour *Accompagner* avec intelligence & avec applaudissement, il ne faut songer qu'à soutenir & faire valoir les Parties essentielles, & c'est exécuter fort habilement la sienne que d'en faire sentir l'effet sans la laisser remarquer.

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

L'Harmonie naturelle produite par la Résonnance d'un Corps sonore est composée de trois Sons différens, sans compter leurs Octaves; lesquels forment entre eux l'*Accord* le plus agréable & le plus parfait que l'on puisse entendre: d'où on l'appelle par excellence *Accord parfait*. Ainsi pour rendre complette l'Harmonie, il faut que chaque *Accord* soit au moins composé de trois Sons. Aussi les Musiciens trou-

Digitized by Google

vent-ils dans le Trio la perfection harmonique, ſoit parce qu'ils y emploient les *Accords* en entier, ſoit parce que dans les occaſions où ils ne les emploient pas en entier, ils ont l'art de donner le change à l'oreille, & de lui perſuader le contraire, en lui préſentant les Sons principaux des *Accords*, de manière à lui faire oublier les autres. (Voyez TRIO.) Cependant, l'Octave du Son principal produiſant de nouveaux rapports & de nouvelles Conſonnances par les complémens des Intervalles, (voyez COMPLÉMENT.) on ajoûte ordinairement cette Octave pour avoir l'enſemble de toutes les Conſonnances dans un même *Accord*. (Voyez CONSONNANCE.) De plus, l'addition de la Diſſonnance, (voyez DISSONNANCE.) produiſant un quatrième Son ajoûté à l'*Accord* parfait, c'eſt une néceſſité, ſi l'on veut remplir l'*Accord*, d'avoir une quatrième Partie pour exprimer cette Diſſonnance. Ainſi la ſuite des *Accords* ne peut être complette & liée qu'au moyen de quatre Parties.

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

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

TABLE

Digitized by Google

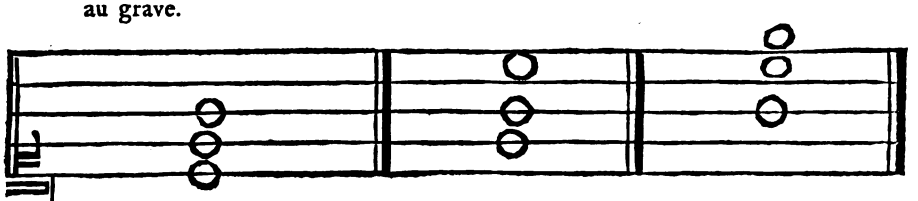
TABLE

De tous les Accords reçus dans l'Harmonie.

ACCORDS FONDAMENTAUX.

ACCORD PARFAIT ET SES DÉRIVÉS.

Le Son fondamental, au grave. | Sa Tierce, au grave. | Sa Quinte, au grave.

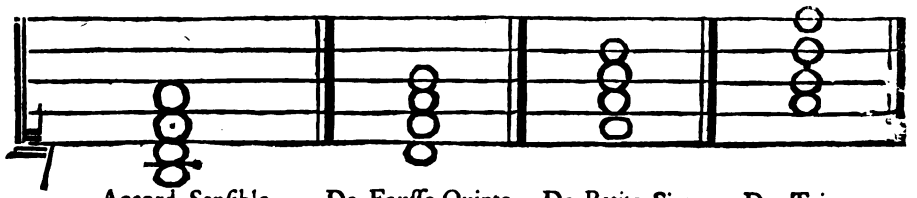


Accord Parfait. | Accord de Sixte. | Accord de Sixte-Quarte.

Cet *Accord* conſtitue le Ton, & ne ſe fait que ſur la Tonique : ſa Tierce peut être Majeure ou Mineure, & c'eſt elle qui conſtitue le Mode.

ACCORD SENSIBLE OU DOMINANT, ET SES DÉRIVÉS.

Le Son fondamental, au grave. | Sa Tierce, au grave. | Sa Quinte, au grave. | Sa Septième, au grave.

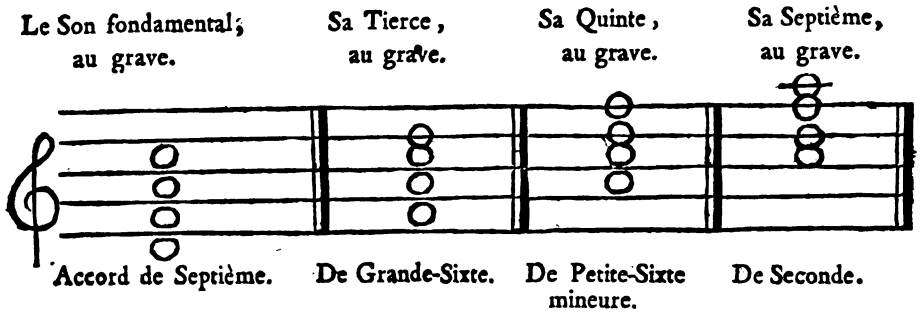


Accord Senſible. | De Fauſſe-Quinte. | De Petite-Sixte majeure. | De Triton.

Aucun des Sons de cet *Accord* ne peut s'altérer.

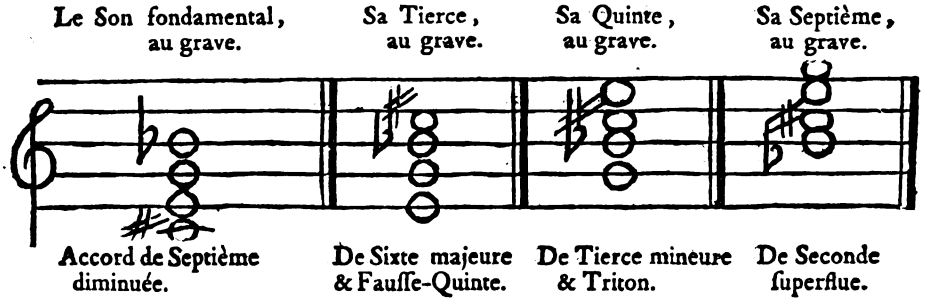
Digitized by Google

ACCORD DE SEPTIEME ET SES DÉRIVÉS.



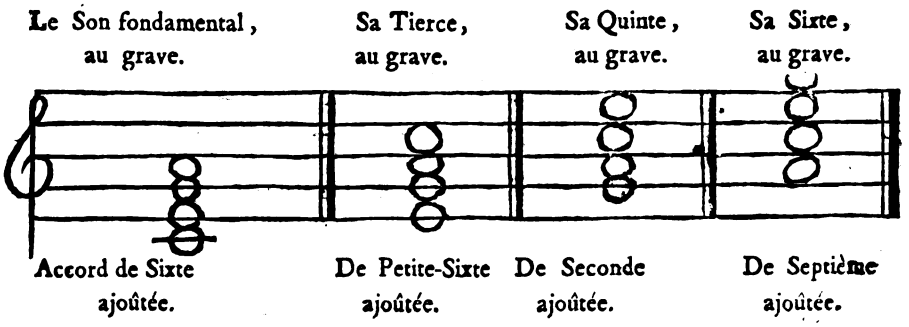
La Tierce, la Quinte, & la Septième peuvent s'altérer dans cet *Accord*.

ACCORD DE SEPTIEME DIMINUÉE ET SES DÉRIVÉS.



Aucun des Sons de cet *Accord* ne peut s'altérer.

ACCORD DE SIXTE AJOUTÉE ET SES DÉRIVÉS.

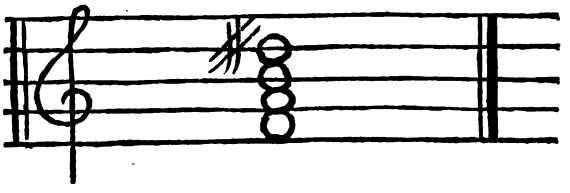


Digitized by Google

Je joins ici par-tout le mot *ajoûté* pour diſtinguer cet *Accord* & ſes renverſés des productions ſemblables de l'*Accord* de Septième.

Ce dernier renverſement de Septième ajoûtée n'eſt pas admis par M. Rameau, parce que ce renverſement forme un *Accord* de Septième, & que l'*Accord* de Septième eſt fondamental. Cette raiſon paroît peu ſolide. Il ne faudroit donc pas non plus admettre la Grande-Sixte comme un renverſement; puiſque dans les propres principes de M. Rameau ce même *Accord* eſt ſouvent fondamental. Mais la pratique des plus grands Muſiciens, & la ſienne même dément l'excluſion qu'il voudroit établir.

ACCORD DE SIXTE SUPERFLUE.

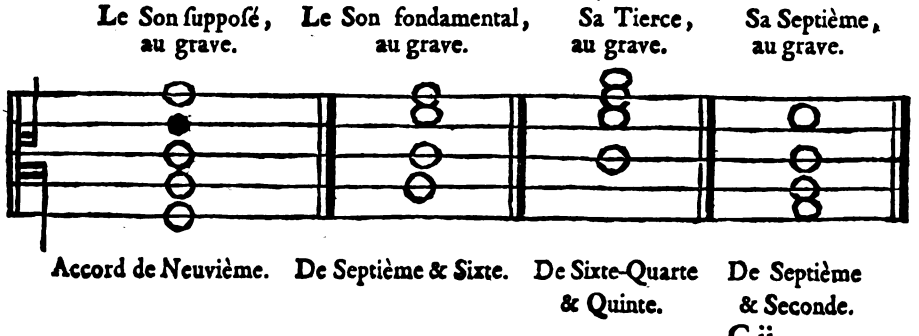


Cet *Accord* ne ſe renverſe point, & aucun de ſes Sons ne peut s'altérer. Ce n'eſt proprement qu'un *Accord* de Petite-Sixte majeure, dièſée par accident, & dans lequel on ſubſtitue quelquefois la Quinte à la Quarte.

ACCORDS PAR SUPPOSITION.

(Voyez SUPPOSITION.)

ACCORD DE NEUVIEME ET SES DÉRIVÉS.

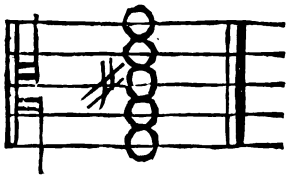


Digitized by Google

C'eſt un *Accord* de Septième auquel on ajoûte un cinquième Son à la Tierce au-deſſous du fondamental.

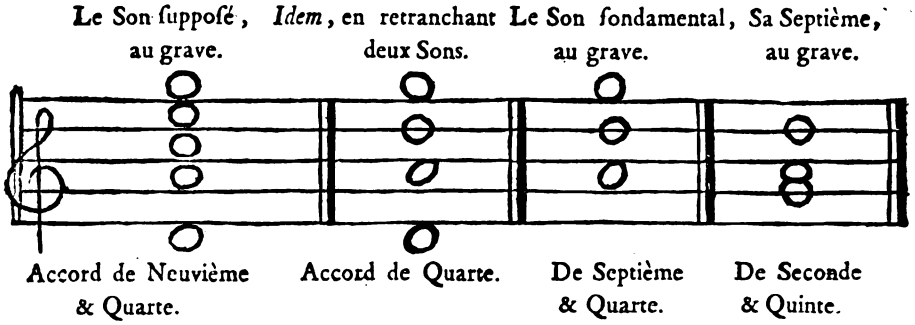
On retranche ordinairement la Septième, c'eſt-à-dire, la Quinte du Son fondamental, qui eſt ici la Note marquée en noir; dans cet état l'*Accord* de Neuvième peut ſe renverſer en retranchant encore de l'Accompagnement l'Octave de la Note qu'on porte à la Baſſe.

ACCORD DE QUINTE SUPERFLUE.



C'eſt l'*Accord* ſenſible d'un Ton Mineur, au-deſſous duquel on fait entendre la Médiante: ainſi c'eſt un véritable *Accord* de Neuvième. Mais il ne ſe renverſe point, à cauſe de la Quarte diminuée que donneroit avec la Note ſenſible le Son ſuppoſé porté à l'aigu, laquelle Quarte eſt un Intervalle banni de l'Harmonie.

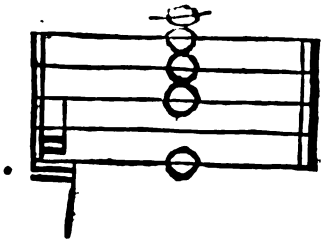
ACCORD D'ONZIEME OU QUARTE.



C'eſt un *Accord* de Septième, au-deſſous duquel on ajoûte un cinquième Son à la Quinte du fondamental. On ne frappe guères cet *Accord* plein, à cauſe de ſa dureté: on en retranche ordinairement la Neuvième & la Septième; & pour le renverſer, ce retranchement eſt indiſpenſable.

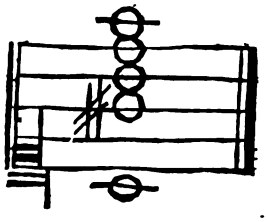
Digitized by Google

ACCORD DE SEPTIEME SUPERFLUE.



C'eſt l'*Accord* dominant ſous lequel la Baſſe fait la Tonique.

ACCORD DE SEPTIEME SUPERFLUE ET SIXTE MINEURE.



C'eſt l'*Accord* de Septième diminuée ſur la Note ſenſible, ſous lequel la Baſſe fait la Tonique.

Ces deux derniers *Accords* ne ſe renverſent point, parce que la Note ſenſible & la Tonique s'entendroient enſemble dans les Parties ſupérieures; ce qui ne peut ſe tolérer.

Quoique tous les *Accords* ſoient pleins & complets dans cette Table; comme il le falloit pour montrer tous leurs Elémens, ce n'eſt pas à dire qu'il faille les employer tels. On ne le peut pas toujours, & on le doit très-rarement. Quant aux Sons qui doivent être préférés ſelon la place & l'uſage des *Accords*; c'eſt dans ce choix exquis & néceſſaire que conſiſte le plus grand art du Compoſiteur. (Voyez COMPOSITION, MELODIE, EFFET, EXPRESSION, &c.)

FIN DE LA TABLE DES ACCORDS.

Nous parlerons aux mots HARMONIE, BASSE-FONDAMENTALE, COMPOSITION, &c. de la maniere d'employer tous ces *Accords* pour

Digitized by Google

en former une Harmonie réguliere. J'ajoûterai ſeulement ici les obſervations ſuivantes.

I. C'eſt une grande erreur de penſer que le choix des renverſemens d'un même *Accord* ſoit indifférent pour l'Harmonie ou pour l'expreſſion. Il n'y a pas un de ces renverſemens qui n'ait ſon caractère propre. Tout le monde ſent l'oppoſition qui ſe trouve entre la douceur de la Fauſſe-Quinte & l'aigreur du Triton, & cependant l'un de ces Intervalles eſt renverſé de l'autre. Il en eſt de même de la Septième diminuée & de la Seconde ſuperflue, de la Seconde ordinaire & de la Septième. Qui ne ſait combien la Quinte eſt plus ſonore que la Quarte ? L'*Accord* de Grande-Sixte & celui de Petite-Sixte mineure, ſont deux faces du même *Accord* fondamental ; mais de combien l'une n'eſt-elle pas plus harmonieuſe que l'autre ? L'*Accord* de Petite-Sixte majeure, au contraire, n'eſt-il pas plus brillant que celui de fauſſe Quinte ? Et pour ne parler que du plus ſimple de tous les *Accords*, conſidérez la majeſté de l'*Accord* parfait, la douceur de l'*Accord* de Sixte, & la fadeur de celui de Sixte-Quarte ; tous cependant compoſés des mêmes Sons. En général les Intervalles ſuperflus, les Dièſes dans le haut, ſont propres par leur dureté à exprimer l'emportement, la colère & les paſſions aigues. Au contraire, les Bémols à l'aigu & les Intervalles diminués forment une Harmonie plaintive, qui attendrit le cœur. C'eſt une multitude d'obſervations ſemblables, qui, lorſqu'un habile Muſicien ſait s'en prévaloir, le rendent maître des affections de ceux qui l'écoutent.

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

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

Digitized by Google

crient, ſortent de leur Diapaſon & ſont ſi éloignées les unes des autres qu'elles ſemblent n'avoir plus de rapport entre elles.

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

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

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

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

A l'égard des Flûtes, Hautbois, Baſſons, & autres Inſtrumens à vent, ils ont leur Ton à-peu-près fixé, qu'on ne peut guères changer qu'en changeant quelque pièce de l'Inſtrument. On peut encore les allonger un peu à l'emboiture des pièces, ce qui baiſſe le Ton de quelque choſe; mais il doit néceſſairement réſulter des tons faux de ces variations, parce que la juſte proportion eſt rompue entre la longueur totale de l'Inſtrument & les diſtances d'un trou à l'autre.

Quand le Ton eſt déterminé, on y fait rapporter tous les autres Sons de l'Inſtrument, leſquels doivent être fixés par l'Accord ſelon les Intervalles qui leur conviennent. L'Orgue & le Clavecin s'*accordent* par

Digitized by Google

Quintes, juſqu'à ce que la Partition ſoit faite, & par Octaves pour le reſte du Clavier; la Baſſe & le Violon par Quintes; la Viole & la Guitarre par Quartes & par Tierces, &c. En général on choiſit toujours des Intervalles conſonnans & harmonieux, afin que l'oreille en ſaiſiſſe plus aiſément la juſteſſe.

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

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

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

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

ACOUSTIQUE. *ſ. f.* Doctrine ou Théorie des Sons. (Voyez SON.) Ce mot eſt de l'invention de M. Sauveur, & vient du Grec ἀκούω, j'entends.

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

Acouſtique

Digitized by Google

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

ACTE. *ſ. m.* Partie d'un Opéra ſéparée d'une autre dans la repréſentation par un eſpace appellé Entre-Acte. (Voyez ENTRE-ACTE.)

L'unité de tems & de lieu doit être auſſi rigoureuſement obſervée dans un *Acte* d'Opéra que dans une Tragédie entiere du genre ordinaire, & même plus, à certains égards; car le Poëte ne doit point donner à un Acte d'Opéra une durée hypothétique plus longue que celle qu'il a réellement, parce qu'on ne peut ſuppoſer que ce qui ſe paſſe ſous nos yeux dure plus long-tems que nous ne le voyons durer en effet : mais il dépend du Muſicien de précipiter ou ralentir l'action juſqu'à un certain point, pour augmenter la vraiſemblance ou l'intérêt; liberté qui l'oblige à bien étudier la gradation des paſſions théâtrales, le tems qu'il faut pour les développer, celui où le progrès eſt au plus haut point, & celui où il convient de s'arrêter pour prévenir l'inattention, la langueur, l'épuiſement du Spectateur. Il n'eſt pas non plus permis de changer de décoration & de faire ſauter le théâtre d'un lieu à un autre, au milieu d'un *Acte*, même dans le genre merveilleux; parce qu'un pareil ſaut choque la raiſon, la vérité, la vraiſemblance, & détruit l'illuſion que la premiere loi du Théâtre eſt de favoriſer en tout. Quand donc l'action eſt interrompue par de tels changemens, le Muſicien ne peut ſavoir ni comment il les doit marquer, ni ce qu'il doit faire de ſon Orcheſtre pendant qu'ils durent, à moins d'y repréſenter le même cahos qui regne alors ſur la Scène.

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

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

ACTEUR. *ſ. m.* Chanteur qui fait un rolle dans la repréſentation d'un Opéra. Outre toutes les qualités qui doivent lui être communes

Digitized by Google

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

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

Il ne ſuffit pas à l'*Acteur* d'Opéra d'être un excellent Chanteur, s'il n'eſt encore un excellent Pantomime; car il ne doit pas ſeulement faire ſentir ce qu'il dit lui-même, mais auſſi ce qu'il laiſſe dire à la Symphonie. L'Orcheſtre ne rend pas un ſentiment qui ne doive ſortir de ſon ame; ſes pas, ſes regards, ſon geſte, tout doit s'accorder ſans ceſſe avec la Muſique, ſans pourtant qu'il paroiſſe y ſonger; il doit intéreſſer toujours, même en gardant le ſilence, & quoiqu'occupé d'un rolle difficile, s'il laiſſe un inſtant oublier le Perſonnage pour s'occuper du Chanteur, ce n'eſt qu'un Muſicien ſur la Scène; il n'eſt plus

Digitized by Google

Acteur. Tel excella dans les autres Parties, qui s'eſt fait ſiffler pour avoir négligé celle-ci. Il n'y a point d'*Acteur* à qui l'on ne puiſſe, à cet égard, donner le célèbre *Chaſſé* pour modèle. Cet excellent Pantomime, en mettant toujours ſon Art au-deſſus de lui, & s'efforçant toujours d'y exceller, s'eſt ainſi mis lui-même fort au deſſus de ſes Confreres : Acteur unique & homme eſtimable, il laiſſera l'admiration & le regret de ſes talens aux Amateurs de ſon Théâtre, & un ſouvenir honorable de ſa perſonne à tous les honnêtes gens.

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

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

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

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

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

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

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

Digitized by Google

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

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

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

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

Sixte-ajoûtée eſt une Sixte qu'on ajoûte à l'Accord parfait, & de laquelle cet Accord ainſi augmenté prend le nom. [Voyez ACCORD & SIXTE.]

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

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

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

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

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

Hæc eſt ratio ? Perverſa æra ! Summa ſubducta improbè !

Et Sextus Rufus s'en eſt ſervi de même.

Or quoique ce mot ne ſe prît originairement que pour le nombre ou la Meſure du Chant, dans la ſuite on en fit le même uſage qu'on

Digitized by Google

avoit fait du mot *numerus*, & l'on ſe ſervit du mot *æra* pour déſigner le Chant même ; d'où eſt venu, ſelon les deux Auteurs cités, le mot François *Air*, & l'Italien *Aria* pris dans le même ſens.

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

La Muſique moderne a diverſes eſpèces d'*Airs* qui conviennent chacune à quelque eſpèce de Danſe dont ces Airs portent le nom. (Voyez MENUET, GAVOTTE, MUSETTE, PASSEPIED.)

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

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

Digitized by Google

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

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

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

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

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

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

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

ALLEMANDE, *ſ. f.* Sorte d'Air ou de Pièce de Muſique dont la Muſique eſt à quatre Temps & ſe bat gravement. Il paroît par ſon

Digitized by Google

nom que ce caractere d'Air nous eſt venu d'Allemagne, quoiqu'il n'y ſoit point connu du tout. L'*Allemande* en Sonate eſt par-tout vieillie, & à peine les Muſiciens s'en ſervent-ils aujourd'hui : ceux qui s'en ſervent encore, lui donnent un mouvement plus gai.

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

ALTUS. Voyez HAUTE-CONTRE.

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

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

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

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

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

AMOROSO. Voyez TENDREMENT.

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

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

Le diminutif ANDANTINO indique un peu moins de gaité dans

Digitized by Google

la Meſure : ce qu'il faut bien remarquer, le diminutif *Larghetto* ſignifiant tout le contraire. (Voyez LARGO.)

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

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

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

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

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

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

Ce mot vient d'Ἀντὶ, *contre*, & de φωνὴ, *voix*, comme qui diroit; *oppoſition de voix.*

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

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

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

Les Grecs, qui n'ignoroient pas que le Ton majeur ne peut, par des diviſions

Digitized by Google

diviſions rationelles, ſe partager en deux parties égales, le partageoient inégalement de pluſieurs manieres. (Voyez INTERVALLE.)

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

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

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

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

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

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

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

Digitized by Google

Ils appelloient auſſi *Apycnos* ou *non-épais* le Genre Diatonique, parce que dans les Tetracordes de ce Genre la ſomme des deux premiers Intervalles étoit plus grande que le troiſième. (Voyez ÉPAIS, GENRE, SON, TETRACORDE.)

ARBITRIO. Voyez CADENZA.

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

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

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

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

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

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

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

Il y a des Inſtrumens ſur leſquels on ne peut former un Accord plein qu'en Arpégeant; tels ſont le Violon, le Violoncelle, la Viole, & tous ceux dont on joue avec l'Archet; car la convexité du Chevalet empêche que l'Archet ne puiſſe appuyer à la fois ſur toutes les cordes. Pour former donc des Accords ſur ces Inſtrumens, on eſt contraint

Digitized by Google

d'Arpéger, & comme on ne peut tirer qu'autant de Sons qu'il y a de cordes, l'*Arpège* du Violoncelle ou du Violon ne ſauroit être compoſé de plus de quatre Sons. Il faut pour Arpéger que les doigts ſoient arrangés chacun ſur ſa corde, & que l'*Arpège* ſe tire d'un ſeul & grand coup d'Archet qui commence fortement ſur la plus groſſe corde, & vienne finir en tournant & adouciſſant ſur la Chanterelle. Si les doigts ne s'arrangeoient ſur les cordes que ſucceſſivement, ou qu'on donnât pluſieurs coups d'Archet, ce ne ſeroit plus Arpéger; ce ſeroit paſſer très-vîte pluſieurs Notes de ſuite.

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

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

ARSIS & THESIS. Termes de Muſique & de Proſodie. Ces deux mots ſont Grecs. *Arſis* vient du Verbe αἴρω, *tollo*, j'élève, & marque l'élévation de la voix ou de la main; l'abbaiſſement qui ſuit cette élévation eſt ce qu'on appelle θέσις, *depoſitio, remiſſio*.

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

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

Digitized by Google

en deſcendant ſi la Guide à monté, & en montant ſi la Guide a deſcendu. (Voyez FUGUE.)

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

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

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

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

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

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

Il y a dans les huit Tons de l'Egliſe Romaine quatre Tons *Authentiques*; ſavoir, le premier, le troiſième, le cinquième, & le ſeptième. (Voyez TONS DE L'ÉGLISE.)

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

Digitized by Google

B.

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

B *Mol.* (Voyez BÉMOL.)

B *Quarre.* (Voyez BÉQUARRE.)

BALLET, *ſ. m.* Action théâtrale qui ſe repréſente par la Danſe guidée par la Muſique. Ce mot vient du vieux François *Baller*, danſer, chanter, ſe réjouir.

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

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

Ces *Ballets* contiennent d'autres *Ballets* qu'on appelle autrement *Divertiſſemens* ou *Fêtes.* Ce ſont des ſuites de Danſes qui ſe ſuccèdent ſans ſujet, ni liaiſon entre elles, ni avec l'action principale, & où les meilleurs Danſeurs ne ſavent vous dire autre choſe ſinon qu'ils danſent bien. Cette Ordonnance peu théâtrale ſuffit pour un Bal où chaque Acteur a rempli ſon objet lorſqu'il s'eſt amuſé lui-même, & où l'intérêt que le Spectateur prend aux perſonnes le diſpenſe d'en donner à la

Digitized by Google

choſe ; mais ce défaut de ſujet & de liaiſon ne doit jamais être ſouffert ſur la Scene, pas même dans la répréſentation d'un Bal, où le tout doit être lié par quelque action ſecrette qui ſoutienne l'attention & donne de l'intérêt au Spectateur. Cette adreſſe d'Auteur n'eſt pas ſans exemple, même à l'Opera François, & l'on en peut voir un très-agréable dans les *Fêtes Vénitiennes*, Acte du Bal.

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

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

Digitized by Google

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

BARBARE, *adj.* Mode Barbare. Voyez LYDIEN.

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

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

BARDES. Sorte d'hommes très-ſinguliers, & très-reſpectés jadis dans les Gaules, leſquels étoient à la fois Prêtres, Prophètes, Poëtes, & Muſiciens.

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

BARIPYCNI, *adj.* Les Anciens appelloient ainſi cinq des huit Sons ou Cordes ſtables de leur ſyſtême ou Diagramme; ſavoir, l'Hypate-

Digitized by Google

Hypaton, l'Hypate-Meſon, la Meſe, la Parameſe, & la Nete-Dieugménon. (Voyez PYCNI, SON, TETRACORDE.)

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

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

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

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

BARRES. Traits tirés perpendiculairement à la fin de chaque Meſure, ſur les cinq lignes de la Portée, pour ſéparer la Meſure qui finit de celle qui recommence, Ainſi les Notes contenues entre deux *Barres* forment toujours une meſure complette, égale en valeur & en durée à chacune des autres Meſures compriſes entre deux autres *Barres*, tant que le Mouvement ne change pas: mais comme il y a pluſieurs ſortes de Meſures qui different conſidérablement en durée, les mêmes différences ſe trouvent dans les valeurs contenues entre deux *Barres* de chacune de ces eſpèces de Meſures. Ainſi dans le grand Triple qui ſe marque par ce ſigne $\frac{3}{1}$ & qui ſe bat lentement, la ſomme des Notes compriſes entre deux *Barres* doit faire une Ronde & demie; & dans le petit triple $\frac{3}{8}$, qui ſe bat vîte, les deux *Barres* n'enferment que trois Croches ou leur valeur: de ſorte que huit fois la valeur contenue entre deux *Barres* de cette dernière Meſure ne font qu'une fois la valeur contenue entre deux *Barres* de l'autre.

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

Il n'y a pas plus de cent ans qu'on s'eſt aviſé de tirer des *Barres* de Meſure en Meſure. Auparavant la Muſique étoit ſimple; on n'y voyoit gueres que des Rondes, des Blanches & des Noires, peu de Croches, preſque jamais de Doubles-Croches. Avec des diviſions moins inégales, la Meſure en étoit plus aiſée à ſuivre. Cependant j'ai vu nos meilleurs Muſiciens embarraſſés à bien exécuter l'ancienne Muſique d'Orlande

Digitized by Google

d'Orlande & de Claudin. Ils ſe perdoient dans la Meſure, faute des *Barres* auxquelles ils étoient accoutumés, & ne ſuivoient qu'avec peine des Parties chantées autrefois couramment par les Muſiciens d'Henri III & de Charles IX.

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

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

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

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

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

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

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

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

Digitized by Google

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

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

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

Pour bien entendre ceci, il faut ſavoir que, ſelon le ſyſtême de M. Rameau que j'ai ſuivi dans cet Ouvrage, tout Accord, quoique formé de pluſieurs Sons, n'en a qu'un qui lui ſoit fondamental ; ſavoir, ce-

Digitized by Google

lui qui a produit cet Accord & qui lui ſert de *Baſſe* dans l'ordre direct & naturel. Or, la *Baſſe* qui règne ſous toutes les autres Parties n'exprime pas toujours les Sons fondamentaux des Accords : car entre tous les Sons qui forment un Accord, le Compoſiteur peut porter à la *Baſſe* celui qu'il croit préférable, eu égard à la marche de cette *Baſſe*, au beau Chant, & ſurtout à l'expreſſion, comme je l'expliquerai dans la ſuite. Alors le vrai Son fondamental, au lieu d'être à ſa place naturelle qui eſt la *Baſſe*, ſe tranſporte dans les autres Parties, ou même ne s'exprime point du tout ; & un tel Accord s'appelle Accord renverſé. Dans le fond un Accord renverſé ne diffère point de l'Accord direct qui l'a produit ; car ce ſont toujours les mêmes Sons : mais ces Sons formant des combinaiſons différentes, on a longtems pris toutes ces combinaiſons pour autant d'Accords fondamentaux, & on leur a donné différens noms qu'on peut voir au mot *Accord*, & qui ont achevé de les diſtinguer, comme ſi la différence des noms en produiſoit réellement dans l'eſpèce.

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

Digitized by Google

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

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

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

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

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

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

VI. Enfin, par la ſixième, la *Baſſe-fondamentale* ou l'Harmonie ne doit pas ſyncoper, mais marquer la Meſure & les Tems par des changemens d'Accords bien cadencés ; en ſorte, par exemple, que les Diſſonnances qui doivent être préparées le ſoient ſur le Tems foible, mais ſur-tout que tous les repos ſe trouvent ſur le Tems fort. Cette ſixième règle ſouffre une infinité d'exceptions : mais le Compoſiteur doit pourtant y ſonger, s'il veut faire une Muſique où le mouvement ſoit bien marqué, & dont la Meſure tombe avec grace.

Partout où ces règles ſeront obſervées, l'Harmonie ſera régulière

Digitized by Google

& ſans faute ; ce qui n'empêchera pas que la Muſique n'en puiſſe être déteſtable. (Voyez COMPOSITION.)

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

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

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

Si la *Baſſe-fondamentale* ne ſert pas à compoſer de bonne Muſique, me dira-t-on ; ſi même on doit la retrancher dans l'exécution, à quoi donc eſt-elle utile ? Je réponds qu'en premier lieu elle ſert de règle aux Ecoliers pour apprendre à former une Harmonie régulière & à

Digitized by Google

donner à toutes les Parties la marche diatonique & élémentaire qui leur eſt preſcrite par cette *Baſſe-fondamentale*. Elle ſert, de plus, comme je l'ai déjà dit, à prouver ſi une Harmonie déjà faite eſt bonne & régulière ; car toute Harmonie qui ne peut être ſoumiſe à une *Baſſe-fondamentale* eſt régulièrement mauvaiſe. Elle ſert enfin à trouver une Baſſe-continue ſous un Chant donné ; quoiqu'à la vérité celui qui ne ſaura pas faire directement une Baſſe-continue ne fera guères mieux une *Baſſe-fondamentale*, & bien moins encore ſaura-t-il transformer cette *Baſſe-fondamentale* en une bonne Baſſe-continue. Voici toutefois les principales règles que donne M. Rameau pour trouver la *Baſſe-fondamentale* d'un Chant donné.

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

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

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

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

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

VI. Enfin, obſerver toutes les règles données ci-devant pour la compoſition de la *Baſſe-fondamentale*. Voilà les principales obſerva-

Digitized by Google

tions à faire pour en trouver une ſous un Chant donné; car il y en a quelquefois pluſieurs de trouvables: mais, quoi qu'on en puiſſe dire, ſi le Chant a de l'Accent & du Caractère, il n'y a qu'une bonne *Baſſe-fondamentale* qu'on lui puiſſe adapter.

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

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

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

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

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

Digitized by Google

Aujourd'hui le plus grand *Bâton* eſt de quatre Meſures : ce *Bâton*, partant d'une ligne, traverſe la ſuivante & va joindre la troiſième. (*Planche* A. *figure* 12.) On le répete une fois, deux fois, autant de fois qu'il faut pour exprimer huit Meſures, ou douze, ou tout autre multiple de quatre, & l'on ajoûte ordinairement au-deſſus un chiffre qui diſpenſe de calculer la valeur de tous ces *Bâtons*. Ainſi les ſignes couverts du chiffre 16 dans la même figure 12, indiquent un ſilence de ſeize Meſures ; je ne vois pas trop à quoi bon ce double ſigne d'une même choſe. Auſſi les Italiens, à qui une plus grande pratique de la Muſique ſuggère toujours les premiers moyens d'en abréger les ſignes, commencent-ils à ſupprimer les *Bâtons*, auxquels ils ſubſtituent le chiffre qui marque le nombre de Meſures à compter. Mais une attention qu'il faut avoir alors, eſt de ne pas confondre ces chiffres dans la Portée avec d'autres chiffres ſemblables qui peuvent marquer l'eſpèce de la Meſure employée. Ainſi, dans la figure 13, il faut bien diſtinguer le ſigne du *trois Tems* d'avec le nombre des Pauſes à compter, de peur qu'au lieu de 31 Meſures ou Pauſes, on n'en comptât 331.

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

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

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

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

A l'Opera de Paris il n'eſt pas queſtion d'un rouleau de papier, mais d'un

Digitized by Google

d'un bon gros Bâton de bois bien dur, dont le Maître frappe avec force pour être entendu de loin.

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

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

M. Serre prétend, dans ſes *Eſſais ſur les Principes de l'Harmonie*, que ces *Battemens* produits par la concurrence de deux Sons, ne ſont qu'une apparence acouſtique, occaſionnée par les vibrations coincidentes de ces deux Sons. Ces *Battemens*, ſelon lui, n'ont pas moins lieu lorſque l'Intervalle eſt conſonnant; mais la rapidité avec laquelle ils ſe confondent alors, ne permettant point à l'oreille de les diſtinguer, il en doit réſulter, non la ceſſation abſolue de ces *Battemens*, mais une apparence de Son grave & continu, une eſpèce de foible Bourdon, tel préciſément que celui qui réſulte, dans les expériences citées par M. Serre, & depuis détaillées par M. Tartini, du concours de deux Sons aigus & conſonnans. (On peut voir au mot *Syſtême*, que des Diſſonnances les donnent auſſi.) » Ce qu'il y a de bien certain «, continue M. Serre, » c'eſt que ces *Battemens*, ces vibrations coinci- » dentes qui ſe ſuivent avec plus ou moins de rapidité, ſont exacte-

Digitized by Google

» ment isochrones aux vibrations que feroit réellement le Son fonda-» mental, si, par le moyen d'un troisième Corps sonore, on le fai-» soit actuellement résonner «.

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

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

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

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

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

Il y a des Mesures qui ne se *battent* qu'à un Tems, d'autres à deux, à trois ou à quatre, ce qui est le plus grand nombre de Tems marqués que puisse renfermer une Mesure : encore une Mesure à quatre Tems peut-elle toujours se résoudre en deux Mesures à deux Tems. Dans toutes ces différentes Mesures le Tems frappé est toujours sur la

Digitized by Google

Note qui ſuit la barre immédiatement ; le Tems levé eſt toujours celui qui la précède, à moins que la Meſure ne ſoit à un ſeul Tems ; & même, alors, il faut toujours ſuppoſer le Tems foible, puiſqu'on ne ſauroit frapper ſans avoir levé.

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

Les Muſiciens François ne *battent* pas la *Meſure* comme les Italiens. Ceux-ci, dans la Meſure à quatre Tems, frappent ſucceſſivement les deux premiers Tems & lèvent les deux autres ; ils frappent auſſi les deux premiers dans la Meſure à trois Tems, & lèvent le troiſième. Les François ne frappent jamais que le premier Tems, & marquent les autres par différens mouvemens de la main à droite & à gauche. Cependant la Muſique Françoiſe auroit beaucoup plus beſoin que l'Italienne d'une Meſure bien marquée ; car elle ne porte point ſa cadence en elle-même ; ſes Mouvemens n'ont aucune préciſion naturelle : on preſſe, on ralentit la Meſure au gré du Chanteur. Combien les oreilles ne ſont-elles pas choquées à l'Opera de Paris du bruit déſagréable & continuel que fait, avec ſon bâton, celui qui *bat la Meſure*, & que le petit Prophète compare plaiſamment à un Bucheron qui coupe du bois ! Mais c'eſt un mal inévitable ; ſans ce bruit on ne pourroit ſentir la Meſure ; la Muſique par elle-même ne la marque pas : auſſi les Étrangers n'apperçoivent-ils point le Mouvement de nos Airs. Si l'on y fait attention, l'on trouvera que c'eſt ici l'une des différences ſpécifiques de la Muſique Françoiſe à l'Italienne. En Italie la Meſure eſt l'ame de la Muſique ; c'eſt la Meſure bien ſentie qui lui donne cet accent qui la rend ſi charmante ; c'eſt la Meſure auſſi qui gouverne le Muſicien dans l'exécution. En France,

Digitized by Google

au contraire, c'eſt le Muſicien qui gouverne la Meſure; il l'énerve & la défigure ſans ſcrupule. Que dis-je? Le bon goût même conſiſte à ne la pas laiſſer ſentir; précaution dont, au reſte, elle n'a pas grand beſoin L'Opera de Paris eſt le ſeul Théâtre de l'Europe où l'on *batte la Meſure* ſans la ſuivre; partout ailleurs on la ſuit ſans la *battre*.

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

Les Anciens, dit M. Burette, *battoient la Meſure* en pluſieurs façons. La plus ordinaire conſiſtoit dans le mouvement du pied, qui s'élevoit de terre & la frappoit alternativement, ſelon la meſure des deux Tems égaux ou inégaux. (Voyez RHYTHME.) C'étoit ordinairement la fonction du Maître de Muſique appellé Coryphée, Κορυφαῖος, parce qu'il étoit placé au milieu du Chœur des Muſiciens & dans une

Digitized by Google

ſituation élevée pour être plus facilement vu & entendu de toute la troupe. Ces Batteurs de Meſure ſe nommoient en Grec ποδίστυποι, & ποδόψοφοι, à cauſe du bruit de leurs pieds, συντονάριοι, à cauſe de l'uniformité du geſte, &, ſi l'on peut parler ainſi, de la monotonie du Rhythme qu'ils battoient toujours à deux Tems. Ils s'appelloient en Latin *pedarii*, *podarii*, *pedicularii*. Ils garniſſoient ordinairement leurs pieds de certaines chauſſures ou ſandales de bois ou de fer, deſtinées à rendre la percuſſion rhythmique plus éclatante, nommées en Grec κρουπέζια, κρούπαλα, κρούπεζα; & en Latin, *pedicula*, *ſcabella* ou *ſcabilla*, à cauſe qu'elles reſſembloient à de petits marche-pieds ou de petites eſcabelles.

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

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

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

Guy d'Arezzo ayant autrefois donné des noms à ſix des Notes de l'Octave, deſquelles il fit ſon célebre Hexacorde, laiſſa la ſeptième ſans autre nom que celui de la lettre *B* qui lui eſt propre, comme le *C* à l'*ut*, le D au *re*, &c. Or ce *B* ſe chantoit de deux manières; ſçavoir,

Digitized by Google

à un ton au-deſſus du *la*, ſelon l'ordre naturel de la Gamme, ou ſeulement à un ſemi-Ton du même *la*, lorſqu'on vouloit conjoindre les Tétracordes; car il n'étoit pas encore queſtion de nos Modes ou Tons modernes. Dans le premier cas, le *ſi* ſonnant aſſez durement, à cauſe des trois Tons conſécutifs, on jugea qu'il faiſoit à l'oreille un effet ſemblable à celui que les corps anguleux & durs font à la main: c'eſt pourquoi on l'appella *B dur* ou *B quarre*, en Italien *B quadro*. Dans le ſecond cas, au contraire, on trouva que le *ſi* étoit extrêmement doux; c'eſt pourquoi on l'appella *B mol*; par la même analogie on auroit pu l'appeller auſſi *B rond*, & en effet les Italiens le nomment quelquefois *B tondo*.

Il y a deux manières d'employer le *Bémol*; l'une accidentelle, quand dans le cours du Chant on le place à la gauche d'une Note. Cette Note eſt preſque toujours la Note-ſenſible dans les Tons majeurs, & quelquefois la ſixième Note dans les Tons mineurs, quand la Clef n'eſt pas correctement armée. Le *Bémol* accidentel n'altère que la Note qu'il touche & celles qui la rebattent immédiatement, ou tout au plus, celles qui, dans la même Meſure, ſe trouvent ſur le même degré ſans aucun ſigne contraire.

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

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

Si donc laiſſant, par exemple, le *ſi* naturel, on donnoit un *Bémol* au *mi*, le ſemi-Ton changeroit de lieu & ſe trouveroit deſcendu d'un degré entre le *re* & le *mi Bémol*. Or, dans cette poſition, l'on voit que les deux ſemi-Tons ne garderoient plus entre eux la diſtance preſcrite;

Digitized by Google

car le *re*, qui ſeroit la Note inférieure de l'un, ſeroit au grave la Sixte du *ſi* ſon homologue dans l'autre ; & à l'aigu, la Tierce du même *ſi* ; & ce *ſi* ſeroit au grave la Tierce du *re*, & à l'aigu, la Sixte du même *re*. Ainſi les deux ſemi-Tons ſeroient trop voiſins d'un côté & trop éloignés de l'autre.

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

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

1 2 3 4 5
Si Mi La Re Sol.

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

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

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

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

Digitized by Google

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

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

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

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

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

Le premier uſage a tout-à-fait prévalu ; ceux-ci deviennent plus rares,

&

Digitized by Google

& s'aboliſſent de jour en jour ; mais il eſt bon d'y faire attention en liſant d'anciennes Muſiques, ſans quoi l'on ſe tromperoit ſouvent.

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

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

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

B O U R D O N. Baſſe-continue qui reſonne toujours ſur le même Ton, comme ſont communément celles des Airs appellés Muſettes. (Voyez POINT D'ORGUE.)

B O U R R É E. *ſ. f.* Sorte d'Air propre à une Danſe de même nom, que l'on croit venir d'Auvergne, & qui eſt encore en uſage dans cette Province. La *Bourrée* eſt à deux Tems gais, & commence par une Noire avant le frappé. Elle doit avoir, comme la plûpart des autres Danſes, deux Parties, & quatre Meſures, ou un multiple de quatre à chacune. Dans ce caractère d'Air on lie aſſez fréquemment la ſeconde moitié du premier Tems & la première du ſecond, par une Blanche ſyncopée.

B O U T A D E. *ſ. f.* Ancienne ſorte de petit Ballet qu'on exécutoit ou qu'on paroiſſoit exécuter impromptu. Les Muſiciens ont auſſi quelquefois donné ce nom aux Pièces ou Idées qu'ils exécutoient de même ſur leurs Inſtrumens, & qu'on appelloit autrement CAPRICE, FANTAISIE. *Voyez ces mots.*

B R A I L L E R. *v. n.* C'eſt excéder le volume de ſa voix & chanter tant qu'on a de force, comme font au Lutrin les Marguilliers de Village, & certains Muſiciens ailleurs.

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

Digitized by Google

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

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

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

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

BRODERIES, DOUBLES, FLEURTIS. Tout cela ſe dit en Muſique de pluſieurs Notes de goût que le Muſicien ajoûte à ſa Partie dans l'exécution, pour varier un Chant ſouvent répété, pour orner des Paſſages trop ſimples, ou pour faire briller la légèreté de ſon goſier ou de ſes doigts. Rien ne montre mieux le bon ou le mauvais goût d'un Muſicien, que le choix & l'uſage qu'il fait de ces ornemens. La vocale Françoiſe eſt fort retenue ſur les *Broderies* ; elle le devient même davantage de jour en jour, &, ſi l'on excepte le célèbre Jélyote &

Digitized by Google

Mademoiſelle Fel, aucun Acteur François ne ſe haſarde plus au Théâtre à faire des *Doubles*; car le Chant François ayant pris un ton plus traînant & plus lamentable encore depuis quelques années, ne les comporte plus. Les Italiens s'y donnent carrière: c'eſt chez eux à qui en fera davantage; émulation qui mène toujours à en faire trop. Cependant l'accent de leur Mélodie étant très-ſenſible, ils n'ont pas à craindre que le vrai Chant diſparoiſſe ſous ces ornemens que l'Auteur même y a ſouvent ſuppoſés.

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

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

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

Pourquoi le *Bruit* ne ſeroit-il pas du Son, puiſqu'il en excite? Car tout *Bruit* fait réſonner les cordes d'un Clavecin, non quelques-unes,

Digitized by Google

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

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

On donne auſſi, par mépris, le nom de *Bruit* à une Muſique étourdiſſante & confuſe, où l'on entend plus de fracas que d'Harmonie, & plus de clameurs que de Chant. *Ce n'eſt que du* Bruit. *Cet Opera fait beaucoup de* Bruit *& peu d'effet.*

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



Digitized by Google

C.

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

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

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

CACOPHONIE. *ſ. f.* Union diſcordante de pluſieurs Sons mal choiſis ou mal accordés. Ce mot vient de κακὸς *mauvais*, & de φωνὴ *Son*. Ainſi c'eſt mal-à-propos que la plûpart des Muſiciens prononcent *Cacaphonie*. Peut-être feront-ils, à la fin, paſſer cette prononciation, comme ils ont déjà fait paſſer celle de *Colophane*.

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

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

Comme il n'y a point de Diſſonnance ſans *Cadence*, il n'y a point non plus de *Cadence* ſans Diſſonnance exprimée ou ſous-entendue : car pour faire ſentir le repos, il faut que quelque choſe d'antérieur le ſuſpende, & ce quelque choſe ne peut être que la Diſſonnance, ou le ſentiment implicite de la Diſſonnance. Autrement les deux Accords

Digitized by Google

étant également parfaits, on pourroit ſe repoſer ſur le premier; le ſecond ne s'annonceroit point & ne ſeroit pas néceſſaire. L'Accord formé ſur le premier Son d'une *Cadence* doit donc toujours être diſſonnant; c'eſt-à-dire, porter ou ſuppoſer une Diſſonnance.

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

On compte ordinairement quatre eſpèces de *Cadences*; ſçavoir, *Cadence parfaite*, *Cadence imparfaite* ou *irrégulière*, *Cadence interrompue*, & *Cadence rompue*. Ce ſont les dénominations que leur a donné M. Rameau, & dont on verra ci-après les raiſons.

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

II. Si la Baſſe-fondamentale, au lieu de deſcendre de Quinte après un Accord de Septième, deſcend ſeulement de Tierce, la *Cadence* s'appelle *interrompue*: celle-ci ne peut jamais être pleine, mais il faut néceſſairement que la ſeconde Note de cette *Cadence* porte un autre Accord diſſonnant. On peut de même continuer à deſcendre de Tierce ou monter de Sixte par des Accords de Septième; ce qui fait une deuxième

Digitized by Google

ſucceſſion de *Cadences* évitées, mais bien moins parfaite que la précédente : car la Septième, qui ſe ſauve ſur la Tierce dans la *Cadence parfaite*, ſe ſauve ici ſur l'Octave, ce qui rend moins d'Harmonie & fait même ſous-entendre deux Octaves; de ſorte que pour les éviter, il faut retrancher la Diſſonnance ou renverſer l'Harmonie.

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

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

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

III. *Cadence rompue* eſt celle où la Baſſe-fondamentale, au lieu de monter de Quarte après un Accord de ſeptième, comme dans la *Cadence parfaite*, monte ſeulement d'un degré. Cette *Cadence* s'évite le plus ſouvent par une Septième ſur la ſeconde Note. Il eſt certain qu'on ne peut la faire pleine que par licence, car alors il y a néceſſairement défaut de liaiſon. Voyez *Fig.* 3,

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

IV. Quand la Baſſe deſcend, par un Intervalle de Quinte, de la Dominante ſur la Tonique, c'eſt, comme je l'ai dit, un Acte de *Cadence parfaite.* Si au contraire la Baſſe monte par Quinte de la Tonique à la Dominante, c'eſt un Acte de *Cadence irrégulière* ou *imparfaite.* Pour l'annoncer on ajoûte une Sixte majeure à l'Accord de la Tonique; d'où cet Accord prend le nom de *Sixte-ajoûtée.* (Voyez ACCORD.) Cette Sixte qui fait diſſonnance ſur la Quinte, eſt auſſi traitée comme Diſſonnance ſur la Baſſe-fondamentale, &, comme

Digitized by Google

telle, obligée de ſe ſauver en montant diatoniquement ſur la Tierce de l'Accord ſuivant.

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

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

M. Rameau, qui a le premier parlé de cette *Cadence*, & qui en admet pluſieurs renverſemens, nous défend, dans ſon *Traité de l'Harmonie*, *page* 117, d'admettre celui où le Son ajoûté eſt au grave portant un Accord de Septième, & cela, par une raiſon peu ſolide dont j'ai parlé au mot *Accord*. Il a pris cet Accord de Septième pour fondamental ; de ſorte qu'il fait ſauver une Septième par une autre Septième, une Diſſonnance par une Diſſonnance pareille, par un mouvement ſemblable ſur la Baſſe-fondamentale. Si une telle manière de traiter les Diſſonnances pouvoit ſe tolérer, il faudroit ſe boucher les oreilles & jetter les règles au feu. Mais l'Harmonie ſous laquelle cet Auteur a mis une ſi étrange Baſſe-fondamentale, eſt viſiblement renverſée d'une *Cadence imparfaite*, évitée par une Septième ajoûtée ſur la ſeconde Note. (Voyez *Pl.* A. *Fig.* 4.) Et cela eſt ſi vrai, que la Baſſe-continue qui frappe la Diſſonnance, eſt néceſſairement obligée de monter

Digitized by Google

monter diatoniquement pour la ſauver, ſans quoi le paſſage ne vaudroit rien. J'avoue que dans le même ouvrage, *page* 272, M. Rameau donne un exemple ſemblable avec la vraie Baſſe-fondamentale; mais puiſqu'il improuve, en termes formels, le renverſement qui réſulte de cette Baſſe, un tel paſſage ne ſert qu'à montrer dans ſon Livre une contradiction de plus; &, bien que dans un ouvrage poſtérieur, (*Génér. Harmon. p.* 186), le même Auteur ſemble reconnoître le vrai fondement de ce paſſage, il en parle ſi obſcurément, & dit encore ſi nettement que la Septième eſt ſauvée par une autre, qu'on voit bien qu'il ne fait ici qu'entrevoir, & qu'au fond il n'a pas changé d'opinion: de ſorte qu'on eſt en droit de rétorquer contre lui le reproche qu'il fait à Maſſon de n'avoir pas ſû voir la *Cadence imparfaite* dans un de ſes Renverſemens.

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

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

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

La *Cadence parfaite* conſiſte dans une marche de Quinte en deſcendant; & au contraire, l'*imparfaite* conſiſte dans une marche de Quinte en montant: en voici la raiſon. Quand je dis, *ut ſol*, *ſol* eſt déjà renfermé dans l'*ut*, puiſque tout Son, comme *ut*, porte avec lui ſa douzième, dont ſa Quinte *ſol* eſt l'Octave: ainſi, quand on va d'*ut* à *ſol*, c'eſt le Son générateur qui paſſe à ſon produit, de manière pourtant que l'oreille deſire toujours de revenir à ce premier générateur; au contraire, quand on dit *ſol ut*, c'eſt le produit qui retourne au générateur; l'oreille eſt ſatisfaite & ne deſire plus rien. De plus, dans cette

Digitized by Google

marche *ſol ut*, le *ſol* ſe fait encore entendre dans *ut* : ainſi, l'oreille entend à la fois le générateur & ſon produit ; au lieu que dans la marche *ut ſol*, l'oreille qui, dans le premier Son, avoit entendu *ut* & *ſol*, n'entend plus, dans le ſecond, que *ſol* ſans *ut*. Ainſi le repos ou la *Cadence* de *ſol* à *ut* a plus de perfection que la *Cadence* ou le repos d'*ut* à *ſol*.

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

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

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

Digitized by Google

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

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

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

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

CADENCE, (la) eſt une qualité de la bonne Muſique, qui donne à ceux qui l'exécutent ou qui l'écoutent, un ſentiment vif de la Meſure, en ſorte qu'ils la marquent & la ſentent tomber à propos, ſans qu'ils y penſent & comme par inſtinct. Cette qualité eſt ſur-tout requiſe dans les Airs à danſer. *Ce Menuet marque bien la* Cadence, *cette Chaconne manque de* Cadence. La *Cadence*, en ce ſens, étant une qua-

Digitized by Google

lité, porte ordinairement l'Article défini *la*, au lieu que la *Cadence* harmonique porte, comme individuelle, l'Article numérique. *Une* Cadence *parfaite. Trois* Cadences *évitées*, &c.

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

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

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

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

CANARDER. *v. n.* C'eſt, en jouant du Hautbois, tirer un Son naſillard & rauque, approchant du cri du Canard: c'eſt ce qui arrive aux

Digitized by Google

Commençans, & ſur-tout dans le bas, pour ne pas ſerrer aſſez l'anche des lèvres. Il eſt auſſi très-ordinaire à ceux qui chantent la Haute-Contre de *Canarder*; parce que la Haute-Contre eſt une Voix factice & forcée, qui ſe ſent toujours de la contrainte avec laquelle elle ſort.

CANARIE. *ſ. f.* Eſpèce de Gigue dont l'Air eſt d'un mouvement encore plus vif que celui de la Gigue ordinaire : c'eſt pourquoi l'on le marque quelquefois par $\frac{6}{16}$. Cette Danſe n'eſt plus en uſage aujourd'hui. (Voyez GIGUE.)

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

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

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

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

Les *Canons* les plus aiſés à faire & les plus communs, ſe prennent à l'Uniſſon ou à l'Octave ; c'eſt-à-dire, que chaque Partie répète ſur le même ton le Chant de celle qui la précède. Pour compoſer cette eſpèce de *Canon*, il ne faut qu'imaginer un Chant à ſon gré; y ajoûter

Digitized by Google

en Partition, autant de Parties qu'on veut, à voix égales; puis, de toutes ces Parties chantées ſucceſſivement, former un ſeul Air; tâchant que cette ſucceſſion produiſe un tout agréable, ſoit dans l'Harmonie, ſoit dans le Chant.

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

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

Il y a une troiſième ſorte de *Canons* très-rares, tant à cauſe de l'exceſſive difficulté, que parce qu'ordinairement dénués d'agrémens, ils n'ont d'autre mérite que d'avoir coûté beaucoup de peine à faire. C'eſt ce qu'on pourroit appeller *double Canon renverſé*, tant par l'inverſion qu'on y met, dans le Chant des Parties, que par celle qui ſe trouve entre les Parties mêmes, en les chantant. Il y a un tel artifice dans cette eſpèce de *Canons*, que, ſoit qu'on chante les Parties dans l'or-

Digitized by Google

dre naturel, ſoit qu'on renverſe le papier pour les chanter dans un ordre rétrograde, en ſorte que l'on commence par la fin, & que la Baſſe devienne le Deſſus, on a toujours une bonne Harmonie & un *Canon* régulier. (Voyez *Pl.* D. Fig. 11.) deux exemples de cette eſpèce de *Canons* tirés de Bontempi, lequel donne auſſi des règles pour les compoſer. Mais on trouvera le vrai principe de ces règles au mot SYSTEME, dans l'expoſition de celui de M. Tartini.

Pour faire un *Canon* dont l'Harmonie ſoit un peu variée, il faut que les Parties ne ſe ſuivent pas trop promptement, que l'une n'entre que long-temps après l'autre. Quand elles ſe ſuivent ſi rapidement, comme à la Pauſe ou demi-Pauſe, on n'a pas le temps d'y faire paſſer pluſieurs Accords, & le *Canon* ne peut manquer d'être monotone; mais c'eſt un moyen de faire, ſans beaucoup de peine, des *Canons* à tant de Parties qu'on veut: car un *Canon* de quatre Meſures ſeulement, ſera déja à huit Parties ſi elles ſe ſuivent à la demi-Pauſe, & à chaque Meſure qu'on ajoûtera, l'on gagnera encore deux Parties.

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

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

CANTATE. *ſ. f.* Sorte de petit Poëme Lyrique qui ſe chante avec des Accompagnemens, & qui, bien que fait pour la chambre, doit recevoir du Muſicien, la chaleur & les graces de la Muſique imitative & théâtrale. Les *Cantates* ſont ordinairement compoſées de trois Récitatifs, & d'autant d'Airs. Celles qui ſont en récit, & les Airs en maximes, ſont toujours froides & mauvaiſes; le Muſicien doit les rebuter. Les meilleures ſont celles où, dans une ſituation vive & touchante, le prin-

Digitized by Google

cipal perſonnage parle lui-même; car nos *Cantates* ſont communément à voix ſeule. Il y en a pourtant quelques unes à deux Voix en forme de Dialogue, & celles-là ſont encore agréables, quand on y ſait introduire de l'intérêt. Mais comme il faut toujours un peu d'échafaudage, pour faire une ſorte d'expoſition, & mettre l'auditeur au fait, ce n'eſt pas ſans raiſon que les *Cantates* ont paſſé de Mode, & qu'on leur a ſubſtitué, même dans les Concerts, des Scènes d'Opera.

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

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

CANTIQUE. *ſ. m.* Hymne que l'on chante en l'honneur de la Divinité.

Les premiers & les plus anciens *Cantiques* furent compoſés à l'occaſion de quelque évènement mémorable, & doivent être comptés entre les plus anciens monumens hiſtoriques.

Ces *Cantiques* étoient chantés par des Chœurs de Muſique, & ſouvent accompagnés de danſes, comme il paroît par l'Ecriture. La plus grande Pièce qu'elle nous offre, en ce genre, eſt le *Cantique* des *Cantiques*, Ouvrage attribué à Salomon, & que quelques Auteurs prétendent n'être que l'Épithalame de ſon mariage avec la fille du Roi d'Égypte. Mais les Théologiens montrent, ſous cet emblême, l'union de Jéſus-Chriſt & de l'Égliſe. Le Sieur de Cahuſac ne voyoit,

Digitized by Google

voyoit, dans le *Cantique des Cantiques*; qu'un Opéra très-bien fait; les Scènes, les Récits, les Duo, les Chœurs, rien n'y manquoit, ſelon lui, & il ne doutoit pas même que cet Opéra n'eût été repréſenté.

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

Les Grecs donnoient encore le nom de *Cantiques* à certains Monologues paſſionnés de leurs Tragédies, qu'on chantoit ſur le Mode Hypodorien, ou ſur l'Hypophrygien; comme nous l'apprend Ariſtote au 19me de ſes Problêmes.

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

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

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

Il n'y a que les Nations de l'Europe qui ſachent écrire leur Muſique. Quoique dans les autres parties du Monde chaque Peuple ait auſſi la ſienne, il ne paroît pas qu'aucun d'eux ait pouſſé ſes recherches juſqu'à des *Caractères* pour la noter. Au moins eſt-il ſûr que les Arabes ni les Chinois, les deux Peuples étrangers qui ont le plus cultivé les Lettres, n'ont, ni l'un ni l'autre, de pareils *Caractères*. A la vérité les Perſans donnent des noms de Villes de leur pays ou des parties du corps

Digitized by Google

humain aux quarante-huit Sons de leur Muſique. Ils diſent, par exemple, pour donner l'intonation d'un Air : *Allez de cette Ville à celle-là*; ou, *allez du doigt au coude.* Mais ils n'ont aucun ſigne propre pour exprimer, ſur le papier ces mêmes Sons; &, quant aux Chinois, on trouve dans le P. du Halde, qu'ils furent étrangement ſurpris de voir les Jéſuites noter & lire ſur cette même Note tous les Airs Chinois qu'on leur faiſoit entendre.

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

Gui Aretin imagina les Lignes, les Portées, les Signes particuliers qui nous ſont demeurés ſous le nom de *Notes*, & qui ſont aujourd'hui la Langue Muſicale & univerſelle de toute l'Europe. Comme ces derniers Signes, quoiqu'admis unanimement & perfectionnés depuis l'Aretin, ont encore de grands défauts, pluſieurs ont tenté de leur ſubſtituer d'autres Notes : de ce nombre ont été Parran, Souhaitti, Sauveur, Dumas, & moi-même. Mais comme, au fond, tous ces ſyſtêmes, en corrigeant d'anciens défauts auxquels on eſt tout accoutumé, ne faiſoient qu'en ſubſtituer d'autres dont l'habitude eſt encore à prendre; je penſe que le Public a très-ſagement fait de laiſſer les choſes comme elles ſont, & de nous renvoyer, nous & nos ſyſtèmes, au pays des vaines ſpéculations.

CARRILLON. Sorte d'Air fait pour être exécuté par pluſieurs Cloches accordées à différens Tons. Comme on fait plûtôt le *Carrillon* pour les Cloches que les Cloches pour le *Carrillon*, l'on n'y fait entrer qu'autant de Sons divers qu'il y a de Cloches. Il faut obſerver de plus, que tous leurs Sons ayant quelque permanence, chacun de ceux qu'on frappe doit faire

Digitized by Google

Harmonie avec celui qui le précède & avec celui qui le ſuit ; aſſujettiſſement qui, dans un mouvement gai, doit s'étendre à toute une Meſure & même au-delà, afin que les Sons qui durent enſemble ne diſſonnent point à l'oreille. Il y a beaucoup d'autres obſervations à faire pour compoſer un bon *Carrillon*, & qui rendent ce travail plus pénible que ſatisfaiſant : car c'eſt toujours une ſotte Muſique que celle des Cloches, quand même tous les Sons en ſeroient exactement juſtes ; ce qui n'arrive jamais. On trouvera, (*Planche*, A. *Fig.* 14,) l'exemple d'un *Carrillon* conſonnant, compoſé pour être exécuté ſur une Pendule à neuf timbres, faite par M. Romilly, célèbre Horloger. On conçoit que l'extrême gêne à laquelle aſſujettiſſent le concours harmonique des Sons voiſins, & le petit nombre des timbres, ne permet guères de mettre du Chant dans un ſemblable Air.

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

CASTRATO. *ſ. m.* Muſicien qu'on a privé, dans ſon enfance, des organes de la génération, pour lui conſerver la voix aiguë qui chante la Partie appellée *Deſſus* ou *Soprano*. Quelque peu de rapport qu'on apperçoive entre deux organes ſi différens, il eſt certain que la mutilation de l'un prévient & empêche dans l'autre cette mutation qui ſurvient aux hommes à l'âge nubile, & qui baiſſe tout-à-coup leur voix d'une Octave. Il ſe trouve, en Italie, des pères barbares qui, ſacrifiant la Nature à la fortune, livrent leurs enfans à cette opération, pour le plaiſir des gens voluptueux & cruels, qui oſent rechercher le Chant de ces malheureux. Laiſſons aux honnêtes Femmes des grandes Villes les ris modeſtes, l'air dédaigneux, & les propos plaiſans dont ils ſont l'éternel objet ; mais faiſons entendre, s'il ſe peut, la

Digitized by Google

voix de la pudeur & de l'humanité qui crie & s'élève contre cet infâme uſage, & que les Princes qui l'encouragent par leurs recherches, rougiſſent une fois de nuire, en tant de façons, à la conſervation de l'eſpèce humaine.

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

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

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

CATABAUCALÉSE. Chanſon des Nourrices chez les Anciens. (Voyez CHANSON.)

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

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

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

Le mot *Cavatina* eſt Italien, & quoique je ne veuille pas, comme

Digitized by Google

Broſſard, expliquer dans un Dictionnaire François tous les mots techniques Italiens, ſur-tout lorſque ces mots ont des ſynonymes dans notre Langue; je me crois pourtant obligé d'expliquer ceux de ces mêmes mots, qu'on emploie dans la Muſique notée; parce qu'en exécutant cette Muſique, il convient d'entendre les termes qui s'y trouvent, & que l'Auteur n'y a pas mis pour rien.

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

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

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

La *Chaconne* eſt née en Italie, & elle y étoit autrefois fort en uſage, de même qu'en Eſpagne. On ne la connoît plus aujourd'hui qu'en France dans nos Opera.

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

Digitized by Google

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

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

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

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

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

Digitized by Google

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

» O vertu, qui, malgré les difficultés que vous préſentez aux foibles » mortels, êtes l'objet charmant de leurs recherches! Vertu pure & » aimable! ce fut toujours aux Grecs un deſtin digne d'envie de mou- » rir pour vous, & de ſouffrir avec conſtance les maux les plus affreux. » Telles ſont les ſemences d'immortalité que vous répandez dans tous » les cœurs. Les fruits en ſont plus précieux que l'or, que l'amitié des » parens, que le ſommeil le plus tranquille. Pour vous le divin Hercule » & les fils de Leda ſupportèrent mille travaux, & le ſuccès de leurs » exploits annonça votre puiſſance C'eſt par amour pour vous qu'Achille » & Ajax deſcendirent dans l'Empire de Pluton, & c'eſt en vue de » votre céleſte beauté, que le Prince d'Atarne s'eſt auſſi privé de la » lumière du Soleil. Prince à jamais célèbre par ſes actions; les filles » de Mémoire chanteront ſa gloire toutes les fois qu'elles chanteront » le culte de Jupiter Hoſpitalier, & le prix d'une amitié durable & » ſincere.

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

» Le premier de tous les biens eſt la ſanté, le ſecond la beauté, le » troiſième les richeſſes amaſſées ſans fraude, & le quatrième la jeuneſſe » qu'on paſſe avec ſes amis.

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

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

Ils avoient auſſi des *Chanſons* pour les diverſes profeſſions. Telles étoient les *Chanſons* des Bergers, dont une eſpèce appellée *Bucoliaſme*,

Digitized by Google

étoit le véritable Chant de ceux qui conduiſoient le bétail ; & l'autre ; qui eſt proprement la *Paſtorale*, en étoit l'agréable imitation : la *Chanſon* des Moiſſonneurs, appellée *le Lytierſe*, du nom d'un fils de Midas, qui s'occupoit par goût à faire la moiſſon : la *Chanſon* des Meûniers appellée *Hymée*, ou *Epiaulie* ; comme celle-ci tirée de Plutarque ; *Moulez, meule, moulez : car Pittacus qui règne dans l'auguſte Mitylène, aime à moudre* ; parceque Pittacus étoit grand mangeur : la *Chanſon* des Tiſſerands, qui s'appelloit *Eline* : la *Chanſon Yule* des Ouvriers en laine : celle des Nourrices, qui s'appelloit *Catabaucalèſe* ou *Nunnîe* : la *Chanſon* des Amans, appellée *Nomion* : celle des femmes, appellée *Calyce* ; *Harpalice*, celle des filles. Ces deux dernières, attendu le ſexe, étoient auſſi des *Chanſons* d'amour.

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

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

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

Les Modernes ont auſſi leurs *Chanſons* de différentes eſpèces, ſelon le génie & le goût de chaque Nation. Mais les François l'emportent ſur toute l'Europe, dans l'art de les compoſer, ſinon pour le tour & la Mélodie des Airs, au moins pour le ſel, la grace & la fineſſe des paroles ;

Digitized by Google

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

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

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

A l'égard des *Chanſons* ſatyriques, elles ſont compriſes ſous le nom

Digitized by Google

de Vaudevilles, & lancent indifféremment leurs traits ſur le vice & ſur la vertu, en les rendant également ridicules; ce qui doit proſcrire le Vaudeville de la bouche des gens de bien.

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

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

Il eſt très-difficile de déterminer en quoi la voix qui forme la parole, differe de la voix qui forme le *Chant*. Cette différence eſt ſenſible, mais on ne voit pas bien clairement en quoi elle conſiſte, & quand on veut le chercher, on ne le trouve pas. M. Dodart a fait des obſervations anatomiques, à la faveur deſquelles il croit, à la vérité, trouver, dans les différentes ſituations du Larynx, la cauſe de ces deux ſortes de voix. Mais je ne ſais ſi ces obſervations, ou les conſéquences qu'il en tire, ſont bien certaines. (Voyez VOIX.) Il ſemble ne manquer aux Sons, qui forment la parole, que la permanence, pour former un véritable *Chant*: il paroît auſſi que les diverſes inflexions qu'on donne à la voix en parlant, forment des Intervalles qui ne ſont point harmoniques, qui ne font pas partie de nos ſyſtêmes de Muſique, & qui, par conſéquent, ne pouvant être exprimés en Note, ne ſont pas proprement du *Chant* pour nous.

Le *Chant* ne ſemble pas naturel à l'homme. Quoique les Sauvages de l'Amérique chantent, parce qu'ils parlent, le vrai Sauvage ne chanta jamais. Les Muets ne chantent point; ils ne forment que des voix ſans permanence, des mugiſſemens ſourds que le beſoin leur ar-

Digitized by Google

rache. Je douterois que le ſieur Pereyre, avec tout ſon talent, pût jamais tirer d'eux aucun *Chant* muſical. Les enfans crient, pleurent, & ne chantent point. Les premières expreſſions de la nature n'ont rien en eux de mélodieux ni de ſonore, & ils apprennent à Chanter comme à parler, à notre exemple. Le *Chant* mélodieux & appréciable n'eſt qu'une imitation paiſible & artificielle des accens de la Voix parlante ou paſſionnée; on crie & l'on ſe plaint ſans chanter: mais on imite en chantant les cris & les plaintes; & comme, de toutes les imitations, la plus intéreſſante eſt celle des paſſions humaines, de toutes les manières d'imiter la plus agréable eſt le *Chant*.

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

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

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

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

CHANT en ISON ou CHANT ÉGAL. On appelle ainſi

Digitized by Google

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

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

Le *Chant ſur le Livre* demande beaucoup de ſcience, d'habitude & d'oreille dans ceux qui l'exécutent, d'autant plus qu'il n'eſt pas toujours aiſé de rapporter les Tons du Plain-Chant à ceux de notre Muſique. Cependant il y a des Muſiciens d'Egliſe, ſi verſés dans cette ſorte de Chant, qu'ils y commencent & pourſuivent même des Fugues, quand le ſujet en peut comporter, ſans confondre & croiſer les Parties, ni faire de faute dans l'Harmonie.

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

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

On a fait un art du *Chant*, c'eſt-à-dire que, des obſervations ſur les Voix qui *chantoient* le mieux, on a compoſé des règles pour faci-

Digitized by Google

liter & perfectionner l'uſage de ce don naturel. (Voyez MAITRE A CHANTER.) Mais il reſte bien des découvertes à faire ſur la manière la plus facile, la plus courte & la plus ſure d'acquérir cet art.

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

CHANTEUR, Muſicien qui chante dans un Concert.

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

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

Or le remède à cet inconvénient me paroît très-ſimple ; car

Digitized by Google

comme les rayons viſuels ſe communiquent à l'inſtant de l'objet à l'œil ; ou du moins avec une viteſſe incomparablement plus grande que celle avec laquelle le Son ſe tranſmet du corps ſonore à l'oreille ; il ſuffit de ſubſtituer l'un à l'autre, pour avoir, dans toute l'étendue du Temple, un Chant bien ſimultané & parfaitement d'Accord. Il ne faut pour cela que placer le *Chantre*, ou quelqu'un chargé de cette partie de ſa fonction, de manière qu'il ſoit à la vue de tout le monde, & qu'il ſe ſerve d'un bâton de Meſure dont le mouvement s'apperçoive aiſément de loin, comme, par exemple, un rouleau de papier : car alors, avec la précaution de prolonger aſſez la première Note, pour que l'intonation en ſoit par-tout entendue avant qu'on pourſuive ; tout le reſte du Chant marchera bien enſemble, & la diſcordance dont je parle diſparoîtra infailliblement. On pourroit même, au lieu d'un homme, employer un Chronomètre dont le mouvement ſeroit encore plus égal dans une Meſure ſi lente.

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

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

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

CHEVROTTER. *v. n.* C'eſt, au lieu de battre nettement & alternativement du goſier les deux ſons qui forment la Cadence ou le Trill, (*Voyez ces mots*) en battre un ſeul à coups précipités, comme pluſieurs doubles croches détachées & à l'uniſſon ; ce qui ſe fait en forçant du poumon l'air contre la glotte fermée, qui ſert alors de ſoupape : en

Digitized by Google

ſorte qu'elle s'ouvre par ſecouſſes pour livrer paſſage à cet air, & ſe referme à chaque inſtant par une mécanique ſemblable à celle du Tremblant de l'Orgue. Le *Chevrottement* eſt la déſagréable reſſource de ceux qui n'ayant aucun Trill en cherchent l'imitation groſſière; mais l'oreille ne peut ſupporter cette ſubſtitution, & un ſeul *Chevrottement* au milieu du plus beau Chant du monde, ſuffit pour le rendre inſupportable & ridicule.

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

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

Comme chaque Accord eſt compoſé de pluſieurs Sons, s'il avoit fallu exprimer chacun de ces Sons par un *Chiffre*, on auroit tellement multiplié & embrouillé les *Chiffres*, que l'Accompagnateur n'auroit jamais eu le tems de les lire au moment de l'exécution. On s'eſt donc appliqué, autant qu'on a pu, à caractériſer chaque Accord par un ſeul *Chiffre*; de ſorte que ce *Chiffre* peut ſuffire pour indiquer, relativement à la Baſſe, l'eſpèce de l'Accord, & par conſéquent tous les Sons qui doivent le compoſer. Il y a même un Accord qui ſe trouve chiffré en ne le chiffrant point; car ſelon la préciſion des *Chiffres* toute Note qui n'eſt point chiffrée, ou ne porte aucun Accord, ou porte l'Accord parfait.

Le *Chiffre* qui indique chaque Accord, eſt ordinairement celui qui répond au nom de l'Accord: ainſi l'Accord de ſeconde, ſe *Chiffre* 2; celui de Septième 7; celui de Sixte 6, &c. Il y a des Accords qui portent un double nom, & qu'on exprime auſſi par un double *Chiffre*: tels ſont les Accords de Sixte-Quarte, de Sixte-Quinte, de Septième-&-Sixte, &c. Quelquefois même on en met trois, ce qui rentre dans

Digitized by Google

l'inconvénient qu'on vouloit éviter ; mais comme la compoſition des *Chiffres* eſt venue du tems & du hazard, plutôt que d'une étude réfléchie, il n'eſt pas étonnant qu'il s'y trouve des fautes & des contradictions.

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



TABLE

Digitized by Google

TABLE GÉNÉRALE

De tous les Chiffres de l'Accompagnement.

N. B. On a ajoûté une étoile à ceux qui ſont plus uſités en France aujourd'hui.

Chiffres.	Noms des Accords.
*	Accord parfait.
8	Idem.
5	Idem.
3	Idem.
5 / 3	Idem.
3 ♭	Accord parfait Tierce mineure.
♭ 3	Idem.
* ♭	Idem.
5 / ♭	Idem.
3 ♯	Accord parfait Tierce majeure.
♯ 3	Idem.
* ♯	Idem.
5 / ♯	Idem.
3 ♮	Accord parfait Tierce naturelle.
♮ 3	Idem.
* ♮	Idem.
5 / ♮	Idem.
6 / 3	Accord de Sixte.
* 6	Idem.
	Les différentes Sixtes dans cet Accord ſe marquent par un accident au Chiffre, comme les Tierces dans l'Accord parfait.
* 6 / 4	Accord de Sixte-Quarte.
6	Idem.
7 / 5 / 3	Accord de Septième.
7 / 5	Idem.
7 / 3	Idem.
* 7	Idem.
* 7 / ♯	Septième avec Tierce majeure.

Digitized by Google

Chiffres,	Noms des Accords.
* 7 ♮	..... Avec Tierce mineure.
* 7 ♯	..... Avec Tierce naturelle.
7 ♮	..... Accord de Septième mineure.
* ♮ 7	.... Idem.
7 X	.... Accord de Septième majeure.
* X 7	.... Idem.
7 ♯	.... De Septième naturelle.
* ♯ 7	.... Idem.
* 7 / 5	.... Septième avec la Quinte fauſſe.
7 / 5 ♮	... Idem.
* 7	..... Septième diminuée.
7 ♮	..... Idem.
♮ 7	..... Idem.
7 ♮ / 5	.... Idem.
7 ♮ / 5 ♮	.... Idem.
♮ 7 / 5	.... Idem.
♮ 7 / ♮ 5	.... Idem.
7 ♮ / 5 ♮ / 3	..... Idem.
	&c.
* X 7	..... Septième ſuperflue.
7 X	..... Idem.
7	..... Idem.
7 / 2	.... Idem.
7 X / 4 / 2	... Idem.
X 7 / 5 / 4 / 2	... Idem.
	&c.
7 X / 6 ♮	... Septième ſuperflue, avec Sixte mineure.
* X 7 / ♮ 6	... Idem.
X 7 / 6 ♮ / 2	... Idem.
X 7 / ♮ 6 / 4	... Idem.
	&c.
* 7 / 2	..... Septième & Seconde.
6 / 5	..... Grande Sixte.
6	..... Idem.
* 5	..... Fauſſe-Quinte.
5 ♮	..... Idem.
♮ 5	..... Idem.
6 / ♮ 5	.... Idem.

Digitized by Google

Chiffres.	Noms des Accords.
6 / 5	Idem.
6̸ / 8̸	Fausse-Quinte & Sixte majeure.
* x 6 / 8̸	Idem.
x 6 / ± 5	Idem.
6 x / 5 ±	Idem.
4 / 3	Petite Sixte.
6 / 4 / 3	Idem.
* 6̸	Idem.
6	Idem.
x 6̸	Idem, majeure.
x 6 / 4 / 3	Idem.
&c.	
* x 6̸	Petite Sixte superflue.
x 6 / 4 / 3	Idem.
x 6	Idem.
x 6 / 5 / 3	Id. avec la Quinte.
x 6 / 5	Idem.

Chiffres.	Noms des Accords.
6 / 4̸ / 3	Petite-Sixte avec la Quarte superflue.
6 / x 4 / 3	Idem.
6̸ / * x 4	Idem.
x 4 / 3	Idem.
* 2	Accord de Seconde.
4 / 2	Idem.
6 / 2	Idem.
* 5 / 2	Seconde & Quinte.
6 / 4	Triton.
6 / 4 x	Idem.
6 / x 4	Idem.
6 / 4̸	Idem.
6 / 4 / 2	Idem.
4 / 2	Idem.
4 x / 2	Idem.
x 4 / 2	Idem.
4 x	Idem.

Digitized by Google

Chiffres.	Noms des Accords.
*x 4	Idem.
4	Idem.
4 x / 3 ♮	Triton avec Tierce mineure.
* 4 / ♮	Idem.
6 / 4 / 3 ♮	Idem.
* x 4 / ♮	Idem.
*x 2	Seconde superflue.
x 4 / x 2	Idem.
4 / 2	Idem.
6 / 4 / 2	Idem.
&c.	
* 9	Accord de Neuvième.
9 / 5	Idem.
9 / 3	Idem.
* 9 / 7	Neuvième avec la Septième.
9 / 7 / 5	Idem.
* 4	Quarte ou Onzième.
5 / 4	Idem.
* 4 / 9	Quarte & Neuvième.
* 4 / 7	Septième & Quarte.
*x 5	Quinte superflue.
5 x	Idem.
x 5 / 9	Idem.
x 5 / 9 / 7	Idem.
*x 5 / ♮ 4	Quinte superflue & Quarte.
5 x / 4 ♮	Idem.
* 7 / 6	Septième & Sixte.
* 9 / 6	Neuvième & Sixte.

Fin de la Table des Chiffres.

Quelques Auteurs avoient introduit l'uſage de couvrir d'un trait toutes les Notes de la Baſſe qui paſſoient ſous un même Accord ; c'eſt

Digitized by Google

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

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

Tous ces défauts viennent d'avoir voulu rapporter les *Chiffres* aux Notes arbitraires de la Baſſe-continue, au lieu de les rapporter immédiatement à l'Harmonie fondamentale. La Baſſe-continue fait, ſans doute, une partie de l'Harmonie ; mais elle n'en fait pas le fondement : cette Harmonie eſt indépendante des Notes de cette Baſſe, & elle a ſon progrès déterminé auquel la Baſſe même doit aſſujettir ſa marche. En faiſant dépendre les Accords & les *Chiffres* qui les annoncent des Notes de la Baſſe & de leurs différentes marches, on ne montre que

Digitized by Google

des combinaiſons de l'Harmonie au lieu d'en montrer la baſe, on multiplie à l'infini le petit nombre des Accords fondamentaux, & l'on force, en quelque ſorte, l'Accompagnateur de perdre de vue à chaque inſtant la véritable ſucceſſion harmonique.

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

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

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

1. Un X pour l'Accord ſenſible : pour la Septième diminuée il ſuffit d'ajoûter un Bémol ſous cet X.

2. Un 2 pour l'Accord de Seconde ſur la Tonique.

3. Un 7 pour ſon Accord de Septième.

4. Cette abbréviation *aj.* pour ſa Sixte ajoûtée.

5. Ces deux *Chiffres* $\frac{4}{3}$ relatifs à cette Tonique pour l'Accord qu'il appelle de Tierce-Quarte, & qui revient à l'Accord de Neuvième ſur la ſeconde Note.

6. Enfin ce *Chiffre* 4 pour l'Accord de Quarte-&-Quinte ſur la Dominante.

III. Un Accord diſſonnant eſt ſuivi d'un Accord parfait ou d'un autre Accord diſſonnant : dans le premier cas, l'Accord s'indique par

Digitized by Google

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

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

Quelque ſimple que ſoit cette méthode, quelque favorable qu'elle paroiſſe pour la pratique, elle n'a point eu de cours ; peut-être a-t-on cru que les *Chiffres* de M. Rameau ne corrigeoient un défaut que pour en ſubſtituer un autre : car s'il ſimplifie les Signes, s'il diminue le nombre des Accords, non-ſeulement il n'exprime point encore la véritable Harmonie fondamentale ; mais il rend, de plus, ces Signes tellement dépendans les uns des autres, que ſi l'on vient à s'égarer ou à ſe diſtraire un inſtant, à prendre un doigt pour un autre, on eſt perdu ſans reſſource, les points ne ſignifient plus rien, plus de moyen de ſe remettre juſqu'à un nouvel Accord parfait. Mais avec tant de raiſons de préférence n'a-t-il point fallu d'autres objections encore pour faire rejetter la méthode de M. Rameau ? Elle étoit nouvelle ; elle étoit propoſée par un homme ſupérieur en génie à tous ſes rivaux ; voilà ſa condamnation.

CHŒUR. *ſ. m.* Morceau d'Harmonie complette à quatre Parties ou plus, chanté à la fois par toutes les Voix & joué par tout l'Orcheſtre. On cherche dans les *Chœurs* un bruit agréable & harmonieux qui charme & rempliſſe l'oreille. Un beau *Chœur* eſt le chef-d'œuvre d'un

Digitized by Google

commençant, & c'eſt par ce genre d'ouvrage qu'il ſe montre ſuffiſamment inſtruit de toutes les Règles de l'Harmonie. Les François paſſent, en France, pour réuſſir mieux dans cette Partie qu'aucune autre Nation de l'Europe.

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

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

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

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

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

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

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

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

CHRESES ou CHRESIS. Une des parties de l'ancienne Mélopée; qui

Digitized by Google

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

CHROMATIQUE. *adj. pris quelquefois ſubſtantivement.* Genre de Muſique qui procède par pluſieurs ſemi-Tons conſécutifs. Ce mot vient du Grec χρῶμα, qui ſignifie *couleur*, ſoit parce que les Grecs marquoient ce Genre par des caractères rouges ou diverſement colorés; ſoit, diſent les Auteurs, parce que le Genre *Chromatique* eſt moyen entre les deux autres, comme la couleur eſt moyenne entre le blanc & le noir; ou, ſelon d'autres, parce que ce Genre varie & embellit le Diatonique par ſes ſemi-Tons, qui ſont, dans la Muſique, le même effet que la variété des couleurs fait dans la Peinture.

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

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

Ptolomée ne diviſe ce même Genre qu'en deux eſpèces, *Molle* ou *Anticum*, qui procède par de plus petits Intervalles, & *Intenſum*, dont les Intervalles ſont plus grands. *Même Fig.* N°. B.

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

Les ſemi-Tons ſucceſſifs pratiqués dans le *Chromatique* ne ſont pas tous du même Genre, mais preſque alternativement Mineurs & Majeurs, c'eſt-à-dire, *Chromatiques* & *Diatoniques* : car l'Intervalle d'un *Ton* mineur contient un ſemi-Ton mineur ou *Chromatique*, & un ſemi-Ton majeur ou Diatonique; meſure que le Tempérament rend commune à tous les Tons : de ſorte qu'on ne peut procéder par deux

Digitized by Google

ſemi-Tons mineurs conjoints & ſucceſſifs, ſans entrer dans l'Enharmonique ; mais deux ſemi-Tons majeurs ſe ſuivent deux fois dans l'ordre *Chromatique* de la Gamme.

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

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

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

CHRONOMETRE. *ſ. m.* Nom générique des Inſtrumens qui ſervent à meſurer le tems. Ce mot eſt compoſé de χρόνος, *Tems*, & de μέτρον, *Meſure*.

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

Il y a néanmoins quelques Inſtrumens qu'on a appellés en particulier

Digitized by Google

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

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

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

A la vérité, cette objection qui eſt d'une grande force pour la Muſique Françoiſe, n'en auroit aucune pour l'Italienne, ſoumiſe irré-

Digitized by Google

miſſiblement à la plus exacte Meſure : rien même ne montre mieux l'oppoſition parfaite de ces deux Muſiques ; puiſque ce qui eſt beauté dans l'une, ſeroit dans l'autre le plus grand défaut. Si la Muſique Italienne tire ſon énergie de cet aſſerviſſement à la rigueur de la Meſure, la Françoiſe cherche la ſienne à maîtriſer à ſon gré cette même Meſure, à la preſſer, à la ralentir ſelon que l'exige le goût du Chant ou le degré de flexibilité des organes du Chanteur.

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

J'ajoûterai que, quelque Inſtrument qu'on pût trouver pour régler la durée de la Meſure, il ſeroit impoſſible, quand même l'exécution en ſeroit de la dernière facilité, qu'il eût jamais lieu dans la pratique. Les Muſiciens, gens confians, & faiſant, comme bien d'autres, de leur propre goût la règle du bon, ne l'adopteroient jamais ; ils laiſſeroient le *Chronomètre*, & ne s'en rapporteroient qu'à eux du vrai caractère & du vrai mouvement des Airs. Ainſi le ſeul bon *Chronomètre* que l'on puiſſe avoir, c'eſt un habile Muſicien qui ait du goût, qui ait bien lû la Muſique qu'il doit faire exécuter, & qui ſçache en battre la Meſure : machine pour machine, il vaut mieux s'en tenir à celle-ci.

CIRCONVOLUTION. *ſ. f.* Terme de Plain-Chant. C'eſt une ſorte de Périéleſe, qui ſe fait en inſérant entre la pénultième & la dernière Note de l'intonation d'une Pièce de Chant, trois autres Notes ; ſçavoir, une au-deſſus & deux au-deſſous de la dernière Note, leſquelles ſe lient avec elle, & forment un contour de Tierce avant que d'y arriver ; comme ſi vous avez ces trois Notes *mi fa mi* pour terminer l'Intonation, vous y interpolerez par *Circonvolution* ces trois autres, *fa re re*, & vous aurez alors votre Intonation terminée de cette ſorte, *mi fa fa re re mi*, &c. (Voyez PÉRIÉLESE.)

CITHARISTIQUE. *ſ. f.* Genre de Muſique & de Poëſie, ap-

Digitized by Google

propriè à l'Accompagnement de la Cithare. Ce Genre, dont Amphion fils de Jupiter & d'Antiope, fut l'inventeur, prit depuis le nom de Lyrique.

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

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

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

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

Anciennement on appelloit *Clefs* les lettres par leſquelles on déſignoit les Sons de la Gamme. Ainſi la lettre A étoit la *Clef* de la Note *la*, C la *Clef* d'*ut*, E la *Clef* de *mi*, &c. A meſure que le ſyſtême s'étendit, on ſentit l'embarras & l'inutilité de cette multitude de *Clefs*. Gui d'Arezzo, qui les avoit inventées, marquoit une lettre ou *Clef* au commencement

Digitized by Google

de chacune des lignes de la Portée ; car il ne plaçoit point encore de Notes dans les eſpaces. Dans la ſuite on ne marqua plus qu'une des ſept *Clefs* au commencement d'une des lignes ſeulement ; & celle-là ſuffiſoit pour fixer la poſition de toutes les autres, ſelon l'ordre naturel. Enfin de ces ſept lignes ou *Clefs*, on en choiſit quatre qu'on nomma *Claves ſignatæ* ou *Clefs marquées*, parce qu'on ſe contentoit d'en marquer une ſur une des lignes, pour donner l'intelligence de toutes les autres : encore en retrancha-t-on bien-tôt une des quatre ; ſçavoir, le Gamma, dont on s'étoit ſervi pour déſigner le *ſol* d'en bas, c'eſt-à-dire, l'Hypoproſlambanomène ajoûtée au ſyſtême des Grecs.

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

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

En ajoûtant quatre lignes au-deſſus de la *Clef* de *ſol*, & trois lignes au-deſſous de la *Clef* de *fa* ; ce qui donne, de part & d'autre, la plus grande étendue de lignes ſtables, on voit que le ſyſtême total des Notes qu'on peut placer ſur les degrés relatifs à ces *Clefs* ſe monte à vingt-quatre, c'eſt-à-dire, trois Octaves & une Quarte, depuis le *fa* qui ſe trouve au-deſſous de la première ligne, juſqu'au *ſi* qui ſe trouve au-deſſus de la dernière, & tout cela forme enſemble ce qu'on appelle *le Clavier général* ; par où l'on peut juger que cette étendue a fait longtems celle du ſyſtême. Aujourd'hui qu'il acquiert ſans ceſſe de nouveaux degrés, tant à l'aigu qu'au grave, on marque

Digitized by Google

ces degrés sur des lignes postiches qu'on ajoûte en haut ou en bas, selon le besoin.

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

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

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

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

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

En continuant ainsi de ligne en ligne, on passe successivement par quatre positions différentes de la *Clef* d'*ut*. Arrivant à celle de *sol*, on la trouve posée sur la deuxième ligne, & puis sur la première; cette

Digitized by Google

position embraſſe les cinq plus hautes lignes, & donne le Diapaſon le plus aigu que l'on puiſſe établir par les *Clefs*.

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

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

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

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

Il y a deux de leurs poſitions, ſçavoir, la *Clef* de *ſol* ſur la première ligne & la *Clef* de *fa* ſur la troiſième, dont l'uſage paroît s'abolir de jour en jour. La première peut ſembler moins néceſſaire puiſqu'elle

ne

Digitized by Google

ne rend qu'une poſition toute ſemblable à celle de *fa* ſur la quatrième ligne, dont elle diffère pourtant de deux Octaves. Pour la *Clef* de *fa*, il eſt évident qu'en l'ôtant tout-à-fait de la troiſième ligne, on n'aura plus de poſition équivalente, & que la compoſition du Clavier, qui eſt complette aujourd'hui, deviendra par-là défectueuſe.

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

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

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

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

Digitized by Google

ce Dièſe; mais on prendra la Note *ſi* Bémol, qui donne la même touche par un Intervalle mineur; ce qui rentre dans la règle.

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

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

Pour déterminer à préſent combien il faut de Dièſes ou de Bémols, ſoit *a* le nombre qui exprime l'Intervalle d'*ut* à la Note en queſtion La formule par Dièſes ſera $\frac{\overline{a-1}\times 2}{7}$, & le reſte donnera le nombre des Dièſes qu'il faut mettre à la *Clef*. La formule par Bémols ſera $\frac{\overline{a-1}\times 5}{7}$, & le reſte ſera le nombre des Bémols qu'il faut mettre à la *Clef*.

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

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

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

Pour les Tons mineurs il faut appliquer la même formule des Tons

Digitized by Google

majeurs, non ſur la Tonique, mais ſur la Note qui eſt une Tierce mineure au-deſſus de cette même Tonique, ſur ſa Médiante.

Ainſi, pour compoſer en *ſi* Mode mineur, je tranſpoſerai la *Clef* comme pour le Ton majeur de *re*. Pour *fa* Dièſe mineur, je la tranſpoſerai comme pour *la* majeur, *&c.*

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

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

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

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

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

3°. Enfin le *Comma* maxime, qu'on appelle *Comma* de Pythagore, a ſon rapport de 524288 à 531441, & il eſt l'excès du *ſi* Dièſe produit par la progreſſion triple comme douzième Quinte de l'*ut* ſur le même *ut* élevé par ſes Octaves au degré correſpondant.

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

COMPAIR *adj. corrélatif de lui-même.* Les Tons *Compairs* dans le

Digitized by Google

Plain-Chant, ſont l'authente & le plagal qui lui correſpond. Ainſi le premier Ton eſt *Compair* avec le ſecond ; le troiſième avec le quatrième, & ainſi de ſuite : chaque Ton pair eſt *Compair* avec l'impair qui le précède. (Voyez TONS DE L'ÉGLISE.)

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

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

I. Tout Intervalle qui paſſe l'étendue de l'Octave eſt un Intervalle *Compoſé*, parce qu'en retranchant l'Octave on ſimplifie l'Intervalle ſans le changer. Ainſi la Neuvième, la Dixième, la Douzième ſont des Intervalles *Compoſés* ; le premier, de la Seconde & de l'Octave ; le deuxième, de la Tierce & de l'Octave ; le troiſième, de la Quinte & de l'Octave, *&c.*

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

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

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

COMPOSITEUR. *ſ. m.* Celui qui compoſe de la Muſique ou qui ſait les règles de la Compoſition. Voyez, au mot COMPOSITION, l'expoſé des connoiſſances néceſſaires pour ſavoir compoſer. Ce n'eſt pas encore aſſez pour former un vrai *Compoſiteur*. Toute la ſcience

Digitized by Google

poſſible ne ſuffit point ſans le génie qui la met en œuvre. Quelque effort que l'on puiſſe faire, quelque acquis que l'on puiſſe avoir, il faut être né pour cet Art ; autrement on n'y fera jamais rien que de médiocre. Il en eſt du *Compoſiteur* comme du Poète : ſi la Nature en naiſſant ne l'a formé tel ;

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

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

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

La connoiſſance de l'Harmonie & de ſes règles eſt le fondement de la *Compoſition*. Sans doute il faut ſavoir remplir des Accords, préparer, ſauver des Diſſonnances, trouver des Baſſes-fondamentales & poſſéder toutes les autres petites connoiſſances élémentaires ; mais avec les ſeules règles de l'Harmonie on n'eſt pas plus près de ſavoir la *Compoſition*, qu'on ne l'eſt d'être un Orateur avec celles de la Grammaire. Je ne dirai point qu'il faut, outre cela, bien connoître la portée & le caractère des Voix & des Inſtrumens, les Chants qui ſont de facile ou difficile exécution, ce qui fait de l'effet & ce qui n'en fait pas ; ſentir le caractère des différentes Meſures, celui des différentes Modulations pour appliquer toujours l'une & l'autre à propos ; ſçavoir, toutes les règles particulières établies par convention, par goût, par caprice ou par pédanterie, comme les Fugues, les Imitations, les

Digitized by Google

ſujets contraints, *&c.* Toutes ces choſes ne ſont encore que des préparatifs à la *Compoſition*: mais il faut trouver en ſoi-même la ſource des beaux Chants, de la grande Harmonie, les Tableaux, l'expreſſion; être enfin capable de ſaiſir ou de former l'ordonnance de tout un ouvrage, d'en ſuivre les convenances de toute eſpèce, & de ſe remplir de l'eſprit du Poète ſans s'amuſer à courir après les mots. C'eſt avec raiſon que nos Muſiciens ont donné le nom de paroles aux Poèmes qu'ils mettent en Chant. On voit bien, par leur manière de les rendre, que ce ne ſont en effet, pour eux, que des paroles. Il ſemble, ſur-tout depuis quelques années, que les règles des Accords aient fait oublier ou négliger toutes les autres, & que l'Harmonie n'ait acquis plus de facilité qu'aux dépens de l'Art en général. Tous nos Artiſtes ſavent le rempliſſage, à peine en avons-nous qui ſachent la *Compoſition*.

Au reſte, quoique les règles fondamentales du Contre-point ſoient toujours les mêmes, elles ont plus ou moins de rigueur ſelon le nombre des Parties; car à meſure qu'il y a plus de Parties, la *Compoſition* devient plus difficile, & les règles ſont moins ſévères. La *Compoſition* à deux Parties s'appelle *Duo*, quand les deux Parties chantent également, c'eſt-à-dire, quand le ſujet ſe trouve partagé entr'elles. Que ſi le ſujet eſt dans une Partie ſeulement, & que l'autre ne faſſe qu'accompagner, on appelle alors la première *Récit* ou *Solo*; & l'autre, *Accompagnement* ou *Baſſe-continue*, ſi c'eſt une Baſſe. Il en eſt de même du *Trio* ou de la *Compoſition* à trois Parties, du *Quatuor*, du *Quinque*, &c. (*Voyez ces mots.*)

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

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

Digitized by Google

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

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

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

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

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

CONCERTANT. *adj.* Parties *Concertantes* ſont, ſelon l'Abbé Broſſard, celles qui ont quelque choſe à réciter dans une Pièce ou dans

Digitized by Google

un *Concert*, & ce mot ſert à les diſtinguer des Parties qui ne ſont que de Chœur.

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

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

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

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

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

CONJOINT. *adj.* Tétracorde *Conjoint* eſt, dans l'ancienne Muſique, celui dont la corde la plus grave eſt à l'uniſſon de la corde la plus aiguë du Tétracorde qui eſt immédiatement au-deſſous de lui ; ou dont la corde la plus aiguë eſt à l'uniſſon de la plus grave du Tétracorde qui eſt immédiatement au-deſſus de lui. Ainſi, dans le ſyſtéme des Grecs, tous les cinq Tétracordes

Digitized by Google

Tétracordes ſont *Conjoints* par quelque côté; ſçavoir, 1°. le Tétracorde Meſon *conjoint* au Tétracorde Hypaton ; 2°. le Tétracorde Synnemenon *conjoint* au Tétracorde Meſon ; 3°. le Tétracorde Hyperboleon *conjoint* au Tétracorde Diezeugmenon : & comme le Tétracorde auquel un autre étoit *conjoint* lui étoit *conjoint* réciproquement, cela eût fait en tout ſix Tétracordes; c'eſt-à-dire, plus qu'il n'y en avoit dans le ſyſtême, ſi le Tétracorde Meſon étant *Conjoint* par ſes deux extrémités, n'eût été pris deux fois pour une.

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

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

CONJOINTES. *ſ. f.* Tétracorde des *Conjointes*. (Voyez SYNNEMENON.)

CONNEXE. *adj.* Terme de Plain-Chant. (Voyez MIXTE.)

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

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

Les Grecs n'admettoient que cinq *Conſonnances*; ſçavoir l'Octave,

Digitized by Google

la Quinte, la Douzième qui eſt la réplique de la Quinte, la Quarte, & l'Onzième qui eſt ſa réplique. Nous y ajoûtons les Tierces & les Sixtes majeures & mineures, les Octaves doubles & triples, & en un mot, les diverſes répliques de tout cela ſans exception, ſelon toute l'étendue du ſyſtême.

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

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

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

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

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

Digitized by Google

Premièrement, le frémiſſement des cordes s'explique par l'action de l'air & le concours des vibrations. (Voyez UNISSON.) 2°. Que le ſon d'une corde ſoit toujours accompagné de ſes Harmoniques, (Voyez ce mot.) cela paroît une propriété du Son qui dépend de ſa nature, qui en eſt inſéparable, & qu'on ne ſauroit expliquer qu'avec des hypothèſes qui ne ſont pas ſans difficulté. La plus ingénieuſe qu'on ait juſqu'à préſent imaginée ſur cette matière eſt, ſans contredit, celle de M. de Mairan, dont M. Rameau dit avoir fait ſon profit.

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

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

Ils diſent donc que la ſenſation du Son étant produite par les vibrations du corps ſonore propagées juſqu'au tympan par celles que l'air reçoit de ce même corps, lorſque deux Sons ſe font entendre enſemble l'oreille eſt affectée à la fois de leurs diverſes vibrations. Si ces vibrations

Digitized by Google

ſont iſochrones; c'eſt-à-dire, qu'elles s'accordent à commencer & finir en même tems, ce concours forme l'Uniſſon, & l'oreille, qui ſaiſit l'Accord de ces retours égaux & bien concordans, en eſt agréablement affectée. Si les vibrations d'un des deux Sons ſont doubles en durée de celles de l'autre, durant chaque vibration du plus grave, l'aigu en fera preciſément deux, & à la troiſième ils partiront enſemble. Ainſi, de deux en deux, chaque vibration impaire de l'aigu concourra avec chaque vibration du grave, & cette fréquente concordance qui conſtitue l'Octave, ſelon eux moins douce que l'Uniſſon, le ſera plus qu'aucune autre *Conſonnance*. Après vient la Quinte dont l'un des Sons fait deux vibrations, tandis que l'autre en fait trois; de ſorte qu'ils ne s'accordent qu'à chaque troiſième vibration de l'aigu; enſuite la double Octave, dont l'un des Sons fait quatre vibrations pendant que l'autre n'en fait qu'une, s'accordant ſeulement à chaque quatrième vibration de l'aigu; pour la Quarte, les vibrations ſe répondent de quatre en quatre à l'aigu, & de trois en trois au grave: celles de la Tierce majeure ſont comme 4 & 5, de la Sixte majeure comme 3 & 5, de la Tierce mineure comme 5 & 6, & de la Sixte mineure comme 5 & 8. Au-delà de ces nombres il n'y a plus que leurs multiples qui produiſent des *Conſonnances*, c'eſt à-dire des Octaves de celles-ci; tout le reſte eſt diſſonnant.

D'autres trouvant l'Octave plus agréable que l'Uniſſon, & la Quinte plus agréable que l'Octave, en donnent pour raiſon que les retours égaux des vibrations dans l'Uniſſon & leur concours trop fréquent dans l'Octave confondent, identifient les Sons & empêchent l'oreille d'en appercevoir la diverſité. Pour qu'elle puiſſe, avec plaiſir, comparer les Sons, il faut bien, diſent-ils, que les vibrations s'accordent par Intervalles, mais non pas qu'elles ſe confondent trop ſouvent, autrement au lieu de deux Sons on croiroit n'en entendre qu'un, & l'oreille perdroit le plaiſir de la comparaiſon. C'eſt ainſi que du même principe on déduit à ſon gré le pour & le contre, ſelon qu'on juge que les expériences l'exigent.

Mais premièrement toute cette explication n'eſt, comme on voit, fondée que ſur le plaiſir qu'on prétend que reçoit l'ame par l'organe de l'ouïe du concours des vibrations; ce qui, dans le fond, n'eſt déjà

Digitized by Google

qu'une pure ſuppoſition. De plus, il faut ſuppoſer encore, pour autoriſer ce ſyſtème, que la première vibration de chacun des deux corps ſonores commence exactement avec celle de l'autre; car de quelque peu que l'une précédât, elles ne concourroient plus dans le rapport déterminé, peut-être même ne concourroient-elles jamais, & par conſéquent l'Intervalle ſenſible devroit changer; la *Conſonnance* n'exiſteroit plus ou ne ſeroit plus la méme. Enfin il faut ſuppoſer que les diverſes vibrations des deux Sons d'une *Conſonnance* frappent l'organe ſans confuſion, & tranſmettent au cerveau la ſenſation de l'Accord ſans ſe nuire mutuellement: choſe difficile à concevoir & dont j'aurai occaſion de parler ailleurs.

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

Digitized by Google

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

Dira-t-on qu'un rapport approché eſt ſuppoſé tout-à-fait exact, qu'il eſt reçû pour tel par l'oreille, & qu'elle ſupplée par inſtinct ce qui manque à la juſteſſe de l'Accord? Je demande alors pourquoi cette inégalité de jugement & d'appréciation, par laquelle elle admet des rapports plus ou moins rapprochés, & en rejette d'autres ſelon la diverſe nature des *Conſonnances*? Dans l'Uniſſon, par exemple, l'oreille ne ſupplée rien; il eſt juſte ou faux, point de milieu. De même encore dans l'Octave, ſi l'Intervalle n'eſt exact, l'oreille eſt choquée; elle n'admet point d'approximation. Pourquoi en admet-elle plus dans la Quinte, & moins dans la Tierce majeure? Une explication vague, ſans preuve, & contraire au principe qu'on veut établir, ne rend point raiſon de ces différences.

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

Digitized by Google

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

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

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

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

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

Par la Table des Diſſonnances on voit qu'elles ne ſe conſervent aucun Harmonique, excepté la ſeule Septième mineure qui conſerve ſon qua-

Digitized by Google

trième Harmonique; ſçavoir, la Tierce majeure de la troiſième Octave du Son aigu.

De ces obſervations, l'Auteur conclud que, plus entre deux Sons il y aura d'Harmoniques concourans, plus l'Accord en ſera agréable, & voilà les *Conſonnances* parfaites. Plus il y aura d'Harmoniques détruits, moins l'ame ſera ſatisfaite de ces Accords; voilà les *Conſonnances* imparfaites. Que s'il arrive enfin qu'aucun Harmonique ne ſoit conſervé, les Sons ſeront privés de leur douceur & de leur mélodie; ils ſeront aigres & comme décharnés, l'ame s'y refuſera, & au lieu de l'adouciſſement qu'elle éprouvoit dans les *Conſonnances*, ne trouvant par-tout qu'une rudeſſe ſoutenue, elle éprouvera un ſentiment d'inquiétude, déſagréable, qui eſt l'effet de la Diſſonnance.

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

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

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

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

CONTRAINT. *adj.* Ce mot s'applique, ſoit à l'Harmonie, ſoit au Chant, ſoit à la valeur des Notes, quand par la nature du deſſein on

Digitized by Google

on s'eſt aſſujetti à une loi d'uniformité dans quelqu'une de ces trois Parties. (Voyez BASSE-CONTRAINTE.)

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

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

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

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

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

CONTRE-FUGUE ou FUGUE RENVERSÉE *ſ. f.* ſorte de Fugue dont la marche eſt contraire à celle d'une autre Fugue qu'on a établie auparavant dans le même morceau. Ainſi quand la Fugue s'eſt fait entendre en montant de la Tonique à la Dominante, ou de la Dominante à la Tonique, la *Contre-Fugue* doit ſe faire entendre en deſcendant de la Dominante à la Tonique, ou de la Tonique à la

Digitized by Google

Dominante; *& vice versâ.* Du reſte ſes règles ſont entièrement ſemblables à celles de la Fugue. (Voyez FUGUE.)

CONTRE-HARMONIQUE. *adj.* Nom d'une ſorte de Proportion. (Voyez PROPORTION.)

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

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

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

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

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

CONTRE-SENS. *ſ. m.* Vice dans lequel tombe le Muſicien

Digitized by Google

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

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

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

Quelque progrès qu'ait fait l'Art Typographique, on n'a jamais pu l'appliquer à la Muſique avec autant de ſuccès qu'à l'écriture, ſoit parce que les goûts de l'eſprit étant plus conſtans que ceux de l'oreille, on s'ennuie moins vîte des mêmes livres que des mêmes chanſons; ſoit par les difficultés particulières que la combinaiſon des Notes & des Lignes ajoûte à l'impreſſion de la Muſique : car ſi l'on imprime premierement les Portées & enſuite les Notes, il eſt impoſſible de donner à leurs poſitions relatives, la juſteſſe néceſſaire; & ſi le caractère de chaque Note tient à une portion de la Portée, comme dans notre

Digitized by Google

Muſique imprimée, les lignes s'ajuſtent ſi mal entr'elles, il faut une ſi prodigieuſe quantité de caractères, & le tout fait un ſi vilain effet à l'œil, qu'on a quitté cette manière avec raiſon pour lui ſubſtituer la gravure. Mais outre que la gravure elle-même n'eſt pas exempte d'inconvéniens, elle a toujours celui de multiplier trop ou trop peu les exemplaires ou les Parties; de mettre en Partition ce que les uns voudroient en Parties ſéparées, ou en Parties ſéparées ce que d'autres voudroient en Partition, & de n'offrir guère aux curieux que de la Muſique déjà vieille qui court dans les mains de tout le monde. Enfin il eſt ſûr qu'en Italie, le pays de la terre où l'on fait le plus de Muſique, on a proſcrit depuis longtems la Note imprimée ſans que l'uſage de la gravure ait pu s'y établir; d'où je concluds qu'au jugement des Experts celui de la ſimple *Copie* eſt le plus commode.

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

De plus, l'intelligence d'une Muſique difficile dépend beaucoup de la manière dont elle eſt copiée; car outre la netteté de la Note, il y a divers moyens de préſenter plus clairement au Lecteur les idées qu'on veut lui peindre & qu'il doit rendre. On trouve ſouvent la copie d'un homme plus liſible que celle d'un autre qui pourtant note plus agréablement; c'eſt que l'un ne veut que plaire aux yeux, & que l'autre eſt plus attentif aux ſoins utiles. Le plus habile *Copiſte* eſt celui dont la Muſique s'exécute avec le plus de facilité, ſans que le Muſicien même devine pourquoi. Tout cela m'a perſuadé que ce n'étoit pas faire un Article inutile que d'expoſer un peu en détail le devoir & les ſoins d'un bon *Copiſte* : tout ce qui tend à faciliter l'exécution n'eſt point indifférent à la perfection d'un Art dont elle eſt toujours le

Digitized by Google

plus grand écueil. Je ſens combien je vais me nuire à moi-même ſi l'on compare mon travail à mes règles : mais je n'ignore pas que celui qui cherche l'utilité publique doit avoir oublié la ſienne. Homme de Lettres, j'ai dit de mon état tout le mal que j'en penſe ; je n'ai fait que de la Muſique Françoiſe, & n'aime que l'Italienne ; j'ai montré toutes les miſères de la Société quand j'étois heureux par elle : mauvais *Copiſte*, j'expoſe ici ce que font les bons. O vérité ! mon interêt ne fut jamais rien devant toi ; qu'il ne ſouille en rien le culte que je t'ai voué.

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

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

Il y a deux formats de papier reglé ; l'un pour la Muſique Françoiſe,

Digitized by Google

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

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

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

Voici maintenant les obſervations qu'on doit faire pour bien diſtribuer la Partition. 1°. Quelque nombre de Parties de ſymphonie qu'on puiſſe avoir, il faut toujours que les Parties de Violon, comme principales, occupent le haut de l'Accolade où les yeux ſe portent plus aiſément ; ceux qui les mettent au-deſſous de toutes les autres & immédiatement ſur la Quinte pour la commodité de l'Accompagnateur, ſe trompent ; ſans compter qu'il eſt ridicule de voir dans une Partition les Parties de Violon au-deſſous, par exemple, de celles des Cors qui ſont beaucoup plus baſſes. 2°, Dans toute la longueur de chaque morceau l'on ne doit jamais rien changer au nombre des Portées, afin que chaque Partie ait toujours la ſienne au même lieu. Il vaut mieux laiſſer des Portées vides, ou, s'il le faut abſolument, en charger quelqu'une de deux Parties, que d'étendre ou reſſerrer l'Accolade inégalement. Cette règle n'eſt que pour la Muſique Italienne ; car l'uſage

Digitized by Google

de la gravure a rendu les Compoſiteurs François plus attentifs à l'économie de l'eſpace qu'à la commodité de l'exécution. 3°. Ce n'eſt qu'à toute extrémité qu'on doit mettre deux Parties ſur une même Portée; c'eſt, ſur-tout, ce qu'on doit éviter pour les Parties de Violon; car, outre que la confuſion y ſeroit à craindre, il y auroit équivoque avec la Double-corde : il faut auſſi regarder ſi jamais les Parties ne ſe croiſent; ce qu'on ne pourroit guère écrire ſur la même Portée d'une manière nette & liſible. 4°. Les Clefs une fois écrites & correctement armées ne doivent plus ſe répéter non plus que le ſigne de la Meſure, ſi ce n'eſt dans la Muſique Françoiſe, quand, les Accolades étant inégales, chacun ne pourroit plus reconnoître ſa Partie; mais dans les Parties ſéparées on doit répéter la Clef au commencement de chaque Portée, ne fût-ce que pour marquer le commencement de la Ligne au défaut d'Accolade.

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

Ce n'eſt pas aſſez de diviſer l'Air en Meſures égales, il faut auſſi diviſer les Meſures en Tems égaux. Si dans chaque Partie on proportionne ainſi l'eſpace à la durée, toutes les Parties & toutes les Notes ſimultanées de chaque Partie ſe correſpondront avec une juſteſſe qui fera plaiſir aux yeux & facilitera beaucoup la lecture d'une Partition. Si, par exemple, on partage une Meſure à quatre Tems, en quatre eſpaces bien égaux entr'eux & dans chaque Partie, qu'on étende les Noires, qu'on rapproche les Croches, qu'on reſſerre les Doubles-croches à pro-

Digitized by Google

portion & chacune dans ſon eſpace; ſans qu'on ait beſoin de regarder une Partie en copiant l'autre, toutes les Notes correſpondantes ſe trouveront plus exactement perpendiculaires, que ſi on les eût confrontées en les écrivant; & l'on remarquera dans le tout la plus exacte proportion, ſoit entre les diverſes Meſures d'une même Partie, ſoit entre les diverſes parties d'une même Meſure.

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

Enfin le devoir du *Copiſte* écrivant une Partition eſt de corriger toutes les fauſſes Notes qui peuvent ſe trouver dans ſon original. Je n'entends pas par fauſſes Notes les fautes de l'ouvrage, mais celles de la Copie qui lui ſert d'original. La perfection de la ſienne eſt de rendre fidèlement les idées de l'Auteur, bonnes ou mauvaiſes: ce n'eſt pas ſon affaire; car il n'eſt pas Auteur ni correcteur, mais *Copiſte*. Il eſt bien vrai que, ſi l'Auteur a mis par mégarde une Note pour une autre, il doit la corriger; mais ſi ce même Auteur a fait par ignorance une faute de Compoſition, il la doit laiſſer. Qu'il compoſe mieux lui-même, s'il veut ou s'il peut, à la bonne heure; mais ſi-tôt qu'il copie, il doit reſpecter ſon original. On voit par-là qu'il ne ſuffit pas au *Copiſte* d'être bon Harmoniſte & de bien ſçavoir la Compoſition; mais qu'il doit, de plus, être exercé dans les divers ſtyles, reconnoître un Auteur par ſa manière, & ſçavoir bien diſtinguer ce qu'il a fait de ce qu'il n'a pas fait. Il y a, de plus, une ſorte de critique propre à reſtituer un paſſage par la comparaiſon d'un autre, à remettre un *Fort* ou un *Doux* où il a été oublié, à détacher des phraſes liées mal-à-propos, à reſtituer même des Meſures omiſes; ce qui n'eſt pas ſans exemple, même

Digitized by Google

même dans des Partitions. Sans doute il faut du ſçavoir & du goût pour rétablir un texte dans toute ſa pureté : l'on me dira que peu de *Copiſtes* le font ; je répondrai que tous le devroient faire.

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

Pour cela il faut d'abord compter avec ſoin les Meſures dans toutes les Parties, pour s'aſſurer qu'elles ſont correctes. Enſuite on poſe toutes les Parties l'une ſur l'autre en commençant par la Baſſe & la couvrant ſucceſſivement des autres Parties dans le même ordre qu'elles doivent avoir ſur la Partition. On fait l'Accollade d'autant de Portées qu'on a de Parties ; on la diviſe en Meſures égales, puis mettant toutes ces Parties ainſi rangées devant ſoi & à ſa gauche, on copie d'abord la première ligne de la première Partie, que je ſuppoſe être le premier Violon ; on y fait une legère marque en crayon à l'endroit où l'on s'arrête ; puis on la tranſporte renverſée à ſa droite. On copie de même la première ligne du ſecond Violon, renvoyant au premier par-tout où ils marchent à l'uniſſon ; puis faiſant une marque comme ci-devant, on renverſe la Partie ſur la précédente à ſa droite, & ainſi de toutes les Parties l'une après l'autre. Quand on eſt à la Baſſe, on parcourt des yeux toute l'Accollade pour vérifier ſi l'Harmonie eſt bonne, ſi le tout eſt bien d'accord, & ſi l'on ne s'eſt point trompé. Cette première ligne faite, on prend enſemble toutes les Parties qu'on a renverſées l'une ſur l'autre à ſa droite, on les renverſe derechef à ſa gauche, & elles ſe retrouvent ainſi dans le même ordre & dans la méme ſituation où elles étoient quand on a commencé ; on recommence la ſeconde Accollade, à la petite marque en crayon ; l'on fait une autre marque à la fin de la ſeconde Ligne, & l'on pourſuit comme ci-devant, juſqu'à ce que le tout ſoit fait.

J'aurai peu de choſes à dire ſur la manière de tirer une Partition en Parties ſéparées ; car c'eſt l'opération la plus ſimple de l'Art, & il ſuffira d'y faire les obſervations ſuivantes : 1°. Il faut tellement comparer la longueur des morceaux à ce que peut contenir une page, qu'on ne ſoit

Digitized by Google

jamais obligé de tourner ſur un même morceau dans les Parties Inſtrumentales, à moins qu'il n'y ait beaucoup de Meſures à compter, qui en laiſſent le tems. Cette règle oblige de commencer à la page *verſo* tous les morceaux qui rempliſſent plus d'une page ; & il n'y en a guères qui en rempliſſent plus de deux. 2°. Les *Doux* & les *Fort* doivent être écrits avec la plus grande exactitude ſur toutes les Parties, même ceux où rentre & ceſſe le Chant, qui ne ſont pas pour l'ordinaire écrits ſur la Partition. 3°. On ne doit point couper une Meſure d'une ligne à l'autre ; mais tâcher qu'il y ait toujours une Barre à la fin de chaque Portée. 4°. Toutes les lignes poſtiches qui excèdent, en haut ou en bas, les cinq de la Portée, ne doivent point être continues mais ſéparées à chaque Note, de peur que le Muſicien, venant à les confondre avec celles de la Portée, ne ſe trompe de Note & ne ſçache plus où il eſt. Cette règle n'eſt pas moins néceſſaire dans les Partitions & n'eſt ſuivie par aucun *Copiſte* François. 5°. Les Parties de Hautbois qu'on tire ſur les Parties de Violon pour un grand Orcheſtre, ne doivent pas être exactement copiées comme elles ſont dans l'original : mais, outre l'étendue que cet Inſtrument a de moins que le Violon ; outre les *Doux* qu'il ne peut faire de même ; outre l'agilité qui lui manque ou qui lui va mal dans certaines viteſſes, la force du Hautbois doit être ménagée pour marquer mieux les Notes principales, & donner plus d'accent à la Muſique. Si j'avois à juger du goût d'un Symphoniſte ſans l'entendre, je lui donnerois à tirer ſur la Partie de Violon, la Partie de Hautbois ; tout *Copiſte* doit ſçavoir le faire. 6°. Quelquefois les Parties de Cors & de Trompettes ne ſont pas notées ſur le même Ton que le reſte de l'Air ; il faut les tranſpoſer au Ton ; ou, bien ſi on les copie telles qu'elles ſont, il faut écrire au haut le nom de la véritable Tonique. *Corni in D ſol re, Corni in E la fa*, &c. 7°. Il ne faut point bigarrer la Partie de Quinte ou de Viola de la Clef de Baſſe & de la ſienne, mais tranſpoſer à la Clef de Viola tous les endroits où elle marche avec la Baſſe ; & il y a là-deſſus encore une autre attention à faire : c'eſt de ne jamais laiſſer monter la Viola au-deſſus des Parties de Violon ; de ſorte que quand la Baſſe monte trop haut, il n'en faut pas prendre l'Octave, mais l'uniſſon ; afin que la Viole ne ſorte jamais du *Medium*

Digitized by Google

qui lui convient. 8°. La Partie vocale ne ſe doit copier qu'en Partition avec la Baſſe, afin que le Chanteur ſe puiſſe accompagner lui-même & n'ait pas la peine ni de tenir ſa Partie à la main, ni de compter ſes Pauſes : dans les Duo ou Trio, chaque Partie de Chant doit contenir, outre la Baſſe, ſa Contre-Partie, & quand on copie un Récitatif obligé, il faut pour chaque Partie d'Inſtrument ajoûter la Partie du Chant à la ſienne, pour le guider au défaut de la Meſure. 9°. Enfin dans les Parties vocales il faut avoir ſoin de lier ou détacher les croches, afin que le Chanteur voye clairement celles qui appartiennent à chaque ſyllabe ; les Partitions qui ſortent des mains des Compoſiteurs ſont, ſur ce point, très-équivoques, & le Chanteur ne ſait, la plûpart du tems, comment diſtribuer la Note ſur la parole. Le *Copiſte* verſé dans la Proſodie, & qui connoît également l'accent du diſcours & celui du Chant, détermine le partage des Notes & prévient l'indéciſion du Chanteur. Les paroles doivent être écrites bien exactement ſous les Notes, & correctes quant aux accens & à l'orthographe : mais on n'y doit mettre ni points ni virgules, les répétitions fréquentes & irrégulières rendant la ponctuation grammaticale impoſſible ; c'eſt à la Muſique à ponctuer les paroles ; le *Copiſte* ne doit pas s'en mêler : car ce ſeroit ajoûter des ſignes que le Compoſiteur s'eſt chargé de rendre inutiles.

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

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

Digitized by Google

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

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

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

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

Digitized by Google

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

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

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

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

Digitized by Google

lativement aux longueurs des *Cordes* & à leurs vibrations ; voyez SON, INTERVALLE, CONSONNANCE.

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

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

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

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

CORDES MOBILES. (Voyez MOBILE.)

CORDES STABLES. (Voyez STABLE.)

CORPS-DE-VOIX. *ſ. m.* Les Voix ont divers degrés de force ainſi que d'étendue. Le nombre de ces degrés que chacune embraſſe porte le nom de *Corps-de-Voix* quand il s'agit de force ; & de *Volume*, quand il s'agit d'étendue. (Voyez VOLUME.) Ainſi, de deux Voix ſemblables formant le même Son, celle qui remplit le mieux l'oreille & ſe fait entendre de plus loin, eſt dite avoir plus

Digitized by Google

de *Corps*. En Italie, les premières qualités qu'on recherche dans les Voix, ſont la juſteſſe & la flexibilité : mais en France on exige ſurtout un bon *Corps-de-Voix*.

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

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

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

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

Digitized by Google

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

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

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

COURONNE. *ſ. f.* Eſpèce de C renverſé avec un point dans le milieu, qui ſe fait ainſi: 𝄐.

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

Digitized by Google

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

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

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

Le nom de *Croche* a été donné à cette eſpèce de Note, à cauſe de l'eſpèce de Crochet qui la diſtingue.

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

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

Digitized by Google

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

Digitized by Google

D.

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

D. C. (Voyez DA CAPO.)

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

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

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

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

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

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

Digitized by Google

DÉBITER. *v. a. pris en ſens neutre.* C'eſt preſſer à deſſein le Mouvement du Chant, & le rendre d'une manière approchante de la rapidité de la parole; ſens qui n'a lieu, non plus que le mot, que dans la Muſique Françoiſe. On défigure toujours les Airs en les *Débitant*, parce que la Mélodie, l'Expreſſion, la Grace y dépendent toujours de la préciſion du Mouvement, & que preſſer le Mouvement, c'eſt le détruire. On défigure encore le Récitatif François en le *Débitant*, parce qu'alors il en devient plus rude, & fait mieux ſentir l'oppoſition choquante qu'il y a parmi nous entre l'Accent Muſical & celui du Diſcours. A l'égard du Récitatif Italien, qui n'eſt qu'un parler harmonieux, vouloir le *Débiter*, ce ſeroit vouloir parler plus vîte que la parole, & par conſéquent bredouiller : de ſorte qu'en quelque ſens que ce ſoit, le mot *Débit* ne ſignifie qu'une choſe barbare, qui doit être proſcrite de la Muſique.

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

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

Ce mot eſt formé de δέκα, *dix*, & de μέρις, *partie*.

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

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

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

Digitized by Google

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

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

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

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

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

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

DEMI-MESURE. *ſ. f.* Eſpace de tems qui dure la moitié d'une Meſure. Il n'y a proprement de *Demi-Meſures* que dans les Meſures dont les Tems ſont en nombre pair: car dans la Meſure à trois Tems,

Digitized by Google

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

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

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

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

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

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

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

Ce n'eſt pas aſſez de faire de beaux Chants & une bonne Harmonie; il faut lier tout cela par un ſujet principal, auquel ſe rapportent toutes les parties de l'ouvrage, & par lequel il ſoit *un*. Cette unité doit règner dans le Chant, dans le Mouvement, dans le Caractère, dans l'Harmonie, dans la Modulation. Il faut que tout cela ſe rapporte à une idée commune qui le réuniſſe. La difficulté eſt d'aſſocier ces préceptes avec une élégante variété, ſans laquelle tout devient ennuyeux. Sans doute le Muſicien, auſſi bien que le Poète & le Peintre, peut tout

Digitized by Google

oſer en faveur de cette variété charmante, pourvû que ſous prétexte de contraſter, on ne nous donne pas pour des ouvrages bien deſſinés, des Muſiques toutes hachées, compoſées de petits morceaux étranglés, & de caractères ſi oppoſés, que l'aſſemblage en faſſe un tout monſtrueux.

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

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

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

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

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

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

Digitized by Google

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

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

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

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

Par exemple, ſur ce paſſage de Baſſe $\overset{32}{fa}\ \overset{27}{re}$ dans le Mode majeur d'*ut*, le $\overset{80}{la}$, Tierce majeure de la première Note, reſte pour devenir Quinte de *re*: or la Quinte juſte de $\overset{27}{re}$ ou de $\overset{54}{re}$ n'eſt pas $\overset{80}{la}$, mais $\overset{81}{la}$: ainſi le Muſicien qui entonne le *la* doit naturellement lui donner les deux Intonations conſécutives $\overset{80}{la}\ \overset{81}{la}$, leſquelles diffèrent d'un Comma.

De

De même dans la Folie d'Eſpagne, au troiſième Tems de la troiſième Meſure : on peut y concevoir que la Tonique ^{80}*re* monte d'un ^{81}Comma pour former la ſeconde *re* du Mode majeur d'*ut*, lequel ſe déclare dans la Meſure ſuivante, & ſe trouve ainſi ſubitement amené par ce paralogiſme Muſical, par ce Double-emploi du *re*.

Lors encore que, pour paſſer bruſquement du Mode mineur de *la* en celui d'*ut* majeur, on change l'Accord de Septième diminuée *ſol* Dièſe, *ſi*, *re*, *fa*, en Accord de ſimple Septième *ſol*, *ſi*, *re*, *fa*, le Mouvement chromatique du *ſol* Dièſe au *ſol* naturel eſt bien le plus ſenſible, mais il n'eſt pas le ſeul; le *re* monte auſſi d'un Mouvement diacommatique de ^{80}*re* à ^{81}*re*; quoique la Note le ſuppoſe permanent ſur le même Degré.

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

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

Ce mot eſt formé du Grec διὰ, *par*, & d'ἀκούω, *j'entends*.

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

DIALOGUE. *ſ. m.* Compoſition à deux voix ou deux Inſtrumens qui ſe répondent l'un à l'autre, & qui ſouvent ſe réuniſſent. La

Digitized by Google

plûpart des Scènes d'Opera ſont, en ce ſens, des *Dialogues*, & les *Duo* Italiens en ſont toujours : mais ce mot s'applique plus préciſément à l'Orgue ; c'eſt ſur cet Inſtrument qu'un Organiſte joue des *Dialogues*, en ſe répondant avec différens jeux, ou ſur différens Claviers.

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

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

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

Ce mot eſt formé de διὰ, *par*, & πᾶσῶν, *toutes* ; parce que l'Octave embraſſe toutes les Notes du ſyſtème parfait.

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

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

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

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

DIAPTOSE, Intercidence, ou petite Chûte. *ſ. f.* C'eſt dans le

Digitized by Google

Plain-Chant une ſorte de Périélèſe, ou de paſſage qui ſe fait ſur la dernière Note d'un Chant, ordinairement après un grand Intervalle en montant. Alors, pour aſſurer la juſteſſe de cette finale, on la marque deux fois en ſéparant cette répétition par une troiſième Note que l'on baiſſe d'un Degré en manière de Note ſenſible, comme *ut ſi ut* ou *mi re mi.*

DIASCHISMA. *ſ. m.* C'eſt, dans la Muſique ancienne, un Intervalle faiſant la moitié du ſemi-Ton mineur. Le rapport en eſt de 24 à $\sqrt[2]{600}$ & par conſéquent irrationnel.

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

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

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

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

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

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

Le genre *Diatonique* des Grecs réſultoit de l'une des trois règles principales qu'ils avoient établies pour l'Accord des Tétracordes. Ce Genre ſe diviſoit en pluſieurs eſpèces, ſelon les divers rapports dans leſquels ſe pouvoit diviſer l'Intervalle qui le déterminoit; car cet

Digitized by Google

Intervalle ne pouvoit ſe reſſerrer au-delà d'un certain point ſans changer de Genre. Ces diverſes eſpèces du même Genre ſont appellées χρόαι, *couleurs*, par Ptolomée qui en diſtingue ſix; mais la ſeule en uſage dans la pratique étoit celle qu'il appelle *Diatonique-Ditonique*, dont le Tétracorde étoit compoſé d'un ſemi-Ton foible & de deux Tons majeurs. Ariſtoxène diviſe ce même Genre en deux eſpèces ſeulement; ſçavoir, le *Diatonique tendre* ou *mol*, & le *Syntonique* ou *dur*. Ce dernier revient au *Ditonique* de Ptolomée. Voyez les rapports de l'un & de l'autre, *Planche* M. *Fig.* 5.

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

Le Genre *Diatonique* eſt, ſans contredit, le plus naturel des trois, puiſqu'il eſt le ſeul qu'on peut employer ſans changer de Ton. Auſſi l'Intonation en eſt-elle incomparablement plus aiſée que celle des deux autres, & l'on ne peut guères douter que les premiers Chants n'aient été trouvés dans ce Genre: mais il faut remarquer que, ſelon les loix de la Modulation, qui permet & qui preſcrit même le paſſage d'un Ton & d'un Mode à l'autre, nous n'avons preſque point, dans notre Muſique, de *Diatonique* bien pur. Chaque Ton particulier eſt bien, ſi l'on veut, dans le Genre *Diatonique*; mais on ne ſauroit paſſer de l'un à l'autre ſans quelque Tranſition chromatique, au moins ſous-entendue dans l'Harmonie. Le *Diatonique* pur, dans lequel aucun des Sons n'eſt altéré ni par la Clef, ni accidentellement, eſt appellé par Zarlin *Diatono-diatonique*, & il en donne pour exemple le Plain-Chant de l'Égliſe. Si la Clef eſt armée d'un Bémol, pour lors c'eſt, ſelon lui, le *Diatonique mol*, qu'il ne faut pas confondre avec celui d'Ariſtoxène. (Voyez MOL.) A l'égard de la Tranſpoſition par Dièſe, cet Auteur n'en parle point, & l'on ne la pratiquoit pas encore de ſon

Digitized by Google

tems. Sans doute, il lui auroit donné le nom de *Diatonique dur*, quand même il en auroit réſulté un Mode mineur, comme celui d'*E la mi*: car dans ces tems où l'on n'avoit point encore les notions harmoniques de ce que nous appellons Tons & Modes, & où l'on avoit déjà perdu les autres notions que les Anciens attachoient aux mêmes mots, on regardoit plus aux altérations particulières des Notes qu'aux rapports généraux qui en réſultoient. (Voyez TRANSPOSITIONS).

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

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

La *Diazeuxis* ſe trouvoit, dans leur Muſique, entre la Meſe & la Parameſe, c'eſt-à-dire, entre le Son le plus aigu du ſecond Tétracorde & le plus grave du troiſième; ou bien entre la Nete Synnemenon & la Parameſe hyperboleon, c'eſt-à-dire, entre le troiſième & le quatrième Tétracorde, ſelon que la Disjonction ſe faiſoit dans l'un ou dans l'autre lieu : car elle ne pouvoit ſe pratiquer à la fois dans tous les deux.

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

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

DIESIS. *ſ. m.* C'eſt, ſelon le vieux Bacchius, le plus petit Intervalle de l'ancienne Muſique. Zarlin dit que Philolaüs Pythagoricien,

Digitized by Google

donna le nom de *Dieſis* au Limma ; mais il ajoûte peu après que le *Dieſis* de Pythagore eſt la différence du Limma & de l'Apotome. Pour Ariſtoxène, il diviſoit ſans beaucoup de façons le *Ton* en deux parties égales; ou en trois, ou en quatre. De cette dernière diviſion réſultoit le *Dièſe* enharmonique mineur ou quart de Ton ; de la ſeconde, le *Dièſe* mineur chromatique ou le tiers d'un Ton ; & de la troiſième, le *Dièſe* majeur, qui faiſoit juſte un demi-Ton.

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

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

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

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

Digitized by Google

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

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

Il y a deux manières d'employer le *Dièſe* : l'une accidentelle; quand dans le cours du Chant on le place à la gauche d'une Note. Cette Note dans les Modes majeurs ſe trouve le plus communément la quatrième du Ton; dans les Modes mineurs, il faut le plus ſouvent deux *Dièſes* accidentels, ſurtout en montant; ſavoir, un ſur la ſixième Note & un autre ſur la ſeptième. Le *Dièſe* accidentel n'altere que la Note qui le ſuit immédiatement, ou, tout au plus, celles qui dans la même Meſure ſe trouvent ſur le même Degré, & quelquefois à l'Octave, ſans aucun ſigne contraire.

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

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

Digitized by Google

que le *Dièſe* du *mi*, qui le ſuivroit, ne differe point du *fa* ſur nos Claviers.

Ordre des Dieses a la Clef.

Fa, *Ut*, *Sol*, *Re*, *La*, &c.

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

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

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

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

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

DIEZEUGMENON. *génit. ſém. plur.* Tétracorde *Diezeugmenon* ou *des Séparées*, eſt le nom que donnoient les Grecs à leur troiſième

Digitized by Google

troiſième Tétracorde, quand il étoit disjoint d'avec le ſecond. (Voyez TÉTRACORDE.)

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

DIMINUTION. *ſ. f.* Vieux mot, qui ſignifioit la diviſion d'une Note longue, comme une Ronde ou une Blanche, en pluſieurs autres Notes de moindre valeur. On entendoit encore par ce mot tous les Fredons & autres paſſages qu'on a depuis appellés *Roulemens* ou *Roulades*. (*Voyez ces mots.*)

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

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

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

DISCANT ou DÉCHANT. *ſ. m.* C'étoit, dans nos anciennes Muſiques, cette eſpèce de Contre-point que compoſoient ſur le champ les Parties ſupérieures en chantant impromptu ſur le Tenor ou la Baſſe;

Digitized by Google

ce qui fait juger de la lenteur avec laquelle devoit marcher la Muſique, pour pouvoir être exécutée de cette manière par des Muſiciens auſſi peu habiles que ceux de ce tems-là. *Diſcantat*, dit Jean de Muris, *qui ſimul cum uno vel pluribus dulciter cantat, ut ex diſtinctis Sonis Sonus unus fiat, non unitate ſimplicitatis, ſed dulcis concordiſque mixtionis unione.* Après avoir expliqué ce qu'il entend par Conſonnances, & le choix qu'il convient de faire entr'elles, il reprend aigrement les Chanteurs de ſon tems qui les pratiquoient preſque indifféremment. » De » quel front, dit-il, ſi nos Règles ſont bonnes, oſent *Déchanter* ou » compoſer le *Diſcant*, ceux qui n'entendent rien au choix des Ac- » cords, qui ne ſe doutent pas même de ceux qui ſont plus ou moins » concordans, qui ne ſavent ni deſquels il faut s'abſtenir, ni deſquels » on doit uſer le plus fréquemment, ni dans quels lieux il les faut em- » ployer, ni rien de ce qu'exige la pratique de l'Art bien entendu ? » S'ils rencontrent, c'eſt par haſard ; leurs Voix errent ſans règle ſur » le Tenor : qu'elles s'accordent, ſi Dieu le veut ; ils jettent leurs » Sons à l'aventure, comme la pierre que lance au but une main mal- » adroite, & qui de cent fois le touche à peine une «. Le bon Magiſter Muris apoſtrophe enſuite ces corrupteurs de la pure & ſimple Harmonie, dont ſon ſiècle abondoit ainſi que le nôtre. *Heu ! proh dolor ! His temporibus aliqui ſuum defectum inepto proverbio colorare moliuntur. Iſte eſt, inquiunt, novus diſcantandi modus, novis ſcilicet uti conſonantiis. Offendunt ii intellectum eorum qui tales defectus agnoſcunt, offendunt ſenſum ; nam inducere cum deberent delectationem, adducunt triſtitiam. O incongruum proverbium ! ô mala coloratio, irrationabilis excuſatio ! ô magnus abuſus, magna ruditas, magna beſtialitas, ut aſinus ſumatur pro homine, capra pro leone, ovis pro piſce, ſerpens pro ſalmone ! Sic enim concordiæ confunduntur cum diſcordiis, ut nullatenùs una diſtinguatur ab aliâ. O ſi antiqui periti Muſicæ doctores tales audiſſent Diſcantatores, quid dixiſſent ? Quid feciſſent ? Sic diſcantantem increparent, & dicerent : Non hunc diſcantum quo uteris de me ſumis. Non tuum cantum unum & concordantem cum me facis. De quo te intromittis ? Mihi non congruis, mihi adverſarius, ſcandalum tu mihi es ; ô utinam taceres ! Non concordas, ſed deliras & diſcordas.*

Digitized by Google

DISCORDANT. *adj.* On appelle ainſi tout Inſtrument dont on joue & qui n'eſt pas d'accord, toute voix qui chante faux, toute Partie qui ne s'accorde pas avec les autres. Une Intonation qui n'eſt pas juſte fait un Ton *faux*. Une ſuite de Tons *faux* fait un Chant *diſcordant*; c'eſt la différence de ces deux mots.

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

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

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

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

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

DISSONNANCE. *ſ. f.* Tout Son qui forme, avec un autre, un Accord déſagréable à l'oreille, ou mieux, tout Intervalle qui n'eſt pas conſonnant. Or, comme il n'y a point d'autres Conſonnances que celles que forment entr'eux & avec le fondamental les Sons de l'Accord parfait, il s'enſuit que tout autre Intervalle eſt une véritable

Digitized by Google

Diſſonnance : même les Anciens comptoient pour telles les Tierces & les Sixtes, qu'ils retranchoient des Accords conſonnans.

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

On donne le nom de *Diſſonnance* tantôt à l'Intervalle & tantôt à chacun des deux Sons qui le forment. Mais quoique deux Sons diſſonnent entr'eux, le nom de *Diſſonnance* ſe donne plus ſpécialement à celui des deux qui eſt étranger à l'Accord.

Il y a une infinité de *Diſſonnances* poſſibles; mais comme dans la Muſique on exclud tous les Intervalles que le Syſtème reçu ne fournit pas, elles ſe réduiſent à un petit nombre; encore pour la pratique ne doit-on choiſir parmi celles-là que celles qui conviennent au Genre & au Mode, & enfin exclure même de ces dernières celles qui ne peuvent s'employer ſelon les règles preſcrites. Quelles ſont ces règles? Ont-elles quelque fondement naturel, ou ſont-elles purement arbitraires? Voilà ce que je me propoſe d'examiner dans cet Article.

Le principe phyſique de l'Harmonie ſe tire de la production de l'Accord parfait par la réſonnance d'un Son quelconque : toutes Conſonnances en naiſſent, & c'eſt la Nature même qui les fournit. Il n'en va pas ainſi de la *Diſſonnance*, du moins telle que nous la pratiquons. Nous trouvons bien, ſi l'on veut, ſa génération dans les progreſſions des Intervalles conſonnans & dans leurs différences; mais nous n'appercevons pas de raiſon phyſique qui nous autoriſe à l'introduire dans le corps même de l'Harmonie. Le P. Merſenne ſe contente de montrer la génération par le calcul & les divers rapports des *Diſſonnances*, tant de celles qui ſont rejettées, que de celles qui ſont admiſes; mais il ne dit rien du droit de les employer. M. Rameau dit en termes formels, que la *Diſſonnance* n'eſt pas naturelle à l'Harmonie, & qu'elle n'y peut être employée que par le ſecours de l'Art. Cependant, dans un autre Ouvrage, il eſſaye d'en trouver le principe dans

Digitized by Google

les rapports des nombres & les proportions harmonique & arithmétique, comme s'il y avoit quelque identité entre les propriétés de la quantité abſtraite & les ſenſations de l'ouïe. Mais après avoir bien épuiſé des analogies, après bien des métamorphoſes de ces diverſes proportions les unes dans les autres, après bien des opérations & d'inutiles calculs, il finit par établir, ſur de légères convenances, la *Diſſonnance* qu'il s'eſt tant donné de peine à chercher. Ainſi, parce que dans l'ordre des Sons harmoniques la proportion arithmétique lui donne, par les longueurs des cordes, une Tierce mineure au grave, (remarquez qu'elle la donne à l'aigu par le calcul des vibrations,) il ajoûte au grave de la ſous-Dominante une nouvelle Tierce mineure. La proportion harmonique lui donne une Tierce mineure à l'aigu, (elle la donneroit au grave par les vibrations,) & il ajoûte à l'aigu de la Dominante une nouvelle Tierce mineure. Ces Tierces ainſi ajoûtées ne ſont point, il eſt vrai, de proportion avec les rapports précédens; les rapports mêmes qu'elles devroient avoir ſe trouvent altérés; mais n'importe : M. Rameau fait tout valoir pour le mieux; la proportion lui ſert pour introduire la *Diſſonnance*, & le défaut de proportion pour la faire ſentir.

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

Suppoſant qu'on connoiſſe les cordes eſſentielles du Ton ſelon le Syſtème de M. Rameau; ſçavoir, dans le Ton d'*ut* la Tonique *ut*, la Dominante *ſol* & la ſous-Dominante *fa*, on doit ſavoir auſſi que ce même Ton d'*ut* a les deux cordes *ut* & *ſol* communes avec le Ton de *ſol*, & les deux cordes *ut* & *fa* communes avec le Ton de *fa*. Par conſéquent cette marche de Baſſe *ut ſol* peut appartenir au Ton d'*ut* ou au Ton de *ſol*, comme la marche de Baſſe *fa ut* ou *ut fa*, peut appartenir au Ton d'*ut* ou au Ton de *fa*. Donc, quand on paſſe d'*ut* à *fa* ou à *ſol* dans une Baſſe-fondamentale, on ignore encore juſques-là dans quel Ton l'on eſt. Il ſeroit pourtant avantageux de le ſavoir & de pouvoir, par quelque moyen, diſtinguer le générateur de ſes Quintes.

Digitized by Google

On obtiendra cet avantage en joignant enſemble les Sons *ſol* & *fa* dans une même Harmonie ; c'eſt-à-dire, en joignant à l'Harmonie *ſol ſi re* de la Quinte *ſol* l'autre Quinte *fa*, en cette manière *ſol ſi re fa* : ce *fa* ajoûté étant la Septième de *ſol* fait *Diſſonnance* : c'eſt pour cette raiſon que l'Accord *ſol ſi re fa* eſt appellé Accord diſſonnant ou Accord de Septième. Il ſert à diſtinguer la Quinte *ſol* du générateur *ut*, qui porte toujours, ſans mélange & ſans altération, l'Accord parfait *ut mi ſol ut*, donné par la Nature même. (Voyez ACCORD, CONSONNANCE, HARMONIE.) Par-là on voit que, quand on paſſe d'*ut* à *ſol*, on paſſe en même tems d'*ut* à *fa*, parce que le *fa* ſe trouve compris dans l'Accord de *ſol*, & le Ton d'*ut* ſe trouve, par ce moyen, entièrement déterminé, parce qu'il n'y a que ce Ton ſeul auquel les Sons *fa* & *ſol* appartiennent à la fois.

Voyons maintenant, continue M. d'Alembert, ce que nous ajoûterons à l'Harmonie *fa la ut* de la Quinte *fa* au-deſſous du générateur, pour diſtinguer cette Harmonie de celle de ce même générateur. Il ſemble d'abord que l'on doive y ajoûter l'autre Quinte *ſol*, afin que le générateur *ut* paſſant à *fa*, paſſe en même tems à *ſol*, & que le Ton ſoit déterminé par-là : mais cette introduction de *ſol* dans l'Accord *fa la ut*, donneroit deux Secondes de ſuite, *fa ſol*, *ſol la*, c'eſt à-dire, deux *Diſſonnances* dont l'union ſeroit trop déſagréable à l'oreille ; inconvénient qu'il faut évitèr : car ſi, pour diſtinguer le Ton, nous altérons l'Harmonie de cette Quinte *fa* ; il ne faut l'altérer que le moins qu'il eſt poſſible.

C'eſt pourquoi, au lieu de *ſol*, nous prendrons ſa Quinte *re*, qui eſt le Son qui en approche le plus ; & nous aurons pour la ſous-Dominante *fa* l'Accord *fa la ut re*, qu'on appelle Accord de Grande-Sixte ou Sixte-ajoûtée.

On peut remarquer ici l'analogie qui s'obſerve entre l'Accord de la Dominante *ſol*, & celui de la ſous-Dominante *fa*.

La Dominante *ſol*, en montant au-deſſus du générateur, a un Accord tout compoſé de Tierces en montant depuis *ſol* ; *ſol ſi re fa*. Or la ſous-Dominante *fa* étant au-deſſous du générateur *ut*, on trouvera, en deſcendant d'*ut* vers *fa* par Tierces, *ut la fa re*, qui contient les

Digitized by Google

mêmes Sons que l'Accord *fa la ut re* donne à la ſous-Dominante *fa*.

On voit de plus, que l'altération de l'Harmonie des deux Quintes ne conſiſte que dans la Tierce mineure *re fa*, ou *fa re*, ajoûtée de part & d'autre à l'Harmonie de ces deux Quintes.

Cette explication eſt d'autant plus ingénieuſe qu'elle montre à la fois l'origine, l'uſage, la marche de la *Diſſonnance*, ſon rapport intime avec le Ton, & le moyen de déterminer réciproquement l'un par l'autre. Le défaut que j'y trouve, mais défaut eſſentiel qui fait tout crouler, c'eſt l'emploi d'une corde étrangere au Ton, comme corde eſſentielle du Ton; & cela par une fauſſe analogie qui, ſervant de baſe au Syſtème de M. Rameau, le détruit en s'évanouiſſant.

Je parle de cette Quinte au-deſſous de la Tonique, de cette ſous-Dominante entre laquelle & la Tonique on n'apperçoit pas la moindre liaiſon qui puiſſe autoriſer l'emploi de cette ſous-Dominante, non-ſeulement comme corde eſſentielle du Ton, mais même en quelque qualité que ce puiſſe être. En effet, qu'y a-t-il de commun entre la réſonnance, le frémiſſement des uniſſons d'*ut*, & le Son de ſa Quinte en deſſous? Ce n'eſt point parce que la corde entière eſt un *fa* que ſes aliquotes réſonnent au Son d'*ut*, mais parce qu'elle eſt un multiple de la corde *ut*, & il n'y a aucun des multiples de ce même *ut* qui ne donne un ſemblable phénomène. Prenez le ſeptuple, il frémira & réſonnera dans ſes Parties ainſi que le triple; eſt-ce à dire que le Son de ce ſeptuple ou ſes Octaves ſoient des cordes eſſentielles du Ton? Tant s'en faut; puiſqu'il ne forme pas même avec la Tonique un rapport commenſurable en Notes.

Je ſais que M. Rameau a prétendu qu'au ſon d'une corde quelconque, une autre corde à ſa douzième en deſſous frémiſſoit ſans réſonner; mais, outre que c'eſt un étrange phénomène en acouſtique qu'une corde ſonore qui vibre & ne réſonne pas, il eſt maintenant reconnu que cette prétendue expérience eſt une erreur, que la corde grave frémit parce qu'elle ſe partage, & qu'elle paroît ne pas réſonner parce qu'elle ne rend dans ſes Parties que l'uniſſon de l'aigu, qui ne ſe diſtingue pas aiſément.

Que M. Rameau nous diſe donc qu'il prend la Quinte en deſſous

Digitized by Google

parce qu'il trouve la Quinte en deſſus, & que ce jeu des Quintes lui paroît commode pour établir ſon Syſtème, on pourra le féliciter d'une ingénieuſe invention; mais qu'il ne l'autoriſe point d'une expérience chimérique, qu'il ne ſe tourmente point à chercher dans les renverſemens des proportions harmonique & arithmétique les fondemens de l'Harmonie, ni à prendre les propriétés des nombres pour celles des Sons.

Remarquez encore que ſi la contre-génération qu'il ſuppoſe pouvoit avoir lieu, l'Accord de la ſous-Dominante *fa* ne devroit point porter une Tierce majeure, mais mineure; parce que le *la* Bémol eſt l'Harmonique véritable qui lui eſt aſſigné par ce renverſement $\frac{1}{1}\ \frac{1}{3}\ \frac{1}{5}$ *ut fa la* ♭. De ſorte qu'à ce compte la Gamme du Mode majeur devroit avoir naturellement la Sixte mineure; mais elle l'a majeure, comme quatrième Quinte, ou comme Quinte de la ſeconde Note: ainſi voilà encore une contradiction.

Enfin remarquez que la quatrième Note donnée par la ſérie des aliquotes, d'où naît le vrai Diatonique naturel n'eſt point l'Octave de la prétendue ſous-Dominante dans le rapport de 4 à 3, mais une autre quatrième Note toute différente dans le rapport de 11 à 8, ainſi que tout Théoricien doit l'appercevoir au premier coup-d'œil.

J'en appelle maintenant à l'expérience & à l'oreille des Muſiciens. Qu'on écoute combien la Cadence imparfaite de la ſous-Dominante à la Tonique eſt dure & ſauvage, en comparaiſon de cette même Cadence dans ſa place naturelle, qui eſt de la Tonique à la Dominante. Dans le premier cas, peut-on dire que l'oreille ne deſire plus rien après l'Accord de la Tonique? N'attend-on pas, malgré qu'on en ait, une ſuite ou une fin? Or, qu'eſt-ce qu'une Tonique après laquelle l'oreille deſire quelque choſe? Peut-on la regarder comme une véritable Tonique, & n'eſt-on pas alors réellement dans le Ton de *fa*, tandis qu'on penſe être dans celui d'*ut*? Qu'on obſerve combien l'Intonation diatonique & ſucceſſive de la quatrième Note & de la Note ſenſible, tant en montant qu'en deſcendant, paroît étrangère au Mode, & même pénible à la Voix. Si la longue habitude y accoutume l'oreille & la Voix du Muſicien, la difficulté des Commençans à entonner cette Note

Digitized by Google

Note doit lui montrer assez combien elle est peu naturelle. On attribue cette difficulté aux trois *Tons* consécutifs : ne devroit-on pas voir que ces trois *Tons* consécutifs, de même que la Note qui les introduit, donnent une Modulation barbare qui n'a nul fondement dans la Nature ? Elle avoit assûrément mieux guidé les Grecs, lorsqu'elle leur fit arrêter leur Tétracorde précisément au *mi* de notre Échelle, c'est-à-dire, à la Note qui précède cette quatrième ; ils aimerent mieux prendre cette quatrième en dessous, & ils trouverent ainsi, avec leur seule oreille, ce que toute notre théorie harmonique n'a pu encore nous faire appercevoir.

Si le témoignage de l'oreille & celui de la raison se réunissent, au moins dans le Système donné, pour rejetter la prétendue sous-Dominante, non-seulement du nombre des cordes essentielles du Ton, mais du nombre des Sons qui peuvent entrer dans l'Échelle du Mode, que devient toute cette théorie des *Dissonnances* ? que devient l'explication du Mode mineur ? que devient tout le Système de M. Rameau ?

N'appercevant donc, ni dans la Physique, ni dans le calcul, la véritable génération de la *Dissonnance*, je lui cherchois une origine purement mécanique, & c'est de la manière suivante que je tâchois de l'expliquer dans l'Encyclopédie, sans m'écarter du Système pratique de M. Rameau.

Je suppose la nécessité de la *Dissonnance* reconnue. (Voyez HARMONIE & CADENCE.) Il s'agit de voir où l'on doit prendre cette *Dissonnance*, & comment il faut l'employer.

Si l'on compare successivement tous les Sons de l'Échelle Diatonique avec le Son fondamental dans chacun des deux Modes, on n'y trouvera pour toute *Dissonnance* que la Seconde, & la Septième, qui n'est qu'une Seconde renversée, & qui fait réellement Seconde avec l'Octave. Que la Septième soit renversée de la Seconde, & non la Seconde de la Septième, c'est ce qui est évident par l'expression des rapports : car celui de la Seconde 8. 9. étant plus simple que celui de la Septième 9. 16., l'Intervalle qu'il représente n'est pas, par conséquent, l'engendré, mais le générateur. Je sais bien que d'autres Intervalles altérés peuvent devenir dissonnans ; mais si la Seconde ne s'y

Digitized by Google

trouve pas exprimée ou ſous-entendue, ce ſont ſeulement des accidens de Modulation auxquels l'Harmonie n'a aucun égard, & ces *Diſſonnances* ne ſont point alors traitées comme telles. Ainſi c'eſt une choſe certaine qu'où il n'y a point de Seconde il n'y a point de *Diſſonnance*; & la Seconde eſt proprement la ſeule *Diſſonnance* qu'on puiſſe employer.

Pour réduire toutes les Conſonnances à leur moindre eſpace, ne ſortons point des bornes de l'Octave, elles y ſont toutes contenues dans l'Accord parfait. Prenons donc cet Accord parfait, *ſol ſi re ſol*, & voyons en quel lieu de cet Accord, que je ne ſuppoſe encore dans aucun Ton, nous pourrions placer une *Diſſonnance*; c'eſt-à-dire, une Seconde, pour la rendre le moins choquante à l'oreille qu'il eſt poſſible. Sur le *la* entre le *ſol* & le *ſi*, elle feroit une Seconde avec l'un & avec l'autre, & par conſéquent diſſonneroit doublement. Il en ſeroit de même entre le *ſi* & le *re*, comme entre tout Intervalle de Tierce: reſte l'Intervalle de Quarte entre le *re* & le *ſol*. Ici l'on peut introduire un Son de deux manières; 1°. on peut ajoûter la Note *fa* qui ſera Seconde avec le *ſol* & Tierce avec le *re*; 2°. ou la Note *mi* qui ſera Seconde avec le *re* & Tierce avec le *ſol*. Il eſt évident qu'on aura de chacune de ces deux manières la *Diſſonnance* la moins dure qu'on puiſſe trouver, car elle ne diſſonnera qu'avec un ſeul Son, & elle engendrera une nouvelle Tierce qui, auſſi bien que les deux précédentes, contribuera à la douceur de l'Accord total. D'un côté nous aurons l'Accord de Septième, & de l'autre celui de Sixte-ajoûtée, les deux ſeuls Accords diſſonnans admis dans le Syſtème de la Baſſe fondamentale.

Il ne ſuffit pas de faire entendre la *Diſſonnance*, il faut la réſoudre; vous ne choquez d'abord l'oreille que pour la flatter enſuite plus agréablement. Voilà deux Sons joints; d'un côté la Quinte & la Sixte, de l'autre la Septième & l'Octave; tant qu'ils feront ainſi la Seconde, ils reſteront diſſonnans: mais que les Parties qui les font entendre s'éloignent d'un Degré; que l'une monte ou que l'autre deſcende diatoniquement, votre Seconde, de part & d'autre, ſera devenue une Tierce; c'eſt-à-dire, une des plus agréables Conſonnances. Ainſi après *ſol fa*,

Digitized by Google

vous aurez *ſol mi*, ou *fa la*, & après *re mi*, *mi ut*, ou *re fa*; c'eſt ce qu'on appelle ſauver la *Diſſonnance*.

Reſte à déterminer lequel des deux Sons joints doit monter ou deſcendre, & lequel doit reſter en place : mais le motif de détermination ſaute aux yeux. Que la Quinte ou l'Octave reſtent comme cordes principales, que la Sixte monte, & que la Septième deſcende, comme Sons acceſſoires, comme *Diſſonnances*. De plus, ſi, des deux Sons joints, c'eſt à celui qui a le moins de chemin à faire de marcher par préférence, le *fa* deſcendra encore ſur le *mi*, après la Septième, & le *mi* de l'Accord de Sixte-ajoûtée montera ſur le *fa* : car il n'y a point d'autre marche plus courte pour ſauver la *Diſſonnance*.

Voyons maintenant quelle marche doit faire le Son fondamental relativement au mouvement aſſigné à la *Diſſonnance*. Puiſque l'un des deux Sons joints reſte en place, il doit faire liaiſon dans l'Accord ſuivant. L'Intervalle que doit former la Baſſe-fondamentale en quittant l'Accord, doit donc être déterminé ſur ces deux conditions ; 1°. que l'Octave du Son fondamental précédent puiſſe reſter en place après l'Accord de Septième, la Quinte après l'Accord de Sixte-ajoûtée. 2°. que le Son ſur lequel ſe réſout la *Diſſonnance* ſoit un des Harmoniques de celui auquel paſſe la Baſſe-fondamentale. Or le meilleur mouvement de la Baſſe étant par Intervalles de Quinte, ſi elle deſcend de Quinte dans le premier cas, ou qu'elle monte de Quinte dans le ſecond, toutes les conditions ſeront parfaitement remplies, comme il eſt évident, par la ſeule inſpection de l'exemple, *Pl. A. Fig. 9.*

De-là on tire un moyen de connoître à quelle corde du Ton chacun de ces deux Accords convient le mieux. Quelles ſont dans chaque Ton les deux cordes les plus eſſentielles ? C'eſt la Tonique & la Dominante. Comment la Baſſe peut-elle marcher en deſcendant de Quinte ſur deux cordes eſſentielles du Ton ? C'eſt en paſſant de la Dominante à la Tonique ; donc la Dominante eſt la corde à laquelle convient le mieux l'Accord de Septième. Comment la Baſſe en montant de Quinte peut-elle marcher ſur deux cordes eſſentielles du Ton ? C'eſt en paſſant de la Tonique à la Dominante : donc la Tonique

Digitized by Google

eſt la corde à laquelle convient l'Accord de Sixte-ajoûtée. Voilà pourquoi, dans l'exemple, j'ai donné un Dièſe au *fa* de l'Accord qui ſuit celui-là : car le *re* étant Dominante-Tonique doit porter la Tierce majeure. La Baſſe peut avoir d'autres marches ; mais ce ſont-là les plus parfaites, & les deux principales Cadences. (Voyez CADENCE.)

Si l'on compare ces deux *Diſſonnances* avec le Son fondamental, on trouve que celle qui deſcend eſt une Septième mineure, & celle qui monte une Sixte majeure, d'où l'on tire cette nouvelle règle que les *Diſſonnances* majeures doivent monter, & les mineures deſcendre : car en général un Intervalle majeur a moins de chemin à faire en montant, & un Intervalle mineur en deſcendant ; & en général auſſi, dans les marches Diatoniques les moindres Intervalles ſont à préférer.

Quand l'Accord de Septième porte Tierce majeure, cette Tierce fait, avec la Septième, une autre *Diſſonnance* qui eſt la Fauſſe-Quinte, ou, par renverſement, le Triton. Cette Tierce, vis-à-vis de la Septième, s'appelle encore *Diſſonnance* majeure, & il lui eſt preſcrit de monter, mais c'eſt en qualité de Note ſenſible, & ſans la Seconde, cette prétendue *Diſſonnance* n'exiſteroit point ou ne ſeroit point traitée comme telle.

Une obſervation qu'il ne faut pas oublier eſt, que les deux ſeules Notes de l'Échelle qui ne ſe trouvent point dans les Harmoniques des deux cordes principales *ut* & *ſol*, ſont préciſément celles qui s'y trouvent introduites par la *Diſſonnance*, & achevent, par ce moyen, la Gamme Diatonique, qui, ſans cela, ſeroit imparfaite : ce qui explique comment le *fa* & le *la*, quoiqu'étrangers au Mode, ſe trouvent dans ſon Échelle, & pourquoi leur Intonation, toujours rude malgré l'habitude, éloigne l'idée du Ton principal.

Il faut remarquer encore que ces deux *Diſſonnances* ; ſavoir, la Sixte majeure & la Septième mineure, ne different que d'un ſemi-Ton, & differeroient encore moins ſi les Intervalles étoient bien juſtes. A l'aide de cette obſervation l'on peut tirer du principe de la réſonnance une origine très-approchée de l'une & de l'autre, comme je vais le montrer.

Digitized by Google

Les Harmoniques qui accompagnent un Son quelconque ne se bornent pas à ceux qui composent l'Accord parfait. Il y en a une infinité d'autres moins sensibles à mesure qu'ils deviennent plus aigus & leurs rapports plus composés, & ces rapports sont exprimés par la série naturelle des aliquotes $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{5}$ $\frac{1}{6}$ $\frac{1}{7}$, &c. Les six premiers termes de cette série donnent les Sons qui composent l'Accord parfait & ses Répliques, le septième en est exclus; cependant ce septième terme entre comme eux dans la résonnance totale du Son générateur, quoique moins sensiblement: mais il n'y entre point comme Consonnance; il y entre donc comme *Dissonnance*, & cette *Dissonnance* est donnée par la Nature. Reste à voir son rapport avec celles dont je viens de parler.

Or ce rapport est intermédiaire entre l'un & l'autre & fort rapproché de tous deux; car le rapport de la Sixte majeure est $\frac{3}{5}$, & celui de la Septième mineure $\frac{9}{16}$. Ces deux rapports réduits aux mêmes termes sont $\frac{48}{80}$ & $\frac{45}{80}$.

Le rapport de l'aliquote $\frac{1}{7}$ rapproché au simple par ses Octaves est $\frac{4}{7}$, & ce rapport réduit au même terme avec les précédens se trouve intermédiaire entre les deux, de cette manière $\frac{336}{560}$ $\frac{320}{560}$ $\frac{315}{560}$; où l'on voit que ce rapport moyen ne differe de la Sixte majeure que d'un $\frac{1}{35}$, ou à-peu-près deux Comma, & de la Septième mineure que d'un $\frac{1}{112}$ qui est beaucoup moins qu'un Comma. Pour employer les mêmes Sons dans le genre Diatonique & dans divers Modes, il a fallu les altérer; mais cette altération n'est pas assez grande pour nous faire perdre la trace de leur origine.

J'ai fait voir, au mot *Cadence*, comment l'introduction de ces deux principales *Dissonnances*, la Septième & la Sixte-ajoûtée, donne le moyen de lier une suite d'Harmonie en la faisant monter ou descendre à volonté par l'entrelacement des *Dissonnances*.

Je ne parle point ici de la préparation de la *Dissonnance*, moins parce qu'elle a trop d'exceptions pour en faire une règle générale, que parce que ce n'est pas ici le lieu. (Voyez PRÉPARER.) A l'égard des *Dissonnances* par supposition ou par suspension, voyez aussi ces deux mots. Enfin je ne dis rien non plus de la Septième diminuée, Accord

Digitized by Google

ſingulier dont j'aurai occaſion de parler au mot ENHARMONIQUE.

Quoique cette manière de concevoir la *Diſſonnance* en donne une idée aſſez nette, comme cette idée n'eſt point tirée du fond de l'Harmonie, mais de certaines convenances entre les Parties; je ſuis bien éloigné d'en faire plus de cas qu'elle ne mérite, & je ne l'ai jamais donnée que pour ce qu'elle valoit; mais on avoit juſqu'ici raiſonné ſi mal ſur la *Diſſonnance*, que je ne crois pas avoir fait en cela pis que les autres. M. Tartini eſt le premier, & juſqu'à préſent le ſeul, qui ait déduit une Théorie des *Diſſonnances* des vrais principes de l'Harmonie. Pour éviter d'inutiles répétitions je renvoie là-deſſus au mot *Syſtème* où j'ai fait l'expoſition du ſien. Je m'abſtiendrai de juger s'il a trouvé ou non celui de la Nature: mais je dois remarquer au moins que les principes de cet Auteur paroiſſent avoir dans leurs conſéquences cette univerſalité & cette connexion qu'on ne trouve guères que dans ceux qui menent à la vérité.

Encore une obſervation avant de finir cet Article. Tout Intervalle commenſurable eſt réellement conſonnant: il n'y a de vraiment diſſonnans que ceux dont les rapports ſont irrationnels; car il n'y a que ceux-là auxquels on ne puiſſe aſſigner aucun Son fondamental commun. Mais paſſé le point où les Harmoniques naturels ſont encore ſenſibles, cette conſonnance des Intervalles commenſurables ne s'admet plus que par induction. Alors ces Intervalles ſont bien partie du Syſtème Harmonique, puiſqu'ils ſont dans l'ordre de ſa génération naturelle & ſe rapportent au Son fondamental commun; mais ils ne peuvent être admis comme Conſonnans par l'oreille, parce qu'elle ne les apperçoit point dans l'Harmonie naturelle du corps ſonore. D'ailleurs, plus l'Intervalle ſe compoſe, plus il s'élève à l'aigu du Son fondamental; ce qui ſe prouve par la génération réciproque du Son fondamental & des Intervalles ſupérieurs. (*Voyez le Syſtème de M. Tartini.*) Or, quand la diſtance du Son fondamental au plus aigu de l'Intervalle générateur ou engendré, excède l'étendue du Syſtème Muſical ou appréciable, tout ce qui eſt au-delà de cette étendue devant être cenſé nul, un tel Intervalle n'a point de fondement ſenſible & doit être rejetté de la pratique ou ſeulement admis comme Diſſonnant. Voilà, non le Syſtème de M. Rameau, ni celui de M. Tartini, ni le

Digitized by Google

mien, mais le texte de la Nature, qu'au reſte je n'entreprends pas d'expliquer.

DISSONNANCE MAJEURE, eſt celle qui ſe ſauve en montant. Cette *Diſſonnance* n'eſt telle que relativement à la *Diſſonnance* mineure; car elle fait Tierce ou Sixte majeure ſur le vrai Son fondamental, & n'eſt autre que la Note ſenſible, dans un Accord Dominant, ou la Sixte ajoûtée dans ſon Accord.

DISSONNANCE MINEURE, eſt celle qui ſe ſauve en deſcendant: c'eſt toujours la *Diſſonnance* proprement dite; c'eſt-à-dire, la Septième du vrai Son fondamental.

La *Diſſonnance majeure* eſt auſſi celle qui ſe forme par un Intervalle ſuperflu, & la *Diſſonnance mineure* eſt celle qui ſe forme par un Intervalle diminué. Ces diverſes acceptions viennent de ce que le mot même de *Diſſonnance* eſt équivoque & ſignifie quelquefois un Intervalle & quelquefois un ſimple Son.

DISSONNANT, *partie.* (Voyez DISSONNER.)

DISSONNER. *v. n.* Il n'y a que les Sons qui *diſſonnent*, & un Son *diſſonne* quand il forme Diſſonnance avec un autre Son. On ne dit pas qu'un Intervalle *diſſonne*, on dit qu'il eſt Diſſonnant.

DITHYRAMBE. *ſ. m.* Sorte de Chanſon Grecque en l'honneur de Bacchus, laquelle ſe chantoit ſur le Mode Phrygien, & ſe ſentoit du feu & de la gaieté qu'inſpire le Dieu auquel elle étoit conſacrée. Il ne faut pas demander ſi nos Littérateurs modernes, toujours ſages & compaſſés, ſe ſont récriés ſur la fougue & le déſordre des *Dithyrambes*. C'eſt fort mal fait, ſans doute, de s'enyvrer, ſur-tout en l'honneur de la Divinité; mais j'aimerois mieux encore être yvre moi-même, que de n'avoir que ce ſot bon-ſens qui meſure ſur la froide raiſon tous les diſcours d'un homme échauffé par le vin.

DITON. *ſ. m.* C'eſt dans la Muſique Grecque un Intervalle compoſé de deux Tons; c'eſt-àdire, une Tierce majeure. (Voyez INTERVALLE, TIERCE.)

DIVERTISSEMENT. *ſ. m.* C'eſt le nom qu'on donne à certains recueils de Danſes & de Chanſons qu'il eſt de règle à Paris d'inſérer dans chaque Acte d'un Opéra, ſoit Ballet, ſoit Tragédie: *Divertiſſement*

Digitized by Google

importun dont l'Auteur a ſoin de couper l'action dans quelque moment intéreſſant, & que les Acteurs aſſis & les Spectateurs debout ont la patience de voir & d'entendre.

DIX-HUITIEME. *ſ. f.* Intervalle qui comprend dix-ſept Degrés conjoints, & par conſéquent dix-huit Sons Diatoniques en comptant les deux extrêmes. C'eſt la double Octave de la Quarte. (Voyez QUARTE.)

DIXIEME. *ſ. f.* Intervalle qui comprend neuf Degrés conjoints, & par conſéquent dix Sons Diatoniques en comptant les deux qui le forment. C'eſt l'Octave de la Tierce ou la Tierce de l'Octave, & la *Dixième* eſt majeure ou mineure, comme l'Intervalle ſimple dont elle eſt la Réplique. (Voyez TIERCE.)

DIX-NEUVIEME. *ſ. f.* Intervalle qui comprend dix-huit Degrés conjoints, & par conſéquent dix-neuf Sons Diatoniques en comptant les deux extrêmes. C'eſt la double-Octave de la Quinte. (Voyez QUINTE.)

DIX-SEPTIEME. *ſ. f.* Intervalle qui comprend ſeize Degrés conjoints, & par conſéquent dix-ſept Sons Diatoniques en comptant les deux extrêmes. C'eſt la double-Octave de la Tierce, & la Dix-ſeptième eſt majeure ou mineure comme elle.

Toute corde ſonore rend avec le Son principal celui de ſa *Dix-ſeptième* majeure, plûtôt que celui de ſa Tierce ſimple ou de ſa Dixième, parce que cette Dix-ſeptième eſt produite par une aliquote de la corde entière; ſçavoir, la cinquième partie: au lieu que les $\frac{4}{5}$ que donneroit la Tierce, ni les $\frac{2}{5}$ que donneroit la Dixième, ne ſont pas une aliquote de cette même corde. (Voyez SON, INTERVALLE, HARMONIE.)

DO. Syllabe que les Italiens ſubſtituent, en ſolfiant, à celle d'*ut* dont ils trouvent le Son trop ſourd. Le même motif a fait entreprendre à pluſieurs perſonnes, & entr'autres à M. Sauveur, de changer les noms de toutes les ſyllabes de notre Gamme; mais l'ancien uſage a toujours prévalu parmi nous. C'eſt peut-être un avantage: il eſt bon de s'accoutumer à ſolfier par des ſyllabes ſourdes, quand on n'en a guères de plus ſonores à leur ſubſtituer dans le Chant.

DODECACORDE.

Digitized by Google

DODECACORDE. C'eſt le titre donné par Henri Glaréan à un gros livre de ſa compoſition, dans lequel, ajoûtant quatre nouveaux Tons aux huit uſités de ſon tems, & qui reſtent encore aujourd'hui dans le Chant Eccléſiaſtique Romain, il penſe avoir rétabli dans leur pureté les douze Modes d'Ariſtoxène, qui cependant en avoit treize; mais cette prétention a été réfutée par J. B. Doni, dans ſon Traité des Genres & des Modes.

DOIGTER. *v. n.* C'eſt faire marcher d'une maniere convenable & régulière les doigts ſur quelque Inſtrument, & principalement ſur l'Orgue ou le Clavecin, pour en jouer le plus facilement & le plus nettement qu'il eſt poſſible.

Sur les Inſtrumens à manche, tels que le Violon & le Violoncelle, la plus grande règle du *Doigter* conſiſte dans les diverſes poſitions de la main gauche ſur le manche; c'eſt par-là que les mêmes paſſages peuvent devenir faciles ou difficiles, ſelon les poſitions & ſelon les cordes ſur leſquelles on peut prendre ces paſſages : c'eſt quand un Symphoniſte eſt parvenu à paſſer rapidement, avec juſteſſe & préciſion, par toutes ces différentes poſitions, qu'on dit qu'il poſſede bien ſon manche. (Voyez POSITION.)

Sur l'Orgue ou le Clavecin, le *Doigter* eſt autre choſe. Il y a deux manières de jouer ſur ces Inſtrumens; ſavoir, l'Accompagnement & les Pièces. Pour jouer des Pièces on a égard à la facilité de l'exécution & à la bonne grace de la main. Comme il y a un nombre exceſſif de paſſages poſſibles dont la plûpart demandent une manière particulière de faire marcher les doigts, & que d'ailleurs chaque Pays & chaque Maître a ſa règle, il faudroit ſur cette Partie des détails que cet Ouvrage ne comporte pas, & ſur leſquels l'habitude & la commodité tiennent lieu de règles, quand une fois on a la main bien poſée. Les préceptes généraux qu'on peut donner ſont, 1°. de placer les deux mains ſur le Clavier de maniere qu'on n'ait rien de gêné dans l'attitude; ce qui oblige d'exclure communément le pouce de la main droite, parce que les deux pouces poſés ſur le Clavier & principalement ſur les touches blanches donneroient aux bras une ſituation contrainte & de

Digitized by Google

mauvaiſe grace. Il faut obſerver auſſi que les coudes ſoient un peu plus élevés que le niveau du Clavier, afin que la main tombe comme d'elle-même ſur les touches ; ce qui dépend de la hauteur du ſiège. 2°. De tenir le poignet à-peu-près à la hauteur du Clavier ; c'eſt-à-dire, au niveau du coude, les doigts écartés de la largeur des touches & un peu recourbés ſur elles pour être prêts à tomber ſur des touches différentes. 3°. De ne point porter ſucceſſivement le même doigt ſur deux touches conſécutives, mais d'employer tous les doigts de chaque main. Ajoûtez à ces obſervations les règles ſuivantes que je donne avec confiance, parce que je les tiens de M. Duphli, excellent Maître de Clavecin & qui poſſede ſur-tout la perfection du *Doigter*.

Cette perfection conſiſte en général dans un mouvement doux, léger & régulier.

Le mouvement des doigts ſe prend à leur racine ; c'eſt-à-dire, à la jointure qui les attache à la main.

Il faut que les doigts ſoient courbés naturellement, & que chaque doigt ait ſon mouvement propre indépendant des autres doigts. Il faut que les doigts tombent ſur les touches & non qu'ils les frappent, & de plus qu'ils coulent de l'une à l'autre en ſe ſuccédant ; c'eſt-à-dire, qu'il ne faut quitter une touche qu'après en avoir pris une autre. Ceci regarde particulierement le jeu François.

Pour continuer un roulement, il faut s'accoutumer à paſſer le pouce par-deſſous tel doigt que ce ſoit, & à paſſer tel autre doigt par-deſſous le pouce. Cette manière eſt excellente, ſur-tout quand il ſe rencontre des Dièſes ou des Bémols ; alors faites en ſorte que le pouce ſe trouve ſur la touche qui précède le Dièſe ou le Bémol, ou placez-le immédiatement après : par ce moyen vous vous procurerez autant de doigts de ſuite que vous aurez de Notes à faire.

Evitez, autant qu'il ſe pourra, de toucher du pouce ou du cinquieme doigt une touche blanche, ſur-tout dans les roulemens de viteſſe.

Souvent on exécute un même roulement avec les deux mains dont les doigts ſe ſuccèdent pour lors conſécutivement. Dans ces roulemens

Digitized by Google

les mains paſſent l'une ſur l'autre ; mais il faut obſerver que le Son de la première touche ſur laquelle paſſe une des mains ſoit auſſi lié au Son précédent, que s'ils étoient touchés de la même main.

Dans le genre de Muſique harmonieux & lié, il eſt bon de s'accoutumer à ſubſtituer un doigt à la place d'un autre ſans relever la touche; cette manière donne des facilités pour l'exécution & prolonge la durée des Sons.

Pour l'Accompagnement, le *Doigter* de la main gauche eſt le même que pour les Pièces, parce qu'il faut toujours que cette main joue les Baſſes qu'on doit accompagner ; ainſi les règles de M. Duphli y ſervent également pour cette partie, excepté dans les occaſions où l'on veut augmenter le bruit au moyen de l'Octave qu'on embraſſe du pouce & du petit doigt : car alors, au lieu de *Doigter*, la main entière ſe tranſporte d'une touche à l'autre. Quant à la main droite, ſon *Doigter* conſiſte dans l'arrangement des doigts & dans les marches qu'on leur donne pour faire entendre les Accords & leur ſucceſſion ; de ſorte que quiconque entend bien la mécanique des doigts en cette partie, poſſede l'art de l'Accompagnement. M. Rameau a fort bien expliqué cette mécanique dans ſa Diſſertation ſur l'Accompagnement, & je crois ne pouvoir mieux faire que de donner ici un précis de la Partie de cette Diſſertation qui regarde le *Doigter*.

Tout Accord peut s'arranger par Tierces. L'Accord parfait, c'eſt-à-dire, l'Accord d'une Tonique ainſi arrangé ſur le Clavier, eſt formé par trois touches qui doivent être frappées du ſecond, du quatrième & du cinquième doigt. Dans cette ſituation c'eſt le doigt le plus bas, c'eſt-à-dire, le ſecond qui touche la Tonique ; dans les deux autres faces, il ſe trouve toujours un doigt au moins au-deſſous de cette même Tonique ; il faut le placer à la Quarte. Quant au troiſième doigt, qui ſe trouve au-deſſus ou au-deſſous des deux autres, il faut le placer à la Tierce de ſon voiſin.

Une règle générale pour la ſucceſſion des Accords eſt qu'il doit y avoir liaiſon entr'eux ; c'eſt-à-dire, que quelqu'un des Sons de l'Accord précédent doit être prolongé ſur l'Accord ſuivant & entrer dans ſon Harmonie. C'eſt de cette règle que ſe tire toute la mécanique du *Doigter*.

Digitized by Google

Puiſque pour paſſer régulierement d'un Accord à un autre, il faut que quelque doigt reſte en place, il eſt évident qu'il n'y a que quatre manières de ſucceſſion réguliere entre deux Accords parfaits; ſavoir, la Baſſe-fondamentale montant ou deſcendant de Tierce ou de Quinte.

Quand la Baſſe procède par Tierces, deux doigts reſtent en place; en montant, ceux qui formoient la Tierce & la Quinte reſtent pour former l'Octave & la Tierce, tandis que celui qui formoit l'Octave deſcend ſur la Quinte; en deſcendant, les doigts qui formoient l'Octave & la Tierce reſtent pour former la Tierce & la Quinte, tandis que celui qui faiſoit la Quinte monte ſur l'Octave.

Quand la Baſſe procède par Quintes, un doigt ſeul reſte en place, & les deux autres marchent; en montant, c'eſt la Quinte qui reſte pour faire l'Octave, tandis que l'Octave & la Tierce deſcendent ſur la Tierce & ſur la Quinte; en deſcendant, l'Octave reſte pour faire la Quinte, tandis que la Tierce & la Quinte montent ſur l'Octave & ſur la Tierce. Dans toutes ces ſucceſſions les deux mains ont toujours un mouvement contraire.

En s'exerçant ainſi ſur divers endroits du Clavier, on ſe familiariſe bien-tôt au jeu des doigts ſur chacune de ces marches, & les ſuites d'Accords parfaits ne peuvent plus embarraſſer.

Pour les Diſſonnances, il faut d'abord remarquer que tout Accord diſſonnant complet, occupe les quatre doigts, leſquels peuvent être arrangés tous par Tierces, ou trois par Tierces, & l'autre joint à quelqu'un des premiers, faiſant avec lui un Intervalle de Seconde. Dans le premier cas, c'eſt le plus bas des doigts; c'eſt-à-dire, l'index qui ſonne le Son fondamental de l'Accord; dans le ſecond cas, c'eſt le ſupérieur des deux doigts joints. Sur cette obſervation l'on connoît aiſément le doigt qui fait la diſſonnance, & qui, par conſéquent, doit deſcendre pour la ſauver.

Selon les différens Accords conſonnans ou diſſonnans qui ſuivent un Accord diſſonnant, il faut faire deſcendre un doigt ſeul, ou deux, ou trois. A la ſuite d'un Accord diſſonnant, l'Accord parfait qui le ſauve ſe trouve aiſément ſous les doigts. Dans une ſuite d'Accords

Digitized by Google

diſſonnans quand un doigt ſeul deſcend, comme dans la Cadence interrompue, c'eſt toujours celui qui a fait la Diſſonnance ; c'eſt-à-dire, l'inférieur des deux joints, ou le ſupérieur de tous, s'ils ſont arrangés par Tierces. Faut-il faire deſcendre deux doigts, comme dans la Cadence parfaite : ajoûtez, à celui dont je viens de parler, ſon voiſin au-deſſous, & s'il n'en a point, le ſupérieur de tous : ce ſont les deux doigts qui doivent deſcendre. Faut-il en faire deſcendre trois, comme dans la Cadence rompue : conſervez le fondamental ſur ſa touche, & faites deſcendre les trois autres.

La ſuite de toutes ces différentes ſucceſſions, bien étudiée, vous montre le jeu des doigts dans toutes les phraſes poſſibles ; & comme c'eſt des Cadences parfaites que ſe tire la ſucceſſion la plus commune des phraſes harmoniques, c'eſt auſſi à celle-là qu'il faut s'exercer davantage : on y trouvera toujours deux doigts marchant & s'arrêtant alternativement. Si les deux doigts d'en haut deſcendent ſur un Accord où les deux inférieurs reſtent en place, dans l'Accord ſuivant les deux ſupérieurs reſtent, & les deux inférieurs deſcendent à leur tour ; ou bien ce ſont les deux doigts extrêmes qui font le même jeu avec les deux moyens.

On peut trouver encore une ſucceſſion harmonique aſcendante par Diſſonnances, à la faveur de la Sixte-ajoûtée ; mais cette ſucceſſion, moins commune que celle dont je viens de parler, eſt plus difficile à ménager, moins prolongée, & les Accords ſe rempliſſent rarement de tous leurs Sons. Toutefois la marche des doigts auroit encore ici ſes règles ; & en ſuppoſant un entrelacement de Cadences imparfaites, on y trouveroit toujours, ou les quatre doigts par Tierces, ou deux doigts joints : dans le premier cas, ce ſeroit aux deux inférieurs à monter, & enſuite aux deux ſupérieurs alternativement : dans le ſecond, le ſupérieur des deux doigts joints doit monter avec celui qui eſt au-deſſus de lui, & s'il n'y en a point, avec le plus bas de tous, &c.

On n'imagine pas juſqu'à quel point l'étude du *Doigter*, priſe de cette manière, peut faciliter la pratique de l'Accompagnement. Après un peu d'exercice les doigts prennent inſenſiblement l'habitude de marcher comme d'eux-mêmes ; ils préviennent l'eſprit & accompagnent

Digitized by Google

avec une facilité qui a de quoi ſurprendre. Mais il faut convenir que l'avantage de cette méthode n'eſt pas ſans inconvénient ; car ſans parler des Octaves & des Quintes de ſuite qu'on y rencontre à tout moment, il réſulte de tout ce rempliſſage une Harmonie brute & dure dont l'oreille eſt étrangement choquée, ſur-tout dans les Accords par ſuppoſition.

Les Maîtres enſeignent d'autres manières de *Doigter*, fondées ſur les mêmes principes, ſujettes, il eſt vrai, à plus d'exceptions ; mais par leſquelles retranchant des ſons, on gêne moins la main par trop d'extenſion, l'on évite les Octaves & les Quintes de ſuite, & l'on rend une Harmonie, non pas auſſi pleine, mais plus pure & plus agréable.

DOLCE. (Voyez D.)

DOMINANT. *adj.* Accord *Dominant* ou ſenſible eſt celui qui ſe pratique ſur la Dominante du Ton, & qui annonce la Cadence parfaite. Tout Accord parfait majeur devient *Dominant*, ſi-tôt qu'on lui ajoûte la Septième mineure.

DOMINANTE. *ſ. f.* C'eſt, des trois Notes eſſentielles du Ton, celle qui eſt une Quinte au-deſſus de la Tonique. La Tonique & la *Dominante* déterminent le Ton ; elles y ſont chacune la fondamentale d'un Accord particulier ; au lieu que la Médiante, qui conſtitue le Mode, n'a point d'Accord à elle, & fait ſeulement partie de celui de la Tonique.

M. Rameau donne généralement le nom de *Dominante* à toute Note qui porte un Accord de Septième, & diſtingue celle qui porte l'Accord ſenſible par le nom de *Dominante-Tonique ;* mais à cauſe de la longueur du mot cette addition n'eſt pas adoptée des Artiſtes, ils continuent d'appeller ſimplement *Dominante* la Quinte de la Tonique, & ils n'appellent pas *Dominantes*, mais *Fondamentales*, les autres Notes portant Accord de Septième ; ce qui ſuffit pour s'expliquer, & prévient la confuſion.

DOMINANTE, dans le Plain-Chant, eſt la Note que l'on rebat le plus ſouvent, à quelque Degré que l'on ſoit de la Tonique. Il y a dans le Plain-Chant *Dominante* & *Tonique*, mais point de Médiante.

DORIEN. *adj.* Le Mode *Dorien* étoit un des plus anciens de la

Digitized by Google

Muſique des Grecs, & c'étoit le plus grave ou le plus bas de ceux qu'on a depuis appellés authentiques.

Le caractère de ce Mode étoit ſérieux & grave, mais d'une gravité tempérée ; ce qui le rendoit propre pour la guerre & pour les ſujets de Religion.

Platon regarde la majeſté du Mode *Dorien* comme très-propre à conſerver les bonnes mœurs, & c'eſt pour cela qu'il en permet l'uſage dans ſa République.

Il s'appelloit *Dorien* parce que c'étoit chez les Peuples de ce nom qu'il avoit été d'abord en uſage. On attribue l'invention de ce Mode à Thamiris de Thrace, qui, ayant eu le malheur de défier les Muſes & & d'être vaincu, fut privé par elles de la Lyre & des yeux.

DOUBLE. *adj.* Intervalles *Doubles* ou *redoublés* ſont tous ceux qui excedent l'étendue de l'Octave. En ce ſens la Dixieme eſt *double* de la Tierce, & la Douzieme *double* de la Quinte. Quelques-uns donnent auſſi le nom d'Intervalles *doubles* à ceux qui ſont compoſés de deux Intervalles égaux, comme la Fauſſe-Quinte qui eſt compoſée de deux Tierces mineures.

DOUBLE. *ſ. m.* On appelle *Doubles*, des Airs d'un Chant ſimple en lui-même, qu'on figure & qu'on double par l'addition de pluſieurs Notes qui varient & ornent le Chant ſans le gâter. C'eſt ce que les Italiens appellent *Variazioni.* (Voyez VARIATIONS.)

Il y a cette différence des *Doubles* aux broderies ou Fleurtis, que ceux-ci ſont à la liberté du Muſicien, qu'il peut les faire ou les quitter quand il lui plaît, pour reprendre le ſimple. Mais le *Double* ne ſe quitte point ; & ſi-tôt qu'on l'a commencé, il faut le pourſuivre juſqu'à la fin de l'Air.

DOUBLE eſt encore un mot employé à l'Opéra de Paris, pour déſigner les Acteurs en ſous-ordre, qui remplacent les premiers Acteurs dans les rolles que ceux-ci quittent par maladie ou par air, ou lorſqu'un Opéra eſt ſur ſes fins & qu'on en prépare un autre. Il faut avoir entendu un Opéra en *Doubles* pour concevoir ce que c'eſt qu'un tel Spectacle, & quelle doit être la patience de ceux qui veulent bien le fréquenter en cet état. Tout le zèle des bons Citoyens François

Digitized by Google

bien pourvus d'oreilles à l'épreuve, ſuffit à peine pour tenir à ce déteſtable charivari.

DOUBLER. *v. a. Doubler* un Air, c'eſt y faire des Doubles; *Doubler* un rolle, c'eſt y remplacer l'Acteur principal. (Voyez DOUBLE.)

DOUBLE-CORDE. *ſ. f.* Manière de jeu ſur le Violon, laquelle conſiſte à toucher deux cordes à la fois faiſant deux Parties différentes. La Double-corde *fait ſouvent beaucoup d'effet. Il eſt difficile de jouer très-juſte ſur la* Double-corde.

DOUBLE-CROCHE. *ſ. f.* Note de Muſique qui ne vaut que le quart d'une Noire, ou la moitié d'une Croche. Il faut par conſéquent ſeize *Doubles-croches* pour une Ronde ou pour une Meſure à quatre Tems. (Voyez MESURE, VALEUR DES NOTES.)

On peut voir la figure de la *Double-croche* liée ou détachée dans la figure 9. de la Planche D. Elle s'appelle *Double-croche*, à cauſe du double crochet qu'elle porte à ſa queue, & qu'il faut pourtant bien diſtinguer du Double-crochet proprement dit, qui fait le ſujet de l'Article ſuivant.

DOUBLE-CROCHET. *ſ. m.* Signe d'abbréviation qui marque la diviſion des Notes en Doubles-croches, comme le ſimple Crochet marque leur diviſion en Croches ſimples. (Voyez CROCHET.) Voyez auſſi la figure & l'effet du *Double-crochet*, Figure 10. de la Planche D. à l'exemple B.

DOUBLE-EMPLOI. *ſ. m.* Nom donné par M. Rameau aux deux différentes manières dont on peut conſidérer & traiter l'Accord de ſous-Dominante ; ſavoir, comme Accord fondamental de Sixte-ajoûtée, ou comme Accord de grande-Sixte, renverſé d'un Accord fondamental de Septième. En effet, ces deux Accords portent exactement les mêmes Notes, ſe chiffrent de même, s'emploient ſur les mêmes cordes du Ton ; de ſorte que ſouvent on ne peut diſcerner celui que l'Auteur a voulu employer qu'à l'aide de l'Accord ſuivant qui le ſauve, & qui eſt différent dans l'un & dans l'autre cas.

Pour faire ce diſcernement on conſidere le progrès diatonique des deux Notes qui ſont la Quinte & la Sixte, & qui, formant entr'elles un

Digitized by Google

un Intervalle de Seconde ſont l'une ou l'autre la Diſſonnance de l'Accord. Or ce progrès eſt déterminé par le mouvement de la Baſſe. Si donc, de ces deux Notes, la ſupérieure eſt diſſonnante, elle montera d'un Degré dans l'Accord ſuivant, l'inférieure reſtera en place, & l'Accord ſera une Sixte-ajoûtée. Si c'eſt l'inférieure qui eſt diſſonnante, elle deſcendra dans l'Accord ſuivant, la ſupérieure reſtera en place, & l'Accord ſera celui de grande-Sixte. Voyez les deux cas du *Double-emploi*, Planche D. Fig. 12.

A l'égard du Compoſiteur, l'uſage qu'il peut faire du *Double-emploi* eſt de conſidérer l'Accord qui le comporte ſous une face pour y entrer & ſous l'autre pour en ſortir; de ſorte qu'y étant arrivé comme à un Accord de Sixte-ajoûtée, il le ſauve comme un Accord de grande-Sixte, & réciproquement.

M. d'Alembert a fait voir qu'un des principaux uſages du *Double-emploi* eſt de pouvoir porter la ſucceſſion diatonique de la Gamme juſqu'à l'Octave, ſans changer de Mode, du moins en montant; car en deſcendant on en change. On trouvera, (*Planche* D. *Fig.* 13.) l'exemple de cette Gamme & de ſa Baſſe-fondamentale. Il eſt évident, ſelon le ſyſtême de M. Rameau, que toute la ſucceſſion harmonique qui en réſulte eſt dans le même Ton; car on n'y emploie à la rigueur, que les trois Accords, de la Tonique, de la Dominante, & de la ſous-Dominante; ce dernier donnant par le *Double-emploi* celui de Septième de la ſeconde Note, qui s'emploie ſur la Sixième.

A l'égard de ce qu'ajoûte M. d'Alembert dans ſes Élémens de Muſique, *page* 80. & qu'il répète dans l'Encyclopédie, Article *Double-emploi*; ſavoir, que l'Accord de Septième *re fa la ut*, quand même on le regarderoit comme renverſé de *fa la ut re*, ne peut être ſuivi de l'Accord *ut mi ſol ut*, je ne puis être de ſon avis ſur ce point.

La preuve qu'il en donne eſt que la Diſſonnance *ut* du premier Accord ne peut être ſauvée dans le ſecond; & cela eſt vrai, puiſqu'elle reſte en place: mais dans cet Accord de Septième *re fa la ut* renverſé de cet Accord *fa la ut re* de Sixte-ajoûtée, ce n'eſt point

Digitized by Google

ut, mais *re* qui eſt la Diſſonnance ; laquelle, par conſéquent, doit être ſauvée en montant ſur *mi*, comme elle fait réellement dans l'Accord ſuivant ; tellement que cette marche eſt forcée dans la Baſſe même, qui de *re* ne pourroit ſans faute retourner à *ut*, mais doit monter à *mi* pour ſauver la Diſſonnance.

M. d'Alembert fait voir enſuite que cet Accord *re fa la ut*, précédé & ſuivi de celui de la Tonique, ne peut s'autoriſer par le *Double-emploi* ; & cela eſt encore très-vrai, puiſque cet Accord, quoique chiffré d'un 7, n'eſt traité comme Accord de Septième, ni quand on y entre, ni quand on en ſort, ou du moins qu'il n'eſt point néceſſaire de le traiter comme tel, mais ſimplement comme un renverſement de la Sixte-ajoûtée, dont la Diſſonnance eſt à la Baſſe ; ſur quoi l'on ne doit pas oublier que cette Diſſonnance ne ſe prépare jamais. Ainſi, quoique dans un tel paſſage il ne ſoit pas queſtion du *Double-emploi*, que l'Accord de Septième n'y ſoit qu'apparent & impoſſible à ſauver dans les règles, cela n'empêche pas que le paſſage ne ſoit bon & régulier, comme je viens de le prouver aux Théoriciens, & comme je vais le prouver aux Artiſtes, par un exemple de ce paſſage, qui ſûrement ne ſera condamné d'aucun d'eux, ni juſtifié par aucune autre Baſſe-fondamentale que la mienne. (Voyez *Planche* D. *Fig.* 14.)

J'avoue que ce renverſement de l'Accord de Sixte-ajoûtée, qui tranſporte la Diſſonnance à la Baſſe, a été blâmé par M. Rameau : cet Auteur, prenant pour Fondamental l'Accord de Septième qui en réſulte, a mieux aimé faire deſcendre Diatoniquement la Baſſe Fondamentale, & ſauver une Septième par une autre Septième, que d'expliquer cette Septième par un renverſement. J'avois relevé cette erreur & beaucoup d'autres dans des papiers qui depuis long-tems avoient paſſé dans les mains de M. d'Alembert, quand il fit ſes Elémens de Muſique ; de ſorte que ce n'eſt pas ſon ſentiment que j'attaque, c'eſt le mien que je défends.

Au reſte, on ne ſauroit uſer avec trop de réſerve du *Double-emploi*, & les plus grands Maîtres ſont les plus ſobres à s'en ſervir.

DOUBLE-FUGUE. *ſ. f.* On fait une *Double-Fugue*, lorſqu'à

Digitized by Google

la ſuite d'une Fugue déja annoncée, on annonce une autre Fugue d'un deſſein tout différent; & il faut que cette ſeconde Fugue ait ſa réponſe & ſes rentrées ainſi que la première; ce qui ne peut guères ſe pratiquer qu'à quatre Parties. (Voyez FUGUE.) On peut, avec plus de Parties, faire entendre à la fois un plus grand nombre encore de différentes Fugues : mais la confuſion eſt toujours à craindre, & c'eſt alors le chef-d'œuvre de l'art de les bien traiter. Pour cela il faut, dit M. Rameau, obſerver autant qu'il eſt poſſible, de ne les faire entrer que l'une après l'autre; ſurtout la première fois, que leur progreſſion ſoit renverſée, qu'elles ſoient caractériſées différemment, & que ſi elles ne peuvent être entendues enſemble, au moins une portion de l'une s'entende avec une portion de l'autre. Mais ces exercices pénibles ſont plus faits pour les écoliers que pour les maîtres; ce ſont les ſemelles de plomb qu'on attache aux pieds des jeunes Coureurs pour les faire courir plus légèrement quand ils en ſont délivrés.

DOUBLE-OCTAVE. *ſ. f.* Intervalle compoſé de deux Octaves, qu'on appelle autrement *Quinzième*, & que les Grecs appelloient *Diſdiapaſon.*

La *Double-Octave* eſt en raiſon doublée de l'Octave ſimple, & c'eſt le ſeul Intervalle qui ne change pas de nom en ſe compoſant avec lui-même.

DOUBLE-TRIPLE. Ancien nom de la Triple de Blanches ou de la Meſure à trois pour deux, laquelle ſe bat à trois Tems, & contient une Blanche pour chaque Tems. Cette Meſure n'eſt plus en uſage qu'en France, où même elle commence à s'abolir.

DOUX. *adj. pris adverbialement.* Ce mot en Muſique eſt oppoſé à *Fort*, & s'écrit au-deſſus des Portées pour la Muſique Françoiſe, & au-deſſous pour l'Italienne dans les endroits où l'on veut faire diminuer le bruit, tempérer & radoucir l'éclat & la véhémence du Son, comme dans les Echos, & dans les Parties d'Accompagnement. Les Italiens écrivent *Dolce* & plus communément *Piano* dans le même ſens; mais leurs Puriſtes en Muſique ſoutiennent que ces deux mots ne ſont pas ſynonymes, & que c'eſt par abus que pluſieurs Auteurs les emploient comme tels. Ils diſent que *Piano* ſignifie ſimplement une modé-

Digitized by Google

ration de ſon, une diminution de bruit; mais que *Dolce* indique, outre cela, une manière de jouer *più ſoave*, plus douce, plus liée, & répondant à-peu-près au mot *Louré* des François.

Le *Doux* a trois nuances qu'il faut bien diſtinguer; ſavoir le *Demi-jeu*, le *Doux*, & le *très-Doux*. Quelque voiſines que paroiſſent être ces trois nuances, un Orcheſtre entendu les rend très-ſenſibles & très-diſtinctes.

DOUZIEME. *ſ. f.* Intervalle compoſé de onze Degrés conjoints, c'eſt-à-dire de Douze Sons diatoniques en comptant les deux extrêmes: C'eſt l'Octave de la Quinte. (Voyez QUINTE.)

Toute corde ſonore rend, avec le Son principal, celui de la *Douzième*, plutôt que celui de la Quinte, parce que cette *Douzième* eſt produite par une aliquote de la corde entière qui eſt le tiers; au lieu que les deux tiers, qui donneroient la Quinte, ne ſont pas une aliquote de cette même corde.

DRAMATIQUE. *adj.* Cette épithète ſe donne à la Muſique imitative, propre aux Pièces de Théâtre qui ſe chantent, comme les Opéra. On l'appelle auſſi Muſique Lyrique. (Voyez IMITATION.)

DUO. *ſ. m.* Ce nom ſe donne en général à toute Muſique à deux Parties; mais on en reſtraint aujourd'hui le ſens à deux Parties récitantes, vocales ou inſtrumentales, à l'excluſion des ſimples Accompagnemens qui ne ſont comptés pour rien. Ainſi l'on appelle *Duo* une Muſique à deux Voix, quoiqu'il y ait une troiſième Partie pour la Baſſe-continue, & d'autres pour la Symphonie. En un mot, pour conſtituer un *Duo* il faut deux Parties principales, entre leſquelles le Chant ſoit également diſtribué.

Les règles du *Duo* & en géneral de la Muſique à deux Parties, ſont les plus rigoureuſes pour l'Harmonie; on y défend pluſieurs paſſages, pluſieurs mouvemens qui ſeroient permis à un plus grand nombre de Parties: car tel paſſage ou tel Accord qui plaît à la faveur d'un troiſième ou d'un quatrième Son, ſans eux choqueroit l'oreille. D'ailleurs, on ne ſeroit pas pardonnable de mal choiſir, n'ayant que deux Sons à prendre dans chaque Accord. Ces règles étoient encore bien plus ſévères autrefois; mais on s'eſt relâché ſur tout cela dans ces derniers tems où tout le monde s'eſt mis à compoſer.

Digitized by Google

On peut enviſager le *Duo* ſous deux aſpects ; ſavoir ſimplement comme un Chant à deux Parties, tel par exemple que le premier verſet du *Stabat* de Pergolèſe, *Duo* le plus parfait & le plus touchant qui ſoit ſorti de la plume d'aucun Muſicien ; ou comme partie de la Muſique imitative & théâtrale, tels que ſont les *Duo* des Scènes d'Opéra. Dans l'un & dans l'autre cas, le *Duo* eſt de toutes les ſortes de Muſique celle qui demande le plus de goût, de choix, & la plus difficile à traiter ſans ſortir de l'unité de Mélodie. On me permettra de faire ici quelques obſervations ſur le *Duo* Dramatique, dont les difficultés particulieres ſe joignent à celles qui ſont communes à tous les *Duo*.

L'Auteur de la Lettre ſur l'Opéra d'*Omphale* a ſenſément remarqué que les *Duo* ſont hors de la nature dans la Muſique imitative ; car rien n'eſt moins naturel que de voir deux perſonnes ſe parler à la fois durant un certain tems, ſoit pour dire la même choſe, ſoit pour ſe contredire, ſans jamais s'écouter ni ſe répondre ; & quand cette ſuppoſition pourroit s'admettre en certains cas, ce ne ſeroit pas du moins dans la Tragédie, où cette indécence n'eſt convenable ni à la dignité des perſonnages qu'on y fait parler, ni à l'éducation qu'on leur ſuppoſe. Il n'y a donc que les tranſports d'une paſſion violente qui puiſſent porter deux Interlocuteurs héroïques à s'interrompre l'un l'autre, à parler tous deux à la fois ; & même, en pareil cas, il eſt très-ridicule que ces diſcours ſimultanés ſoient prolongés de manière à faire une ſuite chacun de leur côté.

Le premier moyen de ſauver cette abſurdité eſt donc de ne placer les *Duo* que dans des ſituations vives & touchantes, où l'agitation des Interlocuteurs les jette dans une ſorte de délire capable de faire oublier aux Spectateurs & à eux-mêmes ces bienſéances théâtrales qui renforcent l'illuſion dans les ſcènes froides, & la détruiſent dans la chaleur des paſſions. Le ſecond moyen eſt de traiter le plus qu'il eſt poſſible le *Duo* en Dialogue. Ce Dialogue ne doit pas être phraſé & diviſé en grandes périodes comme celui du Récitatif, mais formé d'interrogations, de réponſes, d'exclamations vives & courtes, qui donnent occaſion à la Mélodie de paſſer alternativement & rapidement d'une Partie à l'autre, ſans ceſſer de former une ſuite que l'oreille puiſſe

Digitized by Google

ſaiſir. Une troiſième attention eſt de ne pas prendre indifféremment pour ſujets toutes les paſſions violentes; mais ſeulement celles qui ſont ſuſceptibles de la Mélodie douce & un peu contraſtée convenable au *Duo*, pour en rendre le chant accentué & l'Harmonie agréable. La fureur, l'emportement marchent trop vîte; on ne diſtingue rien, on n'entend qu'un aboiement confus, & le *Duo* ne fait point d'effet. D'ailleurs, ce retour perpétuel d'injures, d'inſultes conviendroit mieux à des Bouviers qu'à des Héros, & cela reſſemble tout-à fait aux fanfaronades de gens qui veulent ſe faire plus de peur que de mal. Bien moins encore faut-il employer ces propos doucereux d'*appas*, de *chaînes*, de *flâmes*; jargon plat & froid que la paſſion ne connut jamais, & dont la bonne Muſique n'a pas plus beſoin que la bonne Poéſie. L'inſtant d'une ſéparation, celui où l'un des deux Amans va à la mort ou dans les bras d'un autre; le retour ſincère d'un infidèle; le touchant combat d'une mère & d'un fils voulant mourir l'un pour l'autre; tous ces momens d'affliction où l'on ne laiſſe pas de verſer des larmes délicieuſes: voilà les vrais ſujets qu'il faut traiter en *Duo* avec cette ſimplicité de paroles qui convient au langage du cœur. Tous ceux qui ont fréquenté les Théâtres Lyriques ſavent combien ce ſeul mot *addio* peut exciter d'attendriſſement & d'émotion dans tout un Spectacle. Mais ſi-tôt qu'un trait d'eſprit ou un tour phraſé ſe laiſſe appercevoir, à l'inſtant le charme eſt détruit, & il faut s'ennuyer ou rire.

Voilà quelques-unes des obſervations qui regardent le Poëte. A l'égard du Muſicien, c'eſt à lui de trouver un chant convenable au ſujet, & diſtribué de telle ſorte que, chacun des Interlocuteurs parlant à ſon tour, toute la ſuite du Dialogue ne forme qu'une Mélodie, qui, ſans changer de ſujet, ou du moins ſans altérer le mouvement, paſſe dans ſon progrès d'une Partie à l'autre, ſans ceſſer d'être une & ſans enjamber. Les *Duo* qui ſont le plus d'effet ſont ceux des Voix égales, parce que l'Harmonie en eſt plus rapprochée; & entre les Voix égales, celles qui ſont le plus d'effet ſont les Deſſus, parce que leur Diapaſon plus aigu ſe rend plus diſtinct, & que le Son en eſt plus touchant. Auſſi les *Duo* de cette eſpèce ſont-ils les ſeuls employés par les Italiens dans leurs Tragédies, & je ne doute pas que l'uſage des Caſtrati dans les rolles d'hommes ne ſoit dû en partie à cette obſervation. Mais quoiqu'il

Digitized by Google

doive y avoir égalité entre les Voix, & unité dans la Mélodie, ce n'eſt pas à dire que les deux Parties doivent être exactement ſemblables dans leur tour de chant : car outre la diverſité des ſtyles qui leur convient, il eſt très-rare que la ſituation des deux Acteurs ſoit ſi parfaitement la même qu'ils doivent exprimer leurs ſentimens de la même manière : ainſi le Muſicien doit varier leur Accent & donner à chacun des deux le caractère qui peint le mieux l'état de ſon ame, ſur-tout dans le Récit alternatif.

Quand on joint enſemble les deux Parties, (ce qui doit ſe faire rarement & durer peu), il faut trouver un Chant ſuſceptible d'une marche par Tierces ou par Sixtes, dans lequel la ſeconde Partie faſſe ſon effet ſans diſtraire de la premiere. (Voyez UNITÉ DE MÉLODIE.) Il faut garder la dureté des Diſſonnances, les Sons perçans & renforcés, le *Fortiſſimo* de l'Orcheſtre pour des inſtans de déſordre & de tranſports où les Acteurs, ſemblant s'oublier eux-mêmes, portent leur égarement dans l'ame de tout ſpectateur ſenſible, & lui font éprouver le pouvoir de l'Harmonie ſobrement ménagée ; mais ces inſtans doivent être rares, courts & amenés avec art. Il faut, par une Muſique douce & affectueuſe, avoir déja diſpoſé l'oreille & le cœur à l'émotion, pour que l'une & l'autre ſe prêtent à ces ébranlemens violens, & il faut qu'ils paſſent avec la rapidité qui convient à notre foibleſſe ; car quand l'agitation eſt trop forte, elle ne peut durer, & tout ce qui eſt au de-là de la nature ne touche plus.

Comme je ne me flatte pas d'avoir pu me faire entendre partout aſſez clairement dans cet article, je crois devoir y joindre un exemple ſur lequel le Lecteur, comparant mes idées, pourra les concevoir plus aiſément. Il eſt tiré de l'Olympiade de M. Métaſtaſio ; les curieux feront bien de chercher dans la Muſique du même Opéra, par Pergolèſe, comment ce premier Muſicien de ſon tems & du nôtre a traité ce *Duo* dont voici le ſujet.

Mégaclès s'étant engagé à combattre pour ſon ami dans des jeux où le prix du vainqueur doit être la belle Ariſtée, retrouve dans cette même Ariſtée la maitreſſe qu'il adore. Charmée du combat qu'il va ſoutenir & qu'elle attribue à ſon amour pour elle, Ariſtée lui dit à ce ſujet les choſes les plus tendres, auxquelles il répond non

Digitized by Google

moins tendrement; mais avec le déſeſpoir ſecret de ne pouvoir retirer ſa parole, ni ſe diſpenſer de faire, aux dépens de tout ſon bonheur, celui d'un ami auquel il doit la vie. Ariſtée, allarmée de la douleur qu'elle lit dans ſes yeux, & que confirment ſes diſcours équivoques & interrompus, lui témoigne ſon inquiétude, & Mégaclès ne pouvant plus ſupporter, à la fois, ſon déſeſpoir & le trouble de ſa maitreſſe, part ſans s'expliquer & la laiſſe en proie aux plus vives craintes. C'eſt dans cette ſituation qu'ils chantent le *Duo* ſuivant.

MÉGACLÈS.

Mia vita ..... addio.
Ne' giorni tuoi felici
Ricordati di me.

ARISTÉE.

Perchè coſi mi dici,
Anima mia, perchè?

MÉGACLÈS.

Taci, bell' Idol mio.

ARISTÉE.

Parla, mio dolce amor.

ENSEMBLE.

MÉGACLÉS. *Ah! che parlando,*
ARISTÉE. *Ah! che tacendo,* } *oh Dio!*
Tu mi traffigi il cor!

ARISTÉE, *à part.*

Veggio languir chi adoro,
Ne intendo il ſuo languir!

MÉGACLÈS, *à part.*

Di geloſia mi moro,
E non lo poſſo dir!

ENSEMBLE.

Chi mai provò di queſto
Affanno più funeſto,
Più barbaro dolor?

Bien

Digitized by Google

Bien que tout ce Dialogue ſemble n'être qu'une ſuite de la Scène, ce qui le raſſemble en un ſeul *Duo*, c'eſt l'unité de Deſſein par laquelle le Muſicien en réunit toutes les Parties, ſelon l'intention du Poëte.

A l'égard des *Duo* Bouffons qu'on emploie dans les Intermèdes & autres Opéra Comiques, ils ne ſont pas communément à Voix égales, mais entre Baſſe & Deſſus. S'ils n'ont pas le pathétique des *Duo* tragiques, en revanche ils ſont ſuſceptibles d'une variété plus piquante, d'accens plus différens & de caractères plus marqués. Toute la gentilleſſe de la coquetterie, toute la charge des rolles à manteaux, tout le contraſte des ſottiſes de notre ſexe & de la ruſe de l'autre, enfin toutes les idées acceſſoires dont le ſujet eſt ſuſceptible; ces choſes peuvent concourir toutes à jetter de l'agrément & de l'intérêt dans ces *Duo*, dont les règles ſont d'ailleurs les mêmes que des précédens, en ce qui regarde le Dialogue & l'unité de Mélodie. Pour trouver un *Duo* comique parfait à mon gré dans toutes ſes Parties, je ne quitterai point l'Auteur immortel qui m'a fourni les deux autres exemples, mais je citerai le premier *Duo* de la *Serva Padrona* : *lo conoſco a quegl' occhietti*, *&c.* & je le citerai hardiment comme un modele de Chant agréable, d'unité de Mélodie, d'Harmonie ſimple, brillante & pure, d'accent, de dialogue & de goût; auquel rien ne peut manquer, quand il ſera bien rendu, que des auditeurs qui ſachent l'entendre & l'eſtimer ce qu'il vaut.

DUPLICATION. *ſ. f.* Terme de Plain-Chant. L'Intonation par *Duplication* ſe fait par une ſorte de Périelèſe, en doublant la penultième Note du mot qui termine l'Intonation; ce qui n'a lieu que lorſque cette pénultième Note eſt immédiatement au-deſſous de la dernière. Alors la *Duplication* ſert à la marquer davantage, en manière de Note ſenſible.

DUR. *adj.* On appelle ainſi tout ce qui bleſſe l'oreille par ſon âpreté. Il y a des Voix *Dures* & glapiſſantes, des Inſtrumens aigres & *Durs*, des compoſitions *Dures*. La *Dureté* du Béquarre lui fit donner autrefois le nom de B *Dur*. Il y a des Intervalles *Durs* dans la Mélodie; tel eſt le progrès Diatonique des trois Tons, ſoit en montant ſoit en

Digitized by Google

deſcendant; & telles ſont en général toutes les Fauſſes-Relations. Il y a dans l'Harmonie des Accords *Durs*; tels que ſont le Triton, la Quinte ſuperflue, & en général toutes les Diſſonnances majeures. La *Dureté* prodiguée révolte l'oreille & rend une Muſique déſagréable; mais ménagée avec art, elle ſert au clair-obſcur, & ajoûte à l'expreſſion.



Digitized by Google

E.

E *ſi mi*, E *la mi*, ou ſimplement E. Troiſième Son de la Gamme de l'Arétin, que l'on appelle autrement *Mi*. (Voyez GAMME.)

ECBOLÉ, ou *Elévation*. C'étoit, dans les plus anciennes Muſiques Grecques, une altération du Genre Enharmonique, lorſqu'une Corde étoit accidentellement élevée de cinq Dièſes au-deſſus de ſon Accord ordinaire.

ÉCHELLE. *ſ. f.* C'eſt le nom qu'on a donné à la ſucceſſion Diatonique des ſept Notes, *ut re mi fa ſol la ſi*, de la Gamme notée, parce que ces Notes ſe trouvent rangées en manière d'Échelons ſur les Portées de notre Muſique.

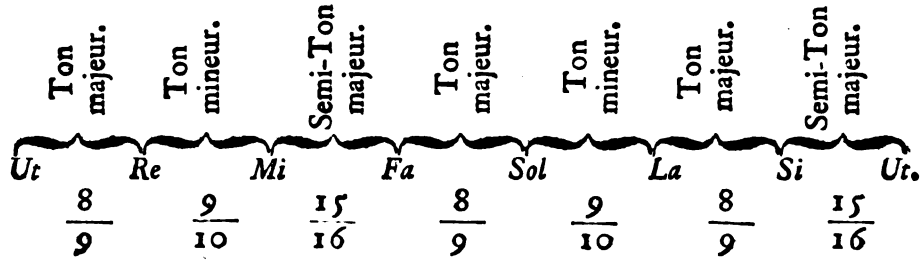
Cette énumération de tous les Sons Diatoniques de notre Syſtême, rangés par ordre, que nous appellons *Echelle*, les Grecs dans le leur l'appelloient Tétracorde, parce qu'en effet leur *Echelle* n'étoit compoſée que de quatre Sons qu'ils répétoient de Tétracorde en Tétracorde, comme nous faiſons d'Octave en Octave. (Voyez TÉTRACORDE.)

Saint Grégoire fut, dit-on, le premier qui changea les Tétracordes des Anciens en un Eptacorde ou Syſtême de ſept Notes; au bout deſquelles, commençant une autre Octave, on trouve des Sons ſemblables répétés dans le même ordre. Cette découverte eſt très-belle, & il ſemblera ſingulier que les Grecs, qui voyoient fort bien les propriétés de l'Octave, aient cru, malgré cela, devoir reſter attachés à leurs Tétracordes. Grégoire exprima ces ſept Notes avec les ſept premières lettres de l'Alphabet Latin. Gui Arétin donna des noms aux ſix premières; mais il négligea d'en donner un à la ſeptième, qu'en France on a depuis appellée *ſi*, & qui n'a point encore d'autre nom que *B mi*, chez la plûpart des Peuples de l'Europe.

Il ne faut pas croire que les rapports des Tons & ſemi-Tons dont l'*Echelle* eſt compoſée, ſoient des choſes purement arbitraires, & qu'on eût pu, par d'autres diviſions tout auſſi bonnes, donner aux

Digitized by Google

Sons de cette *Echelle* un ordre & des rapports différens. Notre Syſtême Diatonique eſt le meilleur à certains égards, parce qu'il eſt engendré par les Conſonnances & par les différences qui ſont entr'elles. » Que l'on ait entendu pluſieurs fois « , dit M. Sauveur, » l'Accord de la Quinte & celui de la Quarte, on eſt porté naturellement à imaginer la différence qui eſt entr'eux ; elle s'unit & ſe lie avec eux dans notre eſprit & participe à leur agrément : voilà le Ton majeur. Il en va de même du Ton mineur, qui eſt la différence de la Tierce mineure à la Quarte ; & du ſemi-Ton majeur, qui eſt celle de la même Quarte à la Tierce majeure «. Or le Ton majeur, le Ton mineur & le ſemi-Ton majeur ; voilà les Degrés Diatoniques dont notre *Echelle* eſt compoſée ſelon les rapports ſuivans.



Pour faire la preuve de ce calcul, il faut compoſer tous les rapports compris entre deux termes conſonnans, & l'on trouvera que leur produit donne exactement le rapport de la Conſonnance ; & ſi l'on réunit tous les termes de l'*Echelle*, on trouvera le rapport total en raiſon ſous-double ; c'eſt-à-dire, comme 1 eſt à 2 : ce qui eſt en effet le rapport exact des deux termes extrêmes ; c'eſt-à-dire de l'*ut* à ſon Octave.

L'*Echelle* qu'on vient de voir eſt celle qu'on nomme naturelle ou Diatonique ; mais les modernes, diviſant ſes Degrés en d'autres Intervalles plus petits, en ont tiré une autre *Echelle* qu'ils ont appellée *Echelle* ſemi-Tonique ou Chromatique, parce qu'elle procède par ſemi-Tons.

Pour former cette *Echelle*, on n'a fait que partager en deux In-

Digitized by Google

tervalles égaux ou ſuppoſés tels, chacun des cinq Tons entiers de l'Octave, ſans diſtinguer le Ton majeur du Ton mineur; ce qui, avec les deux ſemi-Tons majeurs qui s'y trouvoient déjà, fait une ſucceſſion de douze ſemi-Tons ſur treize Sons conſécutifs d'une Octave à l'autre.

L'uſage de cette *Echelle* eſt de donner les moyens de Moduler ſur telle Note qu'on veut choiſir pour fondamentale, & de pouvoir, non-ſeulement faire ſur cette Note un Intervalle quelconque, mais y établir une *Echelle* Diatonique, ſemblable à l'*Echelle* Diatonique de l'*ut*. Tant qu'on s'eſt contenté d'avoir pour Tonique une Note de la Gamme, priſe à volonté, ſans s'embarraſſer ſi les Sons par leſquels devoit paſſer la Modulation, étoient avec cette Note, & entr'eux dans les rapports convenables, l'*Echelle* ſemi-Tonique étoit peu néceſſaire; quelque *fa* Dièſe, quelque *ſi* Bémol compoſoient ce qu'on appelloit les *Feintes* de la Muſique: c'étoient ſeulement deux touches à ajoûter au Clavier Diatonique. Mais depuis qu'on a cru ſentir la néceſſité d'établir entre les divers Tons une ſimilitude parfaite, il a fallu trouver des moyens de tranſporter les mêmes Chants & les mêmes Intervalles plus haut ou plus bas, ſelon le Ton que l'on choiſiſſoit. L'*Echelle* Chromatique eſt donc devenue d'une néceſſité indiſpenſable; & c'eſt par ſon moyen qu'on porte un Chant ſur tel Degré du Clavier que l'on veut choiſir, & qu'on le rend exactement ſur cette nouvelle poſition tel qu'il peut avoir été imaginé pour un autre.

Ces cinq Sons ajoûtés ne forment pas dans la Muſique de nouveaux Degrés: mais ils ſe marquent tous ſur le Degré le plus voiſin, par un Bémol ſi le Degré eſt plus haut; par un Dièſe s'il eſt plus bas: & la Note prend toujours le nom du Degré ſur lequel elle eſt placée. (Voyez BÉMOL & DIESE.)

Pour aſſigner maintenant les rapports de ces nouveaux Intervalles, il faut ſavoir que les deux Parties ou ſemi-Tons qui compoſent le Ton majeur, ſont dans les rapports de 15 à 16 & de 128 à 135; & que les deux qui compoſent auſſi le Ton mineur ſont dans les rapports de 15 à 16 & de 24 à 25: de ſorte qu'en diviſant toute l'Octave ſelon l'*Echelle* ſemi-Tonique, on en a tous les termes dans les rapports exprimés dans la *Pl. L. Fig. 1.*

Digitized by Google

Mais il faut remarquer que cette diviſion, tirée de M. Malcolm, paroît à bien des égards manquer de juſteſſe. Premierement, les ſemi-Tons qui doivent être mineurs y ſont majeurs, & celui du *ſol* Dièſe au *la*, qui doit être majeur, y eſt mineur. En ſecond lieu, pluſieurs Tierces majeures, comme celle du *la* à l'*ut* Dièſe, & du *mi* au *ſol* Dièſe, y ſont trop fortes d'un Comma; ce qui doit les rendre inſupportables. Enfin le ſemi-Ton moyen y étant ſubſtitué au ſemi-Ton maxime, donne des Intervalles faux partout où il eſt employé. Sur quoi l'on ne doit pas oublier que ce ſemi-Ton moyen eſt plus grand que le majeur même; c'eſt-à-dire, moyen entre le maxime & le majeur. (Voyez SEMI-TON.)

Une diviſion meilleure & plus naturelle ſeroit donc de partager le Ton majeur en deux ſemi-Tons, l'un mineur de 24 à 25, & l'autre maxime de 25 à 27, laiſſant le Ton mineur diviſé en deux ſemi-Tons, l'un majeur & l'autre mineur, comme dans la Table ci-deſſus.

Il y a encore deux autres *Echelles* ſemi-Toniques, qui viennent de deux autres manières de diviſer l'Octave par ſemi-Tons.

La premiere ſe fait en prenant une moyenne Harmonique ou Arithmétique entre les deux termes du Ton majeur, & une autre entre ceux du Ton mineur, qui diviſe l'un & l'autre Ton en deux ſemi-Tons preſque égaux: ainſi le Ton majeur $\frac{8}{9}$ eſt diviſé en $\frac{16}{17}$ & $\frac{17}{18}$ arithmétiquement, les nombres repréſentant les longueurs des Cordes; mais quand ils repréſentent les vibrations, les longueurs des Cordes ſont réciproques & en proportion harmonique, comme 1 $\frac{16}{17}$ $\frac{8}{9}$. ce qui met le plus grand ſemi-Ton au grave.

De la même manière le Ton mineur $\frac{9}{10}$ ſe diviſe arithmétiquement en deux ſemi-Tons $\frac{18}{19}$ & $\frac{19}{20}$, ou réciproquement 1 $\frac{18}{19}$ $\frac{9}{10}$: mais cette derniere diviſion n'eſt pas harmonique.

Toute l'Octave ainſi calculée donne les rapports exprimés dans la *Planche* L. *Fig.* 2.

M. Salmon rapporte, dans les Tranſactions Philoſophiques, qu'il a fait devant la Société Royale une expérience de cette *Echelle* ſur des Cordes diviſées exactement ſelon ces proportions, & qu'elles furent parfaitement d'accord avec d'autres Inſtrumens touchés par les

Digitized by Google

meilleures mains. M. Malcolm ajoûte qu'ayant calculé & comparé ces rapports, il en trouva un plus grand nombre de faux dans cette *Echelle*, que dans la précédente; mais que les erreurs étoient conſidérablement moindres; ce qui fait compenſation.

Enfin l'autre *Echelle* ſemi-Tonique eſt celle des Ariſtoxéniens, dont le P. Merſenne a traité fort au long, & que M. Rameau a tenté de renouveller dans ces derniers tems. Elle conſiſte à diviſer géométriquement l'Octave par onze moyennes proportionnelles en douze ſemi-Tons parfaitement égaux. Comme les rapports n'en ſont pas rationnels, je ne donnerai point ici ces rapports qu'on ne peut exprimer que par la formule même, ou par les logarithmes des termes de la progreſſion entre les extrêmes 1 & 2. (Voyez TEMPÉRAMENT.)

Comme au Genre Diatonique & au Chromatique, les Harmoniſtes en ajoûtent un troiſième, ſavoir l'Enharmonique; ce troiſième Genre doit avoir auſſi ſon *Echelle*, du moins par ſuppoſition: car quoique les Intervalles vraiment Enharmoniques n'exiſtent point dans notre Clavier, il eſt certain que tout paſſage Enharmonique les ſuppoſe, & que l'eſprit corrigeant ſur ce point la ſenſation de l'oreille, ne paſſe alors d'une idée à l'autre qu'à la faveur de cet Intervalle ſous-entendu. Si chaque Ton étoit exactement compoſé de deux ſemi-Tons mineurs, tout Intervalle Enharmonique ſeroit nul, & ce Genre n'exiſteroit pas. Mais comme un Ton mineur même contient plus de deux ſemi-Tons mineurs, le complément de la ſomme de ces deux ſemi-Tons au Ton; c'eſt-à-dire l'eſpace qui reſte entre le Dièſe de la Note inférieure, & le Bémol de la ſupérieure, eſt préciſément l'Intervalle Enharmonique, appellé communément Quart-de-Ton. Ce Quart-de-Ton eſt de deux eſpèces, ſavoir l'Enharmonique majeur & l'Enharmonique mineur, dont on trouvera les rapports au mot QUART-DE-TON.

Cette explication doit ſuffire à tout Lecteur pour concevoir aiſément l'*Echelle* Enharmonique que j'ai calculée & inſérée dans la *Planche* L. *Fig.* 3. Ceux qui chercheront de plus grands éclairciſſemens ſur ce point, pourront lire le mot ENHARMONIQUE.

ECHO. *ſ. m.* Son renvoyé ou réfléchi par un corps ſolide, & qui

Digitized by Google

par-là ſe répète & ſe renouvelle à l'oreille. Ce mot vient du Grec ἦχος, *Son.*

On appelle auſſi *Echo* le lieu où la répétition ſe fait entendre.

On diſtingue les *Echos* pris en ce ſens, en deux eſpèces; ſavoir: 1°. L'*Echo ſimple* qui ne répète la voix qu'une fois, & 2°. l'*Echo double* ou *multiple* qui répète les mêmes Sons deux ou pluſieurs fois.

Dans les *Echos* ſimples il y en a de Toniques, c'eſt-à-dire, qui ne répètent que le Son muſical & ſoutenu; & d'autres Syllabiques, qui répètent auſſi la voix parlante.

On peut tirer parti des *Echos* multiples, pour former des Accords & de l'Harmonie avec une ſeule Voix, en faiſant entre la Voix & l'*Echo* une eſpèce de Canon dont la Meſure doit être reglée ſur le Tems qui s'écoule entre les Sons prononcés & les mêmes Sons répétés. Cette manière de faire un Concert à ſoi tout ſeul, devroit, ſi le Chanteur étoit habile, & l'*Echo* vigoureux, paroître étonnante & preſque magique aux Auditeurs non prévenus.

Le nom d'*Echo* ſe tranſporte en Muſique à ces ſortes d'Airs ou de Pièces dans leſquelles, à l'imitation de l'*Echo*, l'on répète de tems en tems, & fort doux, un certain nombre de Notes. C'eſt ſur l'Orgue qu'on emploie le plus communément cette manière de jouer, à cauſe de la facilité qu'on a de faire des *Echos* ſur le Poſitif; on peut faire auſſi des *Echos* ſur le Clavecin, au moyen du petit Clavier.

L'Abbé Broſſard dit qu'on ſe ſert quelquefois du mot *Echo* en la place de celui de *Doux* ou *Piano*, pour marquer qu'il faut adoucir la Voix ou le Son de l'Inſtrument, comme pour faire un *Echo*. Cet uſage ne ſubſiſte plus.

ÉCHOMETRE. *ſ. m.* Eſpèce d'Echelle graduée, ou de Règle diviſée en pluſieurs parties, dont on ſe ſert pour meſurer la durée ou longueur des Sons, pour déterminer leurs valeurs diverſes, & même les rapports de leurs Intervalles.

Ce mot vient du Grec ἦχος, *Son*, & de μέτρον, *Meſure.*

Je n'entreprendrai pas la deſcription de cette machine, parce qu'on n'en fera jamais aucun uſage, & qu'il n'y a de bon *Echometre* qu'une oreille ſenſible & une longue habitude de la Muſique. Ceux qui voudront en ſavoir là-deſſus davantage, peuvent conſulter le Mémoire de

Digitized by Google

de Monſieur Sauveur, inſéré dans ceux de l'Académie des Sciences *année* 1701. Ils y trouveront deux Echelles de cette eſpèce; l'une de M. Sauveur, & l'autre de M. Loulié. (Voyez auſſi l'article CHRONOMETRE.)

ECLYSE. *ſ. f.* Abaiſſement. C'étoit, dans les plus anciennes Muſiques Grecques, une altération dans le Genre Enharmonique, lorſqu'une corde étoit accidentellement abaiſſée de trois Dièſes au deſſous de ſon Accord ordinaire. Ainſi l'*Eclyſe* étoit le contraire du *Spondéaſme*.

ECMÉLE. *adj.* Les Sons *Ecmèles* étoient, chez les Grecs, ceux de la voix inappréciable ou parlante, qui ne peut fournir de Mélodie; par oppoſition aux Sons *Emmèles* ou Muſicaux.

EFFET. *ſ. m.* Impreſſion agréable & forte que produit une excellente Muſique ſur l'oreille & l'eſprit des écoutans: ainſi le ſeul mot *Effet* ſignifie en Muſique un grand & bel *Effet*. Et non-ſeulement on dira d'un ouvrage qu'il fait de l'*Effet*; mais on y diſtinguera, ſous le nom de *choſes d'Effet*, toutes celles où la ſenſation produite paroît ſupérieure aux moyens employés pour l'exciter.

Une longue pratique peut apprendre à connoître ſur le papier les choſes d'*Effet*; mais il n'y a que le Génie qui les trouve. C'eſt le défaut des mauvais Compoſiteurs & de tous les Commençans, d'entaſſer Parties ſur Parties, Inſtrumens ſur Inſtrumens, pour trouver l'*Effet* qui les fuit, & d'ouvrir, comme diſoit un Ancien, une grande bouche pour ſouffler dans une petite Flûte. Vous diriez, à voir leurs Partitions ſi chargées, ſi hériſſées, qu'ils vont vous ſurprendre par des *Effets* prodigieux, & ſi vous êtes ſurpris en écoutant tout cela, c'eſt d'entendre une petite Muſique maigre, chétive, confuſe, ſans *Effet*, & plus propre à étourdir les oreilles qu'à les remplir. Au contraire l'œil cherche ſur les Partitions des grands Maîtres ces *Effets* ſublimes & raviſſans que produit leur Muſique exécutée. C'eſt que les menus détails ſont ignorés ou dédaignés du vrai génie, qu'il ne vous amuſe point par des foules d'objets petits & puériles, mais qu'il vous émeut par de grands *Effets*, & que la force & la ſimplicité réunies forment toujours ſon caractère.

Digitized by Google

ÉGAL. *adj.* Nom donné par les Grecs au Syſtème d'Ariſtoxène, parce que cet Auteur diviſoit généralement chacun de ſes Tétracordes en trente parties égales, dont il aſſignoit enſuite un certain nombre à chacune des trois diviſions du Tétracorde, ſelon le Genre & l'eſpèce du Genre qu'il vouloit établir. (Voyez GENRE, SYSTEME.)

ÉLÉGIE. Sorte de Nome pour les Flûtes, inventé, dit-on, par Sacadas Argien.

ÉLÉVATION. *ſ. f. Arſis.* L'*Élévation* de la main ou du pied, en battant la Meſure, ſert à marquer le Tems foible & s'appelle proprement *Levé* : c'étoit le contraire chez les Anciens. L'*Élévation* de la voix en chantant, c'eſt le mouvement par lequel on la porte à l'aigu.

ÉLINE. Nom donné par les Grecs à la Chanſon des Tiſſerands. (Voyez CHANSON.)

EMMELE. *adj.* Les Sons *Emmèles* étoient chez les Grecs ceux de la voix diſtincte, chantante & appréciable, qui peuvent donner une Mélodie.

ENDEMATIE. *ſ. f.* C'étoit l'Air d'une ſorte de Danſe particulière aux Argiens.

ENHARMONIQUE. *adj. pris ſubſt.* Un des trois Genres de la Muſique des Grecs, appellé auſſi très-fréquemment *Harmonie* par Ariſtoxène & ſes Sectateurs.

Ce Genre réſultoit d'une diviſion particulière du Tétracorde, ſelon laquelle l'Intervalle qui ſe trouve entre le Lichanos ou la troiſième corde, & la Méſe ou la quatrième, étant d'un Diton ou d'une Tierce majeure, il ne reſtoit, pour achever le Tétracorde au grave, qu'un ſemi-Ton à partager en deux Intervalles; ſavoir, de l'Hypate à la Parhypate, & de la Parhypate au Lichanos. Nous expliquerons au mot *Genre* comment ſe faiſoit cette diviſion.

Le Genre *Enharmonique* étoit le plus doux des trois, au rapport d'Ariſtide Quintilien. Il paſſoit pour très-ancien, & la plûpart des Auteurs en attribuoient l'invention à Olympe Phrygien. Mais ſon Tétracorde, ou plûtôt ſon Diateſſaron de ce Genre, ne contenoit que trois cordes qui formoient entr'elles deux Intervalles incompoſés;

Digitized by Google

le premier d'un ſemi-Ton, & l'autre d'une Tierce majeure; & de ces deux ſeuls Intervalles répétés de Tétracorde en Tétracorde, réſultoit alors tout le Genre *Enharmonique*. Ce ne fut qu'après Olympe qu'on s'aviſa d'inférer, à l'imitation des autres Genres, une quatrième corde entre les deux premières, pour faire la diviſion dont je viens de parler. On en trouvera les rapports ſelon les Syſtèmes de Ptolomée & d'Ariſtoxène. (*Planche* M. *Fig.* 5.)

Ce Genre ſi merveilleux, ſi admiré des Anciens, &, ſelon quelques-uns, le premier trouvé des trois, ne demeura pas long-tems en vigueur. Son extrême difficulté le fit bien-tôt abandonner à meſure que l'Art gagnoit des combinaiſons en perdant de l'énergie, & qu'on ſuppléoit à la fineſſe de l'oreille par l'agilité des doigts. Auſſi Plutarque reprend-il vivement les Muſiciens de ſon tems d'avoir perdu le plus beau des trois Genres, & d'oſer dire que les Intervalles n'en ſont pas ſenſibles; comme ſi tout ce qui échappe à leurs ſens groſſiers, ajoûte ce Philoſophe, devoit être hors de la Nature.

Nous avons aujourd'hui une ſorte de Genre *Enharmonique* entièrement différent de celui des Grecs. Il conſiſte, comme les deux autres, dans une progreſſion particulière de l'Harmonie, qui engendre, dans la marche des Parties, des Intervalles *Enharmoniques*, en employant à la fois ou ſucceſſivement entre deux Notes qui ſont à un Ton l'une de l'autre le Bémol de l'inférieure & le Dièſe de la ſupérieure. Mais quoique, ſelon la rigueur des rapports, ce Dièſe & ce Bémol duſſent former un Intervalle entr'eux; (Voyez ÉCHELLE & QUART-DE-TON.) cet Intervalle ſe trouve nul, au moyen du Tempérament, qui, dans le Syſtême établi, fait ſervir le même Son à deux uſages: ce qui n'empêche pas qu'un tel paſſage ne produiſe, par la force de la Modulation & de l'Harmonie, une partie de l'effet qu'on cherche dans les Tranſitions *Enharmoniques*.

Comme ce Genre eſt aſſez peu connu, & que nos Auteurs ſe ſont contentés d'en donner quelques notions trop ſuccinctes, je crois devoir l'expliquer ici un peu plus au long.

Il faut remarquer d'abord que l'Accord de Septième diminuée eſt le ſeul ſur lequel on puiſſe pratiquer des paſſages vraiment *Enharmoniques*;

Digitized by Google

& cela en vertu de cette propriété ſinguliere qu'il a de diviſer l'Octave entiere en quatre intervalles égaux. Qu'on prenne dans les quatre Sons qui compoſent cet Accord, celui qu'on voudra pour fondamental, on trouvera toujours également que les trois autres Sons forment ſur celui-ci un Accord de Septième diminuée. Or le Son fondamental de l'Accord de Septième diminuée eſt toujours une Note ſenſible ; de ſorte que, ſans rien changer à cet Accord, on peut, par une manière de double ou de quadruple emploi, le faire ſervir ſucceſſivement ſur quatre différentes fondamentales ; c'eſt-à-dire, ſur quatre différentes Notes ſenſibles.

Il ſuit de-là que ce même Accord, ſans rien changer ni à l'Accompagnement, ni à la Baſſe, peut porter quatre noms différens, & par conſéquent ſe chiffrer de quatre différentes manières : ſavoir, d'un 7 ♭ ſous le nom de Septième diminuée ; d'un $\frac{6}{♯}\times$ ſous le nom de Sixte majeure & fauſſe-Quinte ; d'un $\times\frac{4}{♭}$ ſous le nom de Tierce mineure & Triton ; & enfin d'un × 2 ſous le nom de Seconde ſuperflue. Bien entendu que la Clef doit être cenſée armée différemment, ſelon les Tons où l'on eſt ſuppoſé être.

Voilà donc quatre manières de ſortir d'un Accord de Septième diminuée, en ſe ſuppoſant ſucceſſivement dans quatre Accords différens : car la marche fondamentale & naturelle du Son qui porte un Accord de Septième diminuée, eſt de ſe réſoudre ſur la Tonique du Mode mineur, dont il eſt la Note ſenſible.

Imaginons maintenant l'Accord de Septième diminuée ſur *ut* Dièſe Note ſenſible, ſi je prends la Tierce *mi* pour fondamentale, elle deviendra Note ſenſible à ſon tour, & annoncera par conſéquent le Mode mineur de *fa* ; or cet *ut* Dièſe reſte bien dans l'Accord de *mi* Note ſenſible : mais c'eſt en qualité de *re* Bémol, c'eſt-à-dire de ſixième Note du Ton, & de ſeptième diminuée de la Note ſenſible : ainſi cet *ut* Dièſe qui, comme Note ſenſible, étoit obligé de monter dans le Ton de *re*, devenu *re* Bémol dans le Ton de *fa*, eſt obligé de deſcendre comme Septième diminuée : voilà une tranſition *Enhar-*

Digitized by Google

monique. Si au lieu de la Tierce, on prend, dans le même Accord d'*ut* Dièſe, la fauſſe Quinte *ſol* pour nouvelle Note ſenſible, l'*ut* Dièſe deviendra encore *re* Bémol, en qualité de quatrième Note : autre paſſage *Enharmonique*. Enfin ſi l'on prend pour Note ſenſible la Septième diminuée elle-même, au lieu de *ſi* Bémol, il faudra néceſſairement la conſiderer comme *la* Dièſe; ce qui fait un troiſième paſſage *Enharmonique* ſur le même Accord.

A la faveur de ces quatre différentes manières d'enviſager ſucceſſivement le même Accord, on paſſe d'un Ton à un autre qui en paroît fort éloigné; on donne aux Parties des progrès différens de celui qu'elles auroient dû avoir en premier lieu, & ces paſſages ménagés à propos, ſont capables, non-ſeulement de ſurprendre, mais de ravir l'Auditeur quand ils ſont bien rendus.

Une autre ſource de variété, dans le même Genre, ſe tire des différentes manières dont on peut réſoudre l'Accord qui l'annonce; car quoique la Modulation la plus naturelle ſoit de paſſer de l'Accord de Septième diminuée ſur la Note ſenſible, à celui de la Tonique en Mode mineur, on peut, en ſubſtituant la Tierce majeure à la mineure, rendre le Mode majeur & même y ajoûter la Septième pour changer cette Tonique en Dominante, & paſſer ainſi dans un autre Ton. A la faveur de ces diverſes combinaiſons réunies, on peut ſortir de l'Accord en douze manières. Mais, de ces douze, il n'y en a que neuf qui, donnant la converſion du Dièſe en Bémol ou réciproquement, ſoient véritablement *Enharmoniques*; parce que dans les trois autres on ne change point de Note ſenſible : encore dans ces neuf diverſes Modulations n'y a-t-il que trois diverſes Notes ſenſibles, chacune deſquelles ſe réſout par trois paſſages différens : de ſorte qu'à bien prendre la choſe on ne trouve ſur chaque Note ſenſible que trois vrais paſſages *Enharmoniques* poſſibles; tous les autres n'étant point réellement *Enharmoniques*, ou ſe rapportant à quelqu'un des trois premiers. (Voyez, *Planche* L. *Fig.* 4. un exemple de tous ces paſſages.)

A l'imitation des Modulations du Genre Diatonique, on a pluſieurs fois eſſayé de faire des morceaux entiers dans le Genre *Enharmonique*, & pour donner une ſorte de règle aux marches fondamen-

Digitized by Google

tales de ce Genre, on l'a diviſé en *Diatonique-Enharmonique* qui procède par une ſucceſſion de ſemi-Tons majeurs, & en *Chromatique-Enharmonique* qui procède par une ſucceſſion de ſemi-Tons mineurs.

Le Chant de la première eſpèce eſt *Diatonique*, parce que les ſemi-Tons y ſont majeurs; & il eſt *Enharmonique*, parce que deux ſemi-Tons majeurs de ſuite forment un *Ton* trop fort d'un Intervalle *Enharmonique*. Pour former cette eſpèce de Chant, il faut faire une Baſſe qui deſcende de Quarte & monte de Tierce majeure alternativement. Une partie du Trio des Parques de l'Opéra d'Hippolite, eſt dans ce Genre; mais il n'a jamais pu être exécuté à l'Opéra de Paris, quoique M. Rameau aſſure qu'il l'avoit été ailleurs par des Muſiciens de bonne volonté, & que l'effet en fut ſurprenant.

Le Chant de la ſeconde eſpèce eſt *Chromatique*, parce qu'il procède par ſemi-Tons mineurs; il eſt *Enharmonique*, parce que les deux ſemi-Tons mineurs conſécutifs forment un Ton trop foible d'un Intervalle *Enharmonique*. Pour former cette eſpèce de Chant, il faut faire une Baſſe-fondamentale qui deſcende de Tierce mineure & monte de Tierce majeure alternativement. M. Rameau nous apprend qu'il avoit fait dans ce Genre de Muſique un tremblement de terre dans l'Opéra des Indes galantes; mais qu'il fut ſi mal ſervi qu'il fut obligé de le changer en une Muſique commune. (Voyez les Elémens de Muſique de M. d'Alembert, pages 91, 92, 93 & 166.)

Malgré les exemples cités & l'autorité de M. Rameau, je crois devoir avertir les jeunes Artiſtes que l'*Enharmonique-Diatonique* & l'*Enharmonique-Chromatique* me paroiſſent tous deux à rejetter comme Genres, & je ne puis croire qu'une Muſique modulée de cette manière, même avec la plus parfaite exécution, puiſſe jamais rien valoir. Mes raiſons ſont que les paſſages bruſques d'une idée à une autre idée extrêmement éloignée, y ſont ſi fréquens, qu'il n'eſt pas poſſible à l'eſprit de ſuivre ces tranſitions avec autant de rapidité que la Muſique les préſente; que l'oreille n'a pas le tems d'appercevoir le rapport très-ſecret & très-compoſé des Modulations, ni de ſous-entendre les Intervalles ſuppoſés; qu'on ne trouve plus dans de pareilles ſucceſſions ombre de Ton ni de Mode; qu'il eſt également impoſſible de retenir celui d'où l'on ſort, ni de prévoir celui où l'on va; & qu'au

Digitized by Google

milieu de tout cela, l'on ne ſait plus du tout où l'on eſt. *L'Enharmonique* n'eſt qu'un paſſage inattendu dont l'étonnante impreſſion ſe fait fortement & dure longtems ; paſſage que par conſéquent on ne doit pas trop bruſquement ni trop ſouvent répéter, de peur que l'idée de la Modulation ne ſe trouble & ne ſe perde entièrement : car ſitôt qu'on n'entend que des Accords iſolés qui n'ont plus de rapport ſenſible & de fondement commun, l'Harmonie n'a plus auſſi d'union ni de ſuite apparente, & l'effet qui en réſulte n'eſt qu'un vain bruit ſans liaiſon & ſans agrément. Si M. Rameau, moins occupé de calculs inutiles, eût mieux étudié la Métaphyſique de ſon Art, il eſt à croire que le feu naturel de ce ſavant Artiſte eût produit des prodiges, dont le germe étoit dans ſon génie, mais que ſes préjugés ont toujours étouffé.

Je ne crois pas même que les ſimples Tranſitions *Enharmoniques* puiſſent jamais bien réuſſir, ni dans les Chœurs, ni dans les Airs, parce que chacun de ces morceaux forme un tout où doit régner l'unité, & dont les Parties doivent avoir entr'elles une liaiſon plus ſenſible que ce Genre ne peut la marquer.

Quel eſt donc le vrai lieu de l'*Enharmonique* ? C'eſt, ſelon moi, le Récitatif obligé. C'eſt dans une ſcène ſublime & pathétique où la Voix doit multiplier & varier les infléxions Muſicales à l'imitation de l'accent grammatical, oratoire & ſouvent inappréciable ; c'eſt, dis-je, dans une telle ſcène que les Tranſitions *Enharmoniques* ſont bien placées, quand on ſait les ménager pour les grandes expreſſions, & les affermir, pour ainſi dire, par des traits de ſymphonie qui ſuſpendent la parole & renforcent l'expreſſion. Les Italiens, qui ſont un uſage admirable de ce Genre, ne l'emploient que de cette manière. On peut voir dans le premier Récitatif de l'Orphée de Pergoleſe un exemple frappant & ſimple des effets que ce grand Muſicien ſut tirer de l'*Enharmonique*, & comment, loin de faire une Modulation dure, ces Tranſitions, devenues naturelles & faciles à entonner, donnent une douceur énergique à toute la déclamation.

J'ai déja dit que notre Genre *Enharmonique* eſt entièrement différent de celui des Anciens. J'ajoûterai que, quoique nous n'ayons point comme eux d'Intervalles *Enharmoniques* à entonner, cela n'em-

Digitized by Google

pêche pas que l'*Enharmonique* moderne ne ſoit d'une exécution plus difficile que le leur. Chez les Grecs les Intervalles *Enharmoniques*, purement Mélodieux, ne demandoient, ni dans le Chanteur ni dans l'écoutant, aucun changement d'idées, mais ſeulement une grande délicateſſe d'organe; au lieu qu'à cette même délicateſſe, il faut joindre encore, dans notre Muſique, une connoiſſance exacte & un ſentiment exquis des métamorphoſes Harmoniques les plus bruſques & les moins naturelles : car ſi l'on n'entend pas la phraſe, on ne ſauroit donner aux mots le ton qui leur convient; ni chanter juſte dans un ſyſtême Harmonieux, ſi l'on ne ſent l'Harmonie.

ENSEMBLE. *adv. ſouvent pris ſubſtantivement.* Je ne m'arrêterai pas à l'explication de ce mot, pris pour le rapport convenable de toutes les parties d'un Ouvrage entr'elles & avec le tout, parce que c'eſt un ſens qu'on lui donne rarement en Muſique. Ce n'eſt guères qu'à l'exécution que ce terme s'applique, lorſque les Concertans ſont ſi parfaitement d'accord, ſoit pour l'Intonation, ſoit pour la Meſure, qu'ils ſemblent être tous animés d'un même eſprit, & que l'exécution rend fidèlement à l'oreille tout ce que l'œil voit ſur la Partition.

L'*Enſemble* ne dépend pas ſeulement de l'habileté avec laquelle chacun lit ſa Partie, mais de l'intelligence avec laquelle il en ſent le caractère particulier, & la liaiſon avec le tout; ſoit pour phraſer avec exactitude, ſoit pour ſuivre la préciſion des Mouvemens, ſoit pour ſaiſir le moment & les nuances des *Fort* & des *Doux*; ſoit enfin pour ajoûter aux ornemens marqués, ceux qui ſont ſi néceſſairement ſuppoſés par l'Auteur, qu'il n'eſt permis à perſonne de les omettre. Les Muſiciens ont beau être habiles, il n'y a d'*Enſemble* qu'autant qu'ils ont l'intelligence de la Muſique qu'ils exécutent, & qu'ils s'entendent entr'eux : car il ſeroit impoſſible de mettre un parfait *Enſemble* dans un Concert de ſourds, ni dans une Muſique dont le ſtyle ſeroit parfaitement étranger à ceux qui l'exécutent. Ce ſont ſurtout les Maîtres de Muſique, Conducteurs & Chefs d'Orcheſtre, qui doivent guider, ou retenir ou preſſer les Muſiciens pour mettre partout l'*Enſemble*; & c'eſt ce que fait toujours un bon premier Violon par une certaine charge d'exécution qui en imprime fortement le caractère dans toutes les oreilles. La Voix récitante eſt aſſujettie à la Baſſe & à la Meſure; le

Digitized by Google

le premier Violon doit écouter & ſuivre la Voix; la Symphonie doit écouter & ſuivre le premier Violon : enfin le Clavecin, qu'on ſuppoſe tenu par le Compoſiteur, doit être le véritable & premier guide de tout.

En général, plus le Style, les périodes, les phraſes, la Mélodie & l'Harmonie ont de caractère, plus l'enſemble eſt facile à ſaiſir; parce que la même idée imprimée vivement dans tous les eſprits préſide à toute l'exécution. Au contraire, quand la Muſique ne dit rien, & qu'on n'y ſent qu'une ſuite de Notes ſans liaiſon, il n'y a point de tout auquel chacun rapporte ſa Partie, & l'exécution va toujours mal. Voilà pourquoi la Muſique Françoiſe n'eſt jamais *enſemble*.

ENTONNER. *v. a.* C'eſt dans l'exécution d'un Chant, former avec juſteſſe les Sons & les Intervalles qui ſont marqués. Ce qui ne peut guères ſe faire qu'à l'aide d'une idée commune à laquelle doivent ſe rapporter ces Sons & ces Intervalles; ſavoir, celle du Ton & du Mode où ils ſont employés, d'où vient peut-être le mot *Entonner*. On peut auſſi l'attribuer à la marche Diatonique; marche qui paroît la plus commode & la plus naturelle à la Voix. Il y a plus de difficulté à *Entonner* des Intervalles plus grands ou plus petits, parce qu'alors la Glotte ſe modifie par des rapports trop grands dans le premier cas, ou trop compoſés dans le ſecond.

Entonner eſt encore commencer le Chant d'une Hymne, d'un Pſeaume, d'une Antienne, pour donner le Ton à tout le Chœur. Dans l'Égliſe Catholique, c'eſt, par exemple, l'Officiant qui *entonne* le *Te Deum*; dans nos Temples, c'eſt le Chantre qui *entonne* les Pſeaumes.

ENTR'ACTE. *ſ. m.* Eſpace de tems qui s'écoule entre la fin d'un Acte d'Opéra & le commencement de l'Acte ſuivant, & durant lequel la repréſentation eſt ſuſpendue, tandis que l'action eſt ſuppoſée ſe continuer ailleurs. L'Orcheſtre remplit cet eſpace en France par l'exécution d'une Symphonie qui porte auſſi le nom d'*Entr'acte*.

Il ne paroît pas que les Grecs aient jamais diviſé leurs Drames par Actes, ni par conſéquent connu les *Entr'actes*. La repréſentation n'étoit point ſuſpendue ſur leurs Théâtres depuis le commencement de la Pièce juſqu'à la fin. Ce furent les Romains qui, moins épris du Spectacle,

Digitized by Google

commencèrent les premiers à le partager en pluſieurs parties, dont les Intervalles offroient du relâche à l'attention des Spectateurs, & cet uſage s'eſt continué parmi nous.

Puiſque l'*Entr'acte* eſt fait pour ſuſpendre l'attention & repoſer l'eſprit du Spectateur, le Théâtre doit reſter vide, & les Intermèdes dont on le rempliſſoit autrefois formoient une interruption de très-mauvais goût, qui ne pouvoit manquer de nuire à la Pièce en faiſant perdre le fil de l'action. Cependant Molière lui-même ne vit point cette vérité ſi ſimple, & les *Entr'actes* de ſa dernière Pièce étoient remplis par des Intermèdes. Les François, dont les Spectacles ont plus de raiſon que de chaleur, & qui n'aiment pas qu'on les tienne longtems en ſilence, ont depuis lors réduit les *Entr'actes* à la ſimplicité qu'ils doivent avoir, & il eſt à deſirer pour la perfection des Théâtres qu'en cela leur exemple ſoit ſuivi par-tout.

Les Italiens qu'un ſentiment exquis guide ſouvent mieux que le raiſonnement, ont proſcrit la Danſe de l'action Dramatique; (Voyez OPÉRA.) Mais par une inconſéquence qui naît de la trop grande durée qu'ils veulent donner au Spectacle, ils rempliſſent leurs *Entr'actes* des Ballets qu'ils banniſſent de la Pièce, & s'ils évitent l'abſurdité de la double imitation, ils donnent dans celle de la tranſpoſition de Scène, & promenant ainſi le Spectateur d'objet en objet, lui font oublier l'action principale, perdre l'intérêt, & pour lui donner le plaiſir des yeux lui ôtent celui du cœur. Ils commencent pourtant à ſentir le défaut de ce monſtrueux aſſemblage, & après avoir déjà preſque chaſſé les Intermèdes des *Entr'actes*, ſans doute ils ne tarderont pas d'en chaſſer encore la Danſe, & de la réſerver, comme il convient, pour en faire un Spectacle brillant & iſolé à la fin de la grande Pièce.

Mais quoique le Théâtre reſte vide dans l'*Entr'acte*, ce n'eſt pas à dire que la Muſique doive être interrompue: car à l'Opéra où elle fait une partie de l'exiſtence des choſes, le ſens de l'ouïe doit avoir une telle liaiſon avec celui de la vue, que tant qu'on voit le lieu de la Scène on entende l'Harmonie qui en eſt ſuppoſée inſéparable, afin que ſon concours ne paroiſſe enſuite étranger ni nouveau ſous le chant des Acteurs.

Digitized by Google

La difficulté qui ſe préſente à ce ſujet eſt de ſavoir ce que le Muſicien doit dicter à l'Orcheſtre quand il ne ſe paſſe plus rien ſur la Scène : car ſi la Symphonie, ainſi que toute la Muſique Dramatique, n'eſt qu'une imitation continuelle, que doit-elle dire quand perſonne ne parle? Que doit-elle faire quand il n'y a plus d'action? Je réponds à cela, que quoique le Théâtre ſoit vide, le cœur des Spectateurs ne l'eſt pas; il a dû leur reſter une forte impreſſion de ce qu'ils viennent de voir & d'entendre. C'eſt à l'Orcheſtre à nourrir & ſoutenir cette impreſſion durant l'*Entr'acte*, afin que le Spectateur ne ſe trouve pas au début de l'Acte ſuivant, auſſi froid qu'il l'étoit au commencement de la Pièce, & que l'intérêt ſoit, pour ainſi dire, lié dans ſon ame comme les évènemens le ſont dans l'action repréſentée. Voilà comment le Muſicien ne ceſſe jamais d'avoir un objet d'imitation, ou dans la ſituation des perſonnages, ou dans celle des Spectateurs. Ceux-ci n'entendant jamais ſortir de l'Orcheſtre que l'expreſſion des ſentimens qu'ils éprouvent, s'identifient, pour ainſi dire, avec ce qu'ils entendent, & leur état eſt d'autant plus délicieux qu'il règne un accord plus parfait entre ce qui frappe leurs ſens & ce qui touche leur cœur.

L'habile Muſicien tire encore de ſon Orcheſtre un autre avantage pour donner à la repréſentation tout l'effet qu'elle peut avoir, en amenant par degrés le Spectateur oiſif à la ſituation d'ame la plus favorable à l'effet des Scènes qu'il va voir dans l'Acte ſuivant.

La durée de l'*Entr'acte* n'a pas de meſure fixe; mais elle eſt ſuppoſée plus ou moins grande, à proportion du tems qu'exige la partie de l'action qui ſe paſſe derrière le Théâtre. Cependant cette durée doit avoir des bornes de ſuppoſition, relativement à la durée hypothétique de l'action totale, & des bornes réelles, relatives à la durée de la repréſentation.

Ce n'eſt pas ici le lieu d'examiner ſi la règle des vingt-quatre heures a un fondement ſuffiſant & s'il n'eſt jamais permis de l'enfreindre. Mais ſi l'on veut donner à la durée ſuppoſée d'un *Entr'acte* des bornes tirées de la nature des choſes, je ne vois point qu'on en puiſſe trouver d'autres que celles du tems durant lequel il ne ſe fait aucun changement ſenſible & régulier dans la Nature, comme il ne s'en fait point d'appa-

Digitized by Google

rent ſur la Scène durant l'*Entr'acte*. Or ce tems eſt dans ſa plus grande étendue à-peu-près de douze heures, qui ſont la durée moyenne d'un jour ou d'une nuit. Paſſé cet eſpace, il n'y a plus de poſſibilité ni d'illuſion dans la durée ſuppoſée de l'*Entr'acte*.

Quant à la durée réelle, elle doit être, comme je l'ait dit, proportionnée & à la durée totale de la repréſentation, & à la durée partielle & relative de ce qui ſe paſſe derrière le Théâtre. Mais il y a d'autres bornes tirées de la fin générale qu'on ſe propoſe; ſavoir, la meſure de l'attention, car on doit bien ſe garder de faire durer l'*Entr'acte* juſqu'à laiſſer le Spectateur tomber dans l'engourdiſſement & approcher de l'ennui. Cette meſure n'a pas, au reſte, une telle préciſion par elle-même, que le Muſicien qui a du feu, du génie & de l'ame, ne puiſſe, à l'aide de ſon Orcheſtre, l'étendre beaucoup plus qu'un autre.

Je ne doute pas même qu'il n'y ait des moyens d'abuſer le Spectateur ſur la durée effective de l'*Entr'acte*, en la lui faiſant eſtimer plus ou moins grande par la manière d'entrelacer les caractères de la Symphonie; mais il eſt tems de finir cet article qui n'eſt déjà que trop long.

ENTRÉE. *ſ. f.* Air de Symphonie par lequel débute un Ballet.

Entrée ſe dit encore à l'Opéra, d'un Acte entier, dans les Opéra-Ballets dont chaque Acte forme un ſujet ſéparé. L'Entrée *de Vertumne dans les Élémens*. L'Entrée *des Incas dans les Indes Galantes*.

Enfin, *Entrée* ſe dit auſſi du moment où chaque Partie qui en ſuit une autre commence à ſe faire entendre.

ÉOLIEN. *adj.* Le Ton ou Mode *Éolien* étoit un des cinq Modes moyens ou principaux de la Muſique Grecque, & ſa corde fondamentale étoit immédiatement au-deſſus de celle du Mode Phrygien. (Voyez MODE.)

Le Mode *Éolien* étoit grave, au rapport de Laſus. *Je chante*, dit-il, *Cérès & ſa fille Mélibée, épouſe de Pluton, ſur le Mode* Éolien, *rempli de gravité*.

Le nom d'*Éolien* que portoit ce Mode ne lui venoit pas des Iſles Éoliennes, mais de l'Éolie, contrée de l'Aſie Mineure, où il fut premièrement en uſage.

Digitized by Google

ÉPAIS. *adj.* Genre *Épais*, denſe, ou *ſerré*, πυκνός, eſt, ſelon la définition d'Ariſtoxène, celui où, dans chaque Tétracorde, la ſomme des deux premiers Intervalles eſt moindre que le troiſième. Ainſi le Genre Enharmonique eſt *épais*, parce que les deux premiers Intervalles, qui ſont chacun d'un Quart-de-Ton, ne forment enſemble qu'un ſemi-Ton; ſomme beaucoup moindre que le troiſième Intervalle, qui eſt une Tierce majeure. Le Chromatique eſt auſſi un Genre *Épais*; car ſes deux premiers Intervalles ne forment qu'un Ton, moindre encore que la Tierce mineure qui ſuit. Mais le Genre Diatonique n'eſt point *Épais*, puiſque ſes deux premiers Intervalles forment un Ton & demi, ſomme plus grande que le Ton qui ſuit. (Voyez GENRE, TÉTRACORDE.)

De ce mot πυκνός, comme radical, ſont compoſés les termes *Apycni*, *Baripycni*, *Meſopycni*, *Oxipycni*, dont on trouvera les articles chacun à ſa place.

Cette dénomination n'eſt point en uſage dans la Muſique moderne.

ÉPIAULIE. Nom que donnoient les Grecs à la Chanſon des Meûniers, appellée autrement *Hymée*. (Voyez CHANSON.)

Le mot burleſque *piauler* ne tireroit-il point d'ici ſon étymologie? Le piauſement d'une femme ou d'un enfant, qui pleure & ſe lamente longtems ſur le même ton, reſſemble aſſez à la Chanſon d'un moulin, & par métaphore, à celle d'un Meûnier.

ÉPILENE. Chanſon des Vendangeurs, laquelle s'accompagnoit de la Flûte. Voyez Athénée, *Livre V.*

ÉPINICION. Chant de victoire, par lequel on célébroit chez les Grecs le triomphe des Vainqueurs.

ÉPISYNAPHE *ſ. f.* C'eſt, au rapport de Bacchius, la conjonction des trois Tétracordes conſécutifs, comme ſont les Tétracordes *Hypaton*, *Meſon* & *Synnemenon*. (Voyez SYSTEME, TÉTRACORDE.)

ÉPITHALAME. *ſ. m.* Chant nuptial qui ſe chantoit autrefois à la porte des nouveaux Époux, pour leur ſouhaiter une heureuſe union. De telles Chanſons ne ſont guère en uſage parmi nous; car on ſait bien que c'eſt peine perdue. Quand on en fait pour ſes amis & familiers, on ſubſtitue ordinairement à ces vœux honnêtes & ſimples

Digitized by Google

quelques penſées équivoques & obſcènes, plus conformes au goût du ſiècle.

ÉPITRITE. Nom d'un des Rhythmes de la Muſique Grecque, duquel les Tems étoient en raiſon ſeſquitierce ou de 3 à 4. Ce Rhythme étoit repréſenté par le pied que les Poëtes & Grammairiens appellent auſſi *Épitrite*; pied compoſé de quatre ſyllabes, dont les deux premières ſont en effet aux deux dernières dans la raiſon de 3 à 4. (Voyez RHYTHME.)

ÉPODE. *ſ. f.* Chant du troiſième Couplet, qui, dans les Odes, terminoit ce que les Grecs appelloient *la Période*, laquelle étoit compoſée de trois Couplets; ſavoir, la *Strophe*, l'*Antiſtrophe* & l'*Épode*. On attribue à Archiloque l'invention de l'*Épode*.

EPTACORDE. *ſ. m.* Lyre ou Cythare à ſept cordes, comme, au dire de pluſieurs, étoit celle de Mercure.

Les Grecs donnoient auſſi le nom d'*Eptacorde* à un ſyſtême de Muſique formé de ſept Sons, tel qu'eſt ajourd'hui notre Gamme. L'*Eptacorde* Synnemenon qu'on appelloit autrement *Lyre de Terpandre*, étoit compoſé des Sons exprimés par ces lettres de la Gamme, E, F, G, *a*, *b*, *c*, *d*. L'*Eptacorde* de Philolaüs ſubſtituoit le Béquarre au Bémol, & peut s'exprimer ainſi, E, F, G, *a*, ♮, *c*, *d*. Il en rapportoit chaque corde à une des Planetes, l'Hypate à Saturne, la Parhypate à Jupiter, & ainſi de ſuite.

EPTAMÉRIDES. *ſ. f.* Nom donné par M. Sauveur à l'un des Intervalles de ſon Syſtême expoſé dans les Mémoires de l'Académie, année 1701.

Cet Auteur diviſe d'abord l'Octave en 43 parties ou *Mérides*; puis chacune de celles-ci en 7 *Eptamérides*; de ſorte que l'Octave entière comprend 301 *Eptamérides* qu'il ſubdiviſe encore. (Voyez DÉCAMERIDE.)

Ce mot eſt formé de ἑπτὰ, ſept, & de μερὶς, partie.

ÉPTAPHONE. *ſ. m.* Nom d'un Portique de la Ville d'Olympie, dans lequel on avoit ménagé un écho qui répétoit la Voix ſept fois de ſuite. Il y a grande apparence que l'Écho ſe trouva là par

Digitized by Google

hasard, & qu'ensuite les Grecs, grands charlatans, en firent honneur à l'Art de l'Architecte.

ÉQUISONNANCE. *s. f.* Nom par lequel les Anciens distinguoient des autres Consonnances celles de l'Octave & de la double Octave, les seules qui fassent Paraphonie. Comme on a aussi quelquefois besoin de la même distinction dans la Musique moderne, on peut l'employer avec d'autant moins de scrupule, que la sensation de l'Octave se confond très-souvent à l'oreille avec celle de l'Unisson.

ESPACE. *s. m.* Intervalle blanc, ou distance qui se trouve dans la Portée entre une Ligne & celle qui la suit immédiatement au-dessus ou au-dessous. Il y a quatre *Espaces* dans les cinq Lignes, & il y a de plus deux *Espaces*, l'un au-dessus, l'autre au-dessous de la Portée entière; l'on borne, quand il le faut, ces deux *Espaces* indéfinis par des Lignes postiches ajoûtées en haut ou en bas, lesquelles augmentent l'étendue de la Portée & fournissent de nouveaux *Espaces*. Chacun de ces *Espaces* divise l'Intervalle des deux Lignes qui le terminent, en deux Degrés Diatoniques; savoir, un de la Ligne inférieure à l'*Espace*, & l'autre de l'*Espace* à la Ligne supérieure. (Voyez PORTÉE.)

ÉTENDUE. *s. f.* Différence de deux Sons donnés qui en ont d'intermédiaires, ou somme de tous les Intervalles compris entre les deux extrêmes. Ainsi la plus grande *Étendue* possible ou celle qui comprend toutes les autres, est celle du plus grave au plus aigu de tous les Sons sensibles ou appréciables. Selon les expériences de M. Euler, toute cette *Étendue* forme un Intervalle d'environ huit Octaves, entre un Son qui fait 30 vibrations par Seconde, & un autre qui en fait 7552 dans le même tems.

Il n'y a point d'*Étendue* en Musique entre les deux termes de laquelle on ne puisse insérer une infinité de Sons intermédiaires qui le partagent en une infinité d'Intervalles, d'où il suit que l'*tendue* sonore ou Musicale est divisible à l'infini, comme celles du tems & du lieu. (Voyez INTERVALLE.)

EUDROMÉ. Nom de l'Air que jouoient les Hautbois aux Jeux Stheniens, institués dans Argos en l'honneur de Jupiter. Hiérax, Argien, étoit l'inventeur de cet Air.

Digitized by Google

ÉVITER. *v. a. Éviter* une Cadence, c'eſt ajoûter une Diſſonnance à l'Accord final, pour changer le Mode ou prolonger la phraſe. (Voyez CADENCE.)

ÉVITÉ. *participe.* Cadence *Évitée.* (Voyez CADENCE.)

ÉVOVAÄÉ. *ſ. m.* Mot barbare formé des ſix voyelles qui marquent les Syllabes des deux mots, *ſeculorum amen*, & qui n'eſt d'uſage que dans le Plain-Chant. C'eſt ſur les lettres de ce mot qu'on trouve indiquées dans les Pſeautiers & Antiphonaires des Égliſes Catholiques les Notes par leſquelles, dans chaque Ton & dans les diverſes modifications du Ton, il faut terminer les verſets des Pſeaumes ou des Cantiques.

L'*Évovaäé* commence toujours par la Dominante du Ton de l'Antienne qui le précède, & finit toujours par la finale.

EUTHIA. *ſ. f.* Terme de la Muſique Grecque, qui ſignifie une ſuite de Notes procédant du grave à l'aigu. L'*Euthia* étoit une des Parties de l'ancienne Mélopée.

EXACORDE. *ſ. m.* Inſtrument à ſix cordes, ou ſyſtême compoſé de ſix Sons, tel que l'*Exacorde* de Gui d'Arezzo.

EXÉCUTANT. *partic. pris ſubſt.* Muſicien qui exécute ſa Partie dans un Concert; c'eſt la même choſe que Concertant. (Voyez CONCERTANT.) Voyez auſſi les deux mots qui ſuivent.

EXÉCUTER. *v. a. Exécuter* une Pièce de Muſique, c'eſt chanter & jouer toutes les Parties qu'elle contient, tant vocales qu'inſtrumentales, dans l'Enſemble qu'elles doivent avoir, & la rendre telle qu'elle eſt notée ſur la Partition.

Comme la Muſique eſt faite pour être entendue, on n'en peut bien juger que par l'exécution. Telle Partition paroît admirable ſur le papier, qu'on ne peut entendre *Exécuter* ſans dégoût, & telle autre n'offre aux yeux qu'une apparence ſimple & commune, dont l'exécution ravit par des effets inattendus. Les petits Compoſiteurs, attentifs à donner de la ſymétrie & du jeu à toutes leurs Parties, paroiſſent ordinairement les plus habiles gens du monde, tant qu'on ne juge de leurs

ouvrages

Digitized by Google

ouvrages que par les yeux. Auſſi ont-ils ſouvent l'adreſſe de mettre tant d'Inſtrumens divers, tant de Parties dans leur Muſique, qu'on ne puiſſe raſſembler que très-difficilement tous les Sujets néceſſaires pour l'*Exécuter*.

EXÉCUTION. *ſ. f.* L'Action d'exécuter une Pièce de Muſique.

Comme la Muſique eſt ordinairement compoſée de pluſieurs Parties, dont le rapport exact, ſoit pour l'Intonation, ſoit pour la Meſure, eſt extrêmement difficile à obſerver, & dont l'eſprit dépend plus du goût que des ſignes, rien n'eſt ſi rare qu'une bonne *Exécution*. C'eſt peu de lire la Muſique exactement ſur la Note; il faut entrer dans toutes les idées du Compoſiteur, ſentir & rendre le feu de l'expreſſion, avoir ſurtout l'oreille juſte & toujours attentive pour écouter & ſuivre l'Enſemble. Il faut, en particulier dans la Muſique Françoiſe, que la Partie principale ſache preſſer ou ralentir le mouvement, ſelon que l'exigent le goût du Chant, le volume de Voix & le développement des bras du Chanteur; il faut, par conſéquent, que toutes les autres Parties ſoient ſans relâche, attentives à bien ſuivre celle-là. Auſſi l'Enſemble de l'Opéra de Paris, où la Muſique n'a point d'autre Meſure que celle du geſte, ſeroit-il, à mon avis, ce qu'il y a de plus admirable en fait d'*Exécution*.

» Si les François, dit Saint-Evremont, par leur commerce avec les » Italiens, ſont parvenus à compoſer plus hardiment, les Italiens ont » auſſi gagné au commerce des François, en ce qu'ils ont appris » d'eux à rendre leur *Exécution* plus agréable, plus touchante & » plus parfaite «. Le Lecteur ſe paſſera bien, je crois, de mon commentaire ſur ce paſſage. Je dirai ſeulement que les François croient toute la terre occupée de leur Muſique, & qu'au contraire dans les trois quarts de l'Italie, les Muſiciens ne ſavent pas même qu'il exiſte une Muſique Françoiſe différente de la leur.

On appelle encore *Exécution* la facilité de lire & d'exécuter une Partie Inſtrumentale, & l'on dit, par exemple, d'un Symphoniſte, qu'il a beaucoup d'*Exécution*, lorſqu'il exécute correctement, ſans héſiter & à la première vue, les choſes les plus difficiles : l'*Exécution*

Digitized by Google

priſe en ce ſens dépend ſurtout de deux choſes : premièrement, d'une habitude parfaite de la touche & du doigter de ſon Inſtrument ; en ſecond lieu, d'une grande habitude de lire la Muſique & de phraſer en la regardant : car tant qu'on ne voit que des Notes iſolées, on héſite toujours à les prononcer : on n'acquiert la grande facilité de l'*Exécution*, qu'en les uniſſant par le ſens commun qu'elles doivent former, & en mettant la choſe à la place du ſigne. C'eſt ainſi que la mémoire du Lecteur ne l'aide pas moins que ſes yeux, & qu'il liroit avec peine une langue inconnue, quoiqu'écrite avec les mêmes caractères, & compoſée des mêmes mots qu'il lit couramment dans la ſienne.

EXPRESSION, *ſ. f.* Qualité par laquelle le Muſicien ſent vivement & rend avec énergie toutes les idées qu'il doit rendre, & tous les ſentimens qu'il doit exprimer. Il y a une *Expreſſion* de Compoſition & une d'exécution, & c'eſt de leur concours que réſulte l'effet muſical le plus puiſſant & le plus agréable.

Pour donner de l'*Expreſſion* à ſes ouvrages, le Compoſiteur doit ſaiſir & comparer tous les rapports qui peuvent ſe trouver entre les traits de ſon objet & les productions de ſon Art; il doit connoître ou ſentir l'effet de tous les caractères, afin de porter exactement celui qu'il choiſit au degré qui lui convient : car comme un bon Peintre ne donne pas la même lumière à tous ſes objets, l'habile Muſicien ne donnera pas non plus la même énergie à tous ſes ſentimens, ni la même force à tous ſes tableaux, & placera chaque Partie au lieu qui convient, moins pour la faire valoir ſeule que pour donner un plus grand effet au tout.

Après avoir bien vû ce qu'il doit dire, il cherche comment il le dira, & voici où commence l'application des préceptes de l'Art, qui eſt comme la langue particulière dans laquelle le Muſicien veut ſe faire entendre.

La Mélodie, l'Harmonie, le Mouvement, le choix des Inſtrumens & des Voix ſont les élémens du langage muſical, & la Mélodie, par ſon rapport immédiat avec l'Accent grammatical & oratoire, eſt celui qui

Digitized by Google

donne le caractère à tous les autres. Ainſi c'eſt toujours du Chant que ſe doit tirer la principale *Expreſſion* tant dans la Muſique Inſtrumentale que dans la Vocale.

Ce qu'on cherche donc à rendre par la Mélodie, c'eſt le Ton dont s'expriment les ſentimens qu'on veut repréſenter, & l'on doit bien ſe garder d'imiter en cela la déclamation théâtrale qui n'eſt elle-même qu'une imitation, mais la voix de la Nature parlant ſans affectation & ſans art. Ainſi le Muſicien cherchera d'abord un Genre de Mélodie qui lui fourniſſe les infléxions Muſicales les plus convenables au ſens des paroles, en ſubordonnant toujours l'*Expreſſion* des mots à celle de la penſée, & celle-ci même à la ſituation de l'ame de l'Interlocuteur: car quand on eſt fortement affecté, tous les diſcours que l'on tient prennent, pour ainſi dire, la teinte du ſentiment général qui domine en nous, & l'on ne querelle point ce qu'on aime du ton dont on querelle un indifférent.

La parole eſt diverſement accentuée ſelon les diverſes paſſions qui l'inſpirent, tantôt aiguë & véhémente, tantôt remiſſe & lâche, tantôt variée & impétueuſe, tantôt égale & tranquille dans ſes inflexions. De-là le Muſicien tire les différences des Modes de Chant qu'il emploie & des lieux divers dans leſquels il maintient la Voix, la faiſant procéder dans le bas par de petits Intervalles pour exprimer les langueurs de la triſteſſe & de l'abattement, lui arrachant dans le haut les Sons aigus de l'emportement & de la douleur, & l'entraînant rapidement par tous les Intervalles de ſon Diapaſon dans l'agitation du déſeſpoir ou l'égarement des paſſions contraſtées. Surtout il faut bien obſerver que le charme de la Muſique ne conſiſte pas ſeulement dans l'imitation, mais dans une imitation agréable; & que la déclamation même, pour faire un grand effet, doit être ſubordonnée à la Mélodie: de ſorte qu'on ne peut peindre le ſentiment ſans lui donner ce charme ſecret qui en eſt inſéparable, ni toucher le cœur ſi l'on ne plaît à l'oreille. Et ceci eſt encore très-conforme à la Nature, qui donne au ton des perſonnes ſenſibles je ne ſais quelles inflexions touchantes & délicieuſes que n'eut jamais celui des gens qui ne ſentent rien. N'allez donc pas prendre

Digitized by Google

le baroque pour l'expreſſif, ni la dureté pour de l'énergie; ni donner un tableau hideux des paſſions que vous voulez rendre, ni faire en un mot comme à l'Opéra François, où le ton paſſionné reſſemble aux cris de la colique, bien plus qu'aux tranſports de l'amour.

Le plaiſir phyſique qui réſulte de l'Harmonie, augmente à ſon tour le plaiſir moral de l'imitation, en joignant les ſenſations agréables des Accords à l'*Expreſſion* de la Mélodie. par le même principe dont je viens de parler. Mais l'Harmonie fait plus encore; elle renforce l'*Expreſſion* même, en donnant plus de juſteſſe & de préciſion aux Intervalles mélodieux; elle anime leur caractère, & marquant exactement leur place dans l'ordre de la Modulation, elle rappelle ce qui précède, annonce ce qui doit ſuivre, & lie ainſi les phraſes dans le Chant comme les idées ſe lient dans le diſcours. L'Harmonie, enviſagée de cette manière, fournit au Compoſiteur de grands moyens d'*Expreſſion*, qui lui échappent quand il ne cherche l'*Expreſſion* que dans la ſeule Harmonie; car alors, au lieu d'animer l'Accent, il l'étouffe par ſes Accords, & tous les Intervalles, confondus dans un continuel rempliſſage, n'offrent à l'oreille qu'une ſuite de Sons fondamentaux qui n'ont rien de touchant ni d'agréable, & dont l'effet s'arrête au cerveau.

Que fera donc l'Harmoniſte pour concourir à l'*Expreſſion* de la Mélodie & lui donner plus d'effet? Il évitera ſoigneuſement de couvrir le Son principal dans la combinaiſon des Accords; il ſubordonnera tous ſes Accompagnemens à la Partie chantante; il en aiguiſera l'énergie par le concours des autres Parties; il renforcera l'effet de certains paſſages par des Accords ſenſibles; il en dérobera d'autres par ſuppoſition ou par ſuſpenſion, en les comptant pour rien ſur la Baſſe; il fera ſortir les *Expreſſions* fortes par des Diſſonnances majeures, il réſervera les mineures pour des ſentimens plus doux. Tantôt il liera toutes ſes Parties par des Sons continus & coulés; tantôt il les fera contraſter ſur le Chant par des Notes piquées. Tantôt il frappera l'oreille par des Accords pleins; tantôt il renforcera l'Accent par le choix d'un ſeul Intervalle. Partout il rendra preſent & ſenſible l'enchaînement des Modulations, & fera ſervir la Baſſe & ſon Harmonie à déterminer le lieu de chaque

Digitized by Google

paſſage dans le Mode, afin qu'on n'entende jamais un Intervalle ou un trait de Chant, ſans ſentir en même tems ſon rapport avec le tout.

A l'égard du Rhythme, jadis ſi puiſſant pour donner de la force, de la variété, de l'agrément à l'Harmonie Poëtique; ſi nos Langues, moins accentuées & moins proſodiques, ont perdu le charme qui en réſultoit, notre Muſique en ſubſtitue un autre plus indépendant du diſcours, dans l'égalité de la Meſure, & dans les diverſes combinaiſons de ſes tems, ſoit à la fois dans le tout, ſoit ſéparément dans chaque Partie. Les quantités de la Langue ſont preſque perdues ſous celles des Notes; & la Muſique, au lieu de parler avec la parole, emprunte, en quelque ſorte de la Meſure, un langage à part. La force de l'*Expreſſion* conſiſte, en cette partie, à réunir ces deux langages le plus qu'il eſt poſſible, & à faire que, ſi la Meſure & le Rhythme ne parlent pas de la même manière, ils diſent au moins les mêmes choſes.

La gaieté qui donne de la vivacité à tous nos mouvemens, en doit donner de même à la Meſure; la triſteſſe reſſerre le cœur, ralentit les mouvemens, & la même langueur ſe fait ſentir dans les Chants qu'elle inſpire: mais quand la douleur eſt vive ou qu'il ſe paſſe dans l'ame de grands combats, la parole eſt inégale; elle marche alternativement avec la lenteur du Spondée & avec la rapidité du Pyrrique, & ſouvent s'arrête tout court comme dans le Récitatif obligé: c'eſt pour cela que les Muſiques les plus expreſſives, ou du moins les plus paſſionnées, ſont communément celles où les Tems, quoiqu'égaux entr'eux, ſont le plus inégalement diviſés; au lieu que l'image du ſommeil, du repos, de la paix de l'ame, ſe peint volontiers avec des Notes égales, qui ne marchent ni vîte ni lentement.

Une obſervation que le Compoſiteur ne doit pas négliger, c'eſt que plus l'Harmonie eſt recherchée, moins le mouvement doit être vif, afin que l'eſprit ait le tems de ſaiſir la marche des Diſſonnances & le rapide enchaînement des Modulations; il n'y a que le dernier emportement des paſſions qui permette d'allier la rapidité de la Meſure & la du-

Digitized by Google

reté des Accords. Alors quand la tête eſt perdue & qu'à force d'agitation l'Acteur ſemble ne ſavoir plus ce qu'il dit, ce déſordre énergique & terrible peut ſe porter ainſi juſqu'à l'ame du Spectateur & le mettre de même hors de lui. Mais ſi vous n'êtes bouillant & ſublime, vous ne ſerez que baroque & froid; jettez vos Auditeurs dans le délire, ou gardez-vous d'y tomber: car celui qui perd la raiſon n'eſt jamais qu'un inſenſé aux yeux de ceux qui la conſervent, & les foux n'intéreſſent plus.

Quoique la plus grande force de l'*Expreſſion* ſe tire de la combinaiſon des Sons, la qualité de leur timbre n'eſt pas indifférente pour le même effet. Il y a des Voix fortes & Sonores qui en impoſent par leur étoffe; d'autres légères & flexibles bonnes pour les choſes d'exécution; d'autres ſenſibles & délicates qui vont au cœur par des Chants doux & pathétiques. En général les Deſſus & toutes les Voix aigues ſont plus propres pour exprimer la tendreſſe & la douceur, les Baſſes & Concordans pour l'emportement & la colère: mais les Italiens ont banni les Baſſes de leurs Tragédies, comme une Partie dont le Chant eſt trop rude pour le genre Héroïque, & leur ont ſubſtitué les Tailles ou Tenor dont le Chant a le même caractère avec un effet plus agréable. Ils emploient ces mêmes Baſſes plus convenablement dans le Comique pour les rôles à manteaux, & généralement pour tous les caractères de charge.

Les Inſtrumens ont auſſi des *Expreſſions* très-différentes ſelon que le Son en eſt fort ou foible, que le timbre en eſt aigre ou doux, que le Diapaſon en eſt grave ou aigu, & qu'on en peut tirer des Sons en plus grande ou moindre quantité. La Flûte eſt tendre, le Hautbois gai, la Trompette guerrière, le Cor ſonore, majeſtueux, propre aux grandes *Expreſſions*. Mais il n'y a point d'Inſtrument dont on tire une *Expreſſion* plus variée & plus univerſelle que le Violon. Cet Inſtrument admirable fait le fond de tous les Orcheſtres, & ſuffit au grand Compoſiteur pour en tirer tous les effets que les mauvais Muſiciens cherchent inutilement dans l'alliage d'une multitude d'Inſtrumens divers. Le Compoſiteur doit connoître le manche du Violon pour Doigter ſes Airs, pour diſpoſer ſes Arpèges, pour ſavoir l'effet des Cordes à vide, & pour employer

Digitized by Google

& choisir ses Tons selon les divers caractères qu'ils ont sur cet Instrument.

Vainement le Compositeur saura-t-il animer son Ouvrage, si la chaleur qui doit y regner ne passe à ceux qui l'exécutent. Le Chanteur qui ne voit que des Notes dans sa Partie, n'est point en état de saisir l'*Expression* du Compositeur, ni d'en donner une à ce qu'il chante s'il n'en a bien saisi le sens. Il faut entendre ce qu'on lit pour le faire entendre aux autres, & il ne suffit pas d'être sensible en général, si l'on ne l'est en particulier à l'énergie de la Langue qu'on parle. Commencez donc par bien connoître le caractère du Chant que vous avez à rendre, son rapport au sens des paroles, la distinction de ses phrases, l'Accent qu'il a par lui-même, celui qu'il suppose dans la voix de l'Exécutant, l'énergie que le Compositeur a donnée au Poète, & celle que vous pouvez donner à votre tour au Compositeur. Alors livrez vos organes à toute la chaleur que ces considérations vous auront inspirée; faites ce que vous feriez si vous étiez à la fois le Poète, le Compositeur, l'Acteur & le Chanteur: & vous aurez toute l'*Expression* qu'il vous est possible de donner à l'Ouvrage que vous avez à rendre. De cette manière, il arrivera naturellement que vous mettrez de la délicatesse & des ornemens dans les Chants qui ne sont qu'élégans & gracieux, du piquant & du feu dans ceux qui sont animés & gais, des gémissemens & des plaintes dans ceux qui sont tendres & pathétiques, & toute l'agitation du *Forte-piano* dans l'emportement des passions violentes. Partout où l'on réunira fortement l'Accent musical à l'Accent oratoire; partout où la Mesure se fera vivement sentir & servira de guide aux Accens du Chant; partout où l'Accompagnement & la Voix sauront tellement accorder & unir leurs effets, qu'il n'en résulte qu'une Mélodie, & que l'Auditeur trompé attribue à la Voix les passages dont l'Orchestre l'embellit; enfin partout où les ornemens sobrement ménagés porteront témoignage de la facilité du Chanteur, sans couvrir & défigurer le Chant, l'*Expression* sera douce, agréable & forte, l'oreille sera charmée & le cœur ému; le physique & le moral concourront à la fois au plaisir des écoutans, & il regnera un tel Ac-

Digitized by Google

cord entre la parole & le Chant que le tout ſemblera n'être qu'une langue délicieuſe qui ſait tout dire & plaît toujours.

EXTENSION, *ſ. f.* eſt, ſelon Ariſtoxène, une des quatre parties de la Mélopée qui conſiſte à ſoutenir long-tems certains Sons & au de-là même de leur quantité grammaticale. Nous appellons aujourd'hui Tenues les Sons ainſi ſoutenus. (Voyez TENUE.)

Digitized by Google

F.

F *ut fa*, F *fa ut*, ou ſimplement F. Quatrième Son de la Gamme Diatonique & naturelle, lequel s'appelle autrement *Fa*. (Voyez GAMME.)

C'eſt auſſi le nom de la plus baſſe des trois Clefs de la Muſique. (Voyez CLEF.)

FACE. *ſ. f.* Combinaiſon, ou des Sons d'un Accord en commençant par un de ces Sons & prenant les autres ſelon leur ſuite naturelle, ou des touches du Clavier qui forment le même Accord. D'où il ſuit qu'un Accord peut avoir autant de *Faces* qu'il y a de Sons qui le compoſent; car chacun peut être le premier à ſon tour.

L'Accord parfait *ut mi ſol* a trois *Faces*. Par la première, tous les doigts ſont rangés par Tierces, & la Tonique eſt ſous l'index : par la ſeconde *mi ſol ut*, il y a une Quarte entre les deux derniers doigts, & la Tonique eſt ſous le dernier : par la troiſième *ſol ut mi*, la Quarte eſt entre l'index & le quatrième, & la Tonique eſt ſous celui-ci. (Voyez RENVERSEMENT.)

Comme les Accords Diſſonnans ont ordinairement quatre Sons, ils ont auſſi quatre *Faces*, qu'on peut trouver avec la même facilité. (Voyez DOIGTER.)

FACTEUR. *ſ. m.* Ouvrier qui fait des Orgues ou des Clavecins.

FANFARE. *ſ. f.* Sorte d'Air militaire, pour l'ordinaire court & brillant, qui s'exécute par des trompettes, & qu'on imite ſur d'autres Inſtrumens. La *Fanfare* eſt communément à deux deſſus de Trompettes accompagnées de Tymbales; &, bien exécutée, elle a quelque choſe de martial & de gai qui convient fort à ſon uſage. De toutes les Troupes de l'Europe, les Allemandes ſont celles qui ont les meilleurs Inſtrumens militaires; auſſi leurs Marches & *Fanfares* ſont-elles un effet admirable. C'eſt une choſe à remarquer que dans tout le Royaume de France il n'y a pas un ſeul Trompette qui ſonne juſte, & la Nation la plus guerrière de l'Europe a les Inſtrumens militaires les plus diſcordans; ce qui n'eſt pas ſans inconvénient. Durant

Digitized by Google

les dernières guerres, les Payſans de Bohême, d'Autriche & de Bavière, tous Muſiciens nés, ne pouvant croire que des Troupes règlées euſſent des Inſtrumens ſi faux & ſi déteſtables, prirent tous ces vieux Corps pour de nouvelles levées qu'ils commencèrent à mépriſer, & l'on ne ſauroit dire à combien de braves gens des Tons faux ont coûté la vie. Tant il eſt vrai que, dans l'appareil de la guerre, il ne faut rien négliger de ce qui frappe les ſens!

FANTAISIE. *ſ. f.* Pièce de Muſique Inſtrumentale qu'on exécute en la compoſant. Il y a cette différence du *Caprice* à la *Fantaiſie*, que le Caprice eſt un recueil d'idées ſingulières & diſparates que raſſemble une imagination échauffée, & qu'on peut même compoſer à loiſir; au lieu que la *Fantaiſie* peut être une Pièce très-régulière, qui ne diffère des autres qu'en ce qu'on l'invente en l'exécutant, & qu'elle n'exiſte plus ſi-tôt qu'elle eſt achevée. Ainſi le Caprice eſt dans l'eſpèce & l'aſſortiment des idées, & la *Fantaiſie* dans leur promptitude à ſe préſenter. Il ſuit de-là qu'un Caprice peut fort bien s'écrire, mais jamais une *Fantaiſie*; car ſi-tôt qu'elle eſt écrite ou répétée, ce n'eſt plus une *Fantaiſie*, c'eſt une Pièce ordinaire.

FAUCET. (Voyez FAUSSET.)

FAUSSE-QUARTE. (Voyez QUARTE.)

FAUSSE-QUINTE. *ſ. f.* Intervalle diſſonnant appellé par les Grecs *hémi-Diapente*, dont les deux termes ſont diſtans de quatre Degrés Diatoniques, ainſi que ceux de la Quinte juſte, mais dont l'Intervalle eſt moindre d'un ſemi-Ton; celui de la Quinte étant de deux Tons majeurs, d'un Ton mineur & d'un ſemi-Ton majeur, & celui de la *Fauſſe-Quinte* ſeulement d'un Ton majeur, d'un Ton mineur & de deux ſemi-Tons majeurs. Si, ſur nos Claviers ordinaires, on diviſe l'Octave en deux parties égales, on aura d'un côté la *Fauſſe-Quinte* comme *ſi fa*, & de l'autre le Triton comme *fa ſi*: mais ces deux Intervalles, égaux en ce ſens, ne le ſont ni quant au nombre des Degrés, puiſque le Triton n'en a que trois; ni dans la préciſion des rapports, celui de la *Fauſſe-Quinte* étant de 45 à 64, & celui du Triton de 32 à 45.

L'Accord de *Fauſſe-Quinte* eſt renverſé de l'Accord Dominant, en

Digitized by Google

mettant la Note ſenſible au grave. Voyez au mot ACCORD comment celui-là s'accompagne.

Il faut bien diſtinguer la *Fauſſe-Quinte* Diſſonnance, de la *Quinte-Fauſſe*, réputée Conſonnance, & qui n'eſt altérée que par accident. (Voyez QUINTE.)

FAUSSE-RELATION. *ſ. f.* Intervalle diminué ou ſuperflu. (Voyez RELATION.)

FAUSSET. *ſ. m.* C'eſt cette eſpèce de voix par laquelle un homme, ſortant à l'aigu du Diapaſon de ſa voix naturelle, imite celle de la femme. Un homme fait, à-peu-près, quand il chante le *Fauſſet*, ce que fait un tuyau d'Orgue quand il octavie. (Voyez OCTAVIER.)

Si ce mot vient du François *faux* oppoſé à *juſte*, il faut l'écrire comme je fais ici, en ſuivant l'orthographe de l'Encyclopédie : mais s'il vient, comme je le crois, du Latin, *faux*, *faucis*, la gorge, il falloit, au lieu des deux *ſs* qu'on a ſubſtituées, laiſſer le *c* que j'y avois mis : *Faucet*.

FAUX. *adj.* & *adv.* Ce mot eſt oppoſé à *juſte*. On chante *Faux* quand on n'entonne pas les Intervalles dans leur juſteſſe, qu'on forme des Sons trop hauts ou trop bas.

Il y a des Voix *fauſſes*, des Cordes *fauſſes*, des Inſtrumens *Faux*. Quant aux Voix, on prétend que le défaut eſt dans l'oreille & non dans la glotte. Cependant j'ai vû des gens qui chantoient très-*Faux* & qui accordoient un Inſtrument très-juſte. La fauſſeté de leur voix n'avoit donc pas ſa cauſe dans leur oreille. Pour les Inſtrumens, quand les Tons en ſont *Faux*, c'eſt que l'Inſtrument eſt mal conſtruit, que les tuyaux en ſont mal proportionnés, ou les Cordes *fauſſes*, ou qu'elles ne ſont pas d'accord ; que celui qui en joue touche *Faux*, ou qu'il modifie mal le vent ou les lèvres.

FAUX-ACCORD. Accord diſcordant, ſoit parce qu'il contient des Diſſonnances proprement dites, ſoit parce que les Conſonnances n'en ſont pas juſtes. (Voyez ACCORD FAUX.)

FAUX-BOURDON. *ſ. m.* Muſique à pluſieurs Parties, mais ſimple & ſans Meſure, dont les Notes ſont preſque toutes égales &

Digitized by Google

dont l'Harmonie eſt toujours ſyllabique. C'eſt la Pſalmodie des Catholiques Romains chantée à pluſieurs Parties. Le Chant de nos Pſeaumes à quatre Parties, peut auſſi paſſer pour une eſpèce de *Faux-Bourdon*; mais qui procède avec beaucoup de lenteur & de gravité.

FEINTE. *ſ. f.* Altération d'une Note ou d'un Intervalle par un Dièſe ou par un Bémol. C'eſt proprement le nom commun & générique du Dièſe & du Bémol accidentels. Ce mot n'eſt plus en uſage; mais on ne lui en a point ſubſtitué. La crainte d'employer des tours ſurannés énerve tous les jours notre Langue, la crainte d'employer de vieux mots l'appauvrit tous les jours : ſes plus grands ennemis ſeront toujours les puriſtes.

On appelloit auſſi *Feintes* les touches Chromatiques du Clavier, que nous appellons aujourd'hui touches blanches, & qu'autrefois on faiſoit noires, parce que nos groſſiers ancêtres n'avoient pas ſongé à faire le Clavier noir, pour donner de l'éclat à la main des femmes. On appelle encore aujourd'hui *Feintes coupées* celles de ces touches qui ſont briſées pour ſuppléer au Ravalement.

FESTE. *ſ. f.* Divertiſſement de Chant & de Danſe qu'on introduit dans un Acte d'Opéra, & qui interrompt ou ſuſpend toujours l'action.

Ces *Fêtes* ne ſont amuſantes qu'autant que l'Opéra même eſt ennuyeux. Dans un Drame intéreſſant & bien conduit il ſeroit impoſſible de les ſupporter.

La différence qu'on aſſigne à l'Opéra entre les mots de *Fête* & de *Divertiſſement*, eſt que le premier s'applique plus particulièrement aux Tragédies, & le ſecond aux Ballets.

FI. Syllabe avec laquelle quelques Muſiciens ſolfient le *fa* Dièſe, comme ils ſolfient par *ma* le *mi* Bémol; ce qui paroît aſſez bien entendu. (Voyez SOLFIER.)

FIGURÉ. Cet adjectif s'applique aux Notes ou à l'Harmonie : aux Notes, comme dans ce mot, *Baſſe-Figurée*, pour exprimer une Baſſe dont les Notes portant Accord, ſont ſubdiviſées en pluſieurs autres Notes de moindre valeur, (Voyez BASSE-FIGURÉE.) : à l'Harmonie, quand on emploie par Suppoſition & dans une marche Diatonique d'autres Notes que celles qui forment l'Accord, (Voyez HARMONIE-FIGURÉE, & SUPPOSITION.)

Digitized by Google

FIGURER. *v. a.* C'eſt paſſer pluſieurs Notes pour une; c'eſt faire des Doubles, des Variations; c'eſt ajoûter des Notes au Chant de quelque manière que ce ſoit: enfin c'eſt donner aux Sons harmonieux une Figure de Mélodie, en les liant par d'autres Sons intermédiaires. (Voyez DOUBLE, FLEURTIS, HARMONIE-FIGURÉE.)

FILER un Son, c'eſt en chantant ménager ſa voix, en ſorte qu'on puiſſe le prolonger long-tems ſans reprendre haleine. Il y a deux manières de *Filer* un Son: la première en le ſoutenant toujours également; ce qui ſe fait pour l'ordinaire ſur les Tenues où l'Accompagnement travaille: la ſeconde en le renforçant; ce qui eſt plus uſité dans les Paſſages & Roulades. La première manière demande plus de juſteſſe, & les Italiens la préfèrent; la ſeconde a plus d'éclat & plaît davantage aux François.

FIN. *ſ. f.* Ce mot ſe place quelquefois ſur la Finale de la première partie d'un Rondeau, pour marquer qu'ayant repris cette première partie, c'eſt ſur cette Finale qu'on doit s'arrêter & finir. (Voyez RONDEAU.)

On n'emploie plus guères ce mot à cet uſage, les François lui ayant ſubſtitué le Point-Final à l'exemple des Italiens. (Voyez POINT-FINAL.)

FINALE. *ſ. f.* Principale Corde du Mode qu'on appelle auſſi Tonique, & ſur laquelle l'Air ou la Pièce doit finir. (Voyez MODE.)

Quand on compoſe à pluſieurs Parties, & ſurtout des Chœurs, il faut toujours que la Baſſe tombe en finiſſant ſur la Note même de la *Finale*. Les autres Parties peuvent s'arrêter ſur ſa Tierce ou ſur ſa Quinte. Autrefois c'étoit une règle de donner toujours, à la fin d'une Pièce, la Tierce majeure à la *Finale*, même en Mode mineur; mais cet uſage a été trouvé de mauvais goût & tout-à-fait abandonné.

FIXE. *adj.* Cordes ou Sons *Fixes* ou ſtables. (Voyez SON, STABLE.)

FLATTÉ. *ſ. m.* Agrément du Chant François, difficile à définir; mais dont on comprendra ſuffiſamment l'effet par un exemple. (Voyez *Pl. B. Fig.* 13 *au mot* FLATTÉ.)

FLEURTIS. *ſ. m.* Sorte de Contrepoint figuré, lequel n'eſt point ſyllabique ou Note ſur Note. C'eſt auſſi l'aſſemblage des divers agré-

Digitized by Google

mens dont on orne un Chant trop ſimple. Ce mot eſt vieilli en tout ſens. (Voyez BRODERIES, DOUBLES, VARIATIONS, PASSAGES.)

FOIBLE. *adj.* Tems *foible.* (Voyez TEMS.)

FONDAMENTAL. *adj.* Son *fondamental* eſt celui qui ſert de fondement à l'Accord; (Voyez ACCORD.) ou au Ton; (Voyez TONIQUE.) Baſſe-*Fondamentale* eſt celle qui ſert de fondement à l'Harmonie. (Voyez BASSE-FONDAMENTALE.) Accord *Fondamental* eſt celui dont la Baſſe eſt *Fondamentale*, & dont les Sons ſont arrangés ſelon l'ordre de leur génération : mais comme cet ordre écarte extrêmement les Parties, on les rapproche par des combinaiſons ou Renverſemens, & pourvû que la Baſſe reſte la même, l'Accord ne laiſſe pas pour cela de porter le nom de *Fondamental*. Tel eſt, par exemple, cet Accord *ut mi ſol*, renfermé dans un Intervalle de Quinte : au lieu que dans l'ordre de ſa génération *ut ſol mi*, il comprend une Dixième & même une Dix-Septième; puiſque l'*ut fondamental* n'eſt pas la Quinte de *ſol*, mais l'Octave de cette Quinte.

FORCE. *ſ. f.* Qualité du Son appellée auſſi quelquefois *Intenſité*, qui le rend plus ſenſible & le fait entendre de plus loin. Les vibrations plus ou moins fréquentes du corps ſonore, ſont ce qui rend le Son aigu ou grave; leur plus grand ou moindre écart de la ligne de repos, eſt ce qui le rend fort ou foible. Quand cet écart eſt trop grand & qu'on force l'Inſtrument ou la voix, (Voyez FORCER.) le Son devient bruit & ceſſe d'être appréciable.

FORCER la voix, c'eſt excéder en haut ou en bas ſon Diapaſon, ou ſon volume à force d'haleine; c'eſt crier au lieu de chanter. Toute voix qu'on *force* perd ſa juſteſſe : cela arrive même aux Inſtrumens où l'on force l'archet ou le vent; & voilà pourquoi les François chantent rarement juſte.

FORLANE. *ſ. f.* Air d'une Danſe de même nom commune à Veniſe, ſurtout parmi les Gondoliers. Sa Meſure eſt à $\frac{6}{8}$; elle ſe bat gaiement, & la Danſe eſt auſſi fort gaie. On l'appelle *Forlane* parce qu'elle a pris naiſſance dans le Frioul, dont les habitans s'appellent *Forlans*.

Digitized by Google

FORT. *adv.* Ce mot s'écrit dans les Parties, pour marquer qu'il faut forcer le Son avec véhémence, mais ſans le hauſſer; chanter à pleine voix, tirer de l'Inſtrument beaucoup de Son : ou bien il s'emploie pour détruire l'effet du mot *Doux* employé précédemment.

Les Italiens ont encore le ſuperlatif *Fortiſſimo*, dont on n'a guères beſoin dans la Muſique Françoiſe; car on y chante ordinairement *très-fort.*

FORT. *adj.* Tems *fort.* (Voyez TEMS.)

FORTE-PIANO. Subſtantif Italien compoſé, & que les Muſiciens devroient franciſer, comme les Peintres ont franciſé celui de *Chiar'-oſcuro*, en adoptant l'idée qu'il exprime. Le *Forte-piano* eſt l'art d'adoucir & renfoncer les Sons dans la Mélodie imitative, comme on fait dans la parole qu'elle doit imiter. Non-ſeulement quand on parle avec chaleur on ne s'exprime point toujours ſur le même Ton; mais on ne parle pas toujours avec le même degré de force. La Muſique, en imitant la variété des Accens & des Tons, doit donc imiter auſſi les degrès intenſes ou remiſſes de la parole, & parler tantôt doux, tantôt fort, tantôt à demi-voix; & voilà ce qu'indique en général le mot *Forte-piano.*

FRAGMENS. On appelle ainſi à l'Opéra de Paris le choix de trois ou quatre Actes de Ballet, qu'on tire de divers Opéra, & qu'on raſſemble, quoiqu'ils n'aient aucun rapport entr'eux, pour être repréſentés ſucceſſivement le même jour, & remplir, avec leurs Entr'Actes, la durée d'un Spectacle ordinaire. Il n'y a qu'un homme ſans goût qui puiſſe imaginer un pareil ramaſſis, & qu'un Théâtre ſans intérêt où l'on puiſſe le ſupporter.

FRAPPÉ. *adj. pris ſubſt.* C'eſt le Tems où l'on baiſſe la main ou le pied, & où l'on frappe pour marquer la Meſure. (Voyez THÉSIS.) On ne frappe ordinairement du pied que le premier Tems de chaque Meſure; mais ceux qui coupent en deux la Meſure à quatre, frappent auſſi le troiſième. En battant de la main la Meſure, les François ne frappent jamais que le premier Tems & marquent les autres par divers mouvemens de main : mais les Italiens frappent les deux premiers de la Meſure à trois, & lèvent le troiſième; ils frappent de même les

Digitized by Google

deux premiers de la Meſure à quatre, & levent les deux autres. Ces mouvemens ſont plus ſimples & ſemblent plus commodes.

FREDON. *ſ. m.* Vieux mot qui ſignifie un Paſſage rapide & preſque toujours Diatonique de pluſieurs Notes ſur la même ſyllabe; c'eſt à-peu-près ce que l'on a depuis appellé *Roulade*, avec cette différence que la Roulade dure davantage & s'écrit, au lieu que le *Fredon* n'eſt qu'une courte addition de goût; ou, comme on diſoit autrefois, une *Diminution* que le Chanteur fait ſur quelque Note.

FREDONNER. *v. n. & a.* Faire des *Fredons*. Ce mot eſt vieux & ne s'emploie plus qu'en dériſion.

FUGUE. *ſ. f.* Pièce ou morceau de Muſique où l'on traite, ſelon certaines règles d'Harmonie & de Modulation, un Chant appellé *ſujet*, en le faiſant paſſer ſucceſſivement & alternativement d'une Partie à une autre.

Voici les principales règles de la *Fugue*, dont les unes lui ſont propres, & les autres communes avec l'Imitation.

I. Le ſujet procède de la Tonique à la Dominante ou de la Dominante à la Tonique, en montant ou en deſcendant.

II. Toute *Fugue* a ſa réponſe dans la Partie qui ſuit immédiatement celle qui a commencé.

III. Cette réponſe doit rendre le ſujet à la Quarte ou à la Quinte, & par mouvement ſemblable, le plus exactement qu'il eſt poſſible; procédant de la Dominante à la Tonique, quand le ſujet s'eſt annoncé de la Tonique à la Dominante; & *vice verſâ*. Une Partie peut auſſi reprendre le même ſujet à l'Octave ou à l'Uniſſon de la précédente: mais alors c'eſt répétition plutôt qu'une véritable réponſe.

IV. Comme l'Octave ſe diviſe en deux parties inégales dont l'une comprend quatre Degrés en montant de la Tonique à la Dominante, & l'autre ſeulement trois en continuant de monter de la Dominante à la Tonique; cela oblige d'avoir égard à cette différence dans l'expreſſion du ſujet, & de faire quelque changement dans la réponſe, pour ne pas quitter les Cordes eſſentielles du Mode. C'eſt autre choſe quand on ſe propoſe de changer de Ton; alors l'exactitude même de la réponſe priſe ſur une autre Corde, produit les altérations propres à ce changement.

V.

Digitized by Google

V. Il faut que la *Fugue* ſoit deſſinée de telle ſorte que la réponſe puiſſe entrer avant la fin du premier Chant, afin qu'on entende en partie l'une & l'autre à la fois, que par cette anticipation le ſujet ſe lie pour ainſi dire, à lui-même, & que l'art du Compoſiteur ſe montre dans ce concours. C'eſt ſe moquer que de donner pour *Fugue* un Chant qu'on ne fait que promener d'une Partie à l'autre, ſans autre gêne que de l'accompagner enſuite à ſa volonté. Cela mérite tout au plus le nom d'Imitation. (Voyez IMITATION.)

Outre ces règles, qui ſont fondamentales, pour réuſſir dans ce genre de Compoſition, il y en a d'autres qui, pour n'être que de goût, n'en ſont pas moins eſſentielles. Les *Fugues*, en général, rendent la Muſique plus bruyante qu'agréable; c'eſt pourquoi elles conviennent mieux dans les Chœurs que partout ailleurs. Or comme leur principal mérite eſt de fixer toujours l'oreille ſur le Chant principal, ou ſujet, qu'on fait pour cela paſſer inceſſamment de Partie en Partie, & de Modulation en Modulation; le Compoſiteur doit mettre tous ſes ſoins à rendre toujours ce Chant bien diſtinct, ou à empêcher qu'il ne ſoit étouffé ou confondu parmi les autres Parties. Il y a pour cela deux moyens; l'un dans le mouvement qu'il faut ſans ceſſe contraſter; de ſorte que, ſi la marche de la *Fugue* eſt précipitée, les autres Parties procèdent poſément par des Notes longues; & au contraire, ſi la *Fugue* marche gravement, que les Accompagnemens travaillent davantage. Le ſecond moyen eſt d'écarter l'Harmonie, de peur que les autres Parties, s'approchant trop de celle qui Chante le ſujet, ne ſe confondent avec elle, & ne l'empêchent de ſe faire entendre aſſez nettement; en ſorte que ce qui ſeroit un vice partout ailleurs, devient ici une beauté.

Unité de Mélodie; voilà la grande règle commune qu'il faut ſouvent pratiquer par des moyens différens. Il faut choiſir les Accords, les Intervalles, afin qu'un certain Son, & non pas un autre, faſſe l'effet principal; *unité de Mélodie*. Il faut quelquefois mettre en jeu des Inſtrumens ou des Voix d'eſpèce différente, afin que la Partie qui doit dominer ſe diſtingue plus aiſément; *unité de Mélodie*. Une autre attention non moins néceſſaire, eſt, dans les divers enchaînemens de Modulations qu'amène la marche & le progrès de la *Fugue*, de faire

Digitized by Google

que toutes ces Modulations ſe correſpondent à la fois dans toutes les Parties, de lier le tout dans ſon progrès par une exacte conformité de Ton; de peur qu'une Partie étant dans un Ton & l'autre dans un autre, l'Harmonie entière ne ſoit dans aucun, & ne préſente plus d'effet ſimple à l'oreille, ni d'idée ſimple à l'eſprit; *unité de Mélodie.* En un mot, dans toute *Fugue*, la confuſion de Mélodie & de Modulation eſt en même tems ce qu'il y a de plus à craindre & de plus difficile à éviter; & le plaiſir que donne ce genre de Muſique étant toujours médiocre, on peut dire qu'une belle *Fugue* eſt l'ingrat chef-d'œuvre d'un bon Harmoniſte.

Il y a encore pluſieurs autres manières de *Fugues*; comme les *Fugues perpétuelles* appellées *Canons*, les *doubles Fugues*, les *Contre-Fugues*, ou *Fugues renverſées*, qu'on peut voir chacune à ſon mot, & qui ſervent plus à étaler l'art des Compoſiteurs qu'à flatter l'oreille des Ecoutans.

Fugue, du Latin *fuga*, *fuite*; parce que les Parties, partant ainſi ſucceſſivement, ſemblent ſe fuir & ſe pourſuivre l'une l'autre.

FUGUE RENVERSÉE. C'eſt une *Fugue* dont la réponſe ſe fait par Mouvement contraire à celui du ſujet. (Voyez CONTRE-FUGUE.)

FUSÉE. *ſ. f.* Trait rapide & continu qui monte ou deſcend pour joindre diatoniquement deux Notes à un grand Intervalle l'une de l'autre. (Voyez *Pl.* C. *Fig.* 4.) A moins que la *Fuſée* ne ſoit Notée, il faut, pour l'exécuter, qu'une des deux Notes extrêmes ait une durée ſur laquelle on puiſſe paſſer la *Fuſée* ſans altérer la Meſure.



Digitized by Google

G.

G *re ſol*, G *ſol re ut*, ou ſimplement G. Cinquième Son de la Gamme Diatonique, lequel s'appelle autrement *ſol*. (Voyez GAMME.)

C'eſt auſſi le nom de la plus haute des trois Clefs de la Muſique. (Voyez CLEF.)

GAI. *adv.* Ce mot, écrit au-deſſus d'un Air ou d'un morceau de Muſique, indique un mouvement moyen entre le vîte & le modéré : il répond au mot Italien *Allegro*, employé pour le même uſage. (Voyez ALLEGRO.)

Ce mot peut s'entendre auſſi du caractère d'une Muſique, indépendamment du Mouvement.

GAILLARDE. *ſ. f.* Air à trois Tems gais d'une Danſe de même nom. On la nommoit autrefois *Romaneſque*, parce qu'elle nous eſt, dit-on, venue de Rome, ou du moins d'Italie.

Cette Danſe eſt hors d'uſage depuis longtems. Il en eſt reſté ſeulement un Pas appellé, *Pas de Gaillarde.*

GAMME, GAMM'UT, ou GAMMA-UT. Table ou Échelle inventée par Gui Arétin, ſur laquelle on apprend à nommer & à entonner juſte les Degrés de l'Octave par les ſix Notes de Muſique, *ut re mi fa ſol la*, ſuivant toutes les diſpoſitions qu'on peut leur donner ; ce qui s'appelle *ſolfier*. Voyez ce mot.

La *Gamme* a auſſi été nommée *Main harmonique*, parce que Gui employa d'abord la figure d'une main, ſur les doigts de laquelle il rangea ſes Notes, pour montrer les rapports de ſes Hexacordes avec les cinq Tétracordes des Grecs. Cette main a été en uſage pour apprendre à nommer les Notes juſqu'à l'invention du *ſi* qui a aboli chez nous les Muances, & par conſéquent la *Main* harmonique qui ſert à les expliquer.

Gui Arétin ayant, ſelon l'opinion commune, ajoûté au Diagramme

Digitized by Google

des Grecs un Tétracorde à l'aigu, & une Corde au grave, ou plûtôt, ſelon Meibomius, ayant, par ces additions, rétabli ce Diagramme dans ſon ancienne étendue, il appella cette Corde grave *Hypoproſlambanomenos*, & la marqua par le r des Grecs; & comme cette lettre ſe trouva ainſi à la tête de l'Échelle, en plaçant dans le haut les Sons graves, ſelon la méthode des Anciens, elle a fait donner à cette Échelle le nom barbare de *Gamme*.

Cette *Gamme* donc, dans toute ſon étendue, étoit compoſée de vingt Cordes ou Notes; c'eſt-à-dire, de deux Octaves & d'une Sixte majeure. Ces Cordes étoient repréſentées par des lettres & par des ſyllabes. Les lettres déſignoient invariablement chacune une Corde déterminée de l'Échelle, comme elles ſont encore aujourd'hui; mais comme il n'y avoit d'abord que ſix lettres, enfin que ſept, & qu'il falloit recommencer d'Octave en Octave, on diſtinguoit ces Octaves par les figures des lettres. La première Octave ſe marquoit par des lettres capitales de cette manière : r. A. B. &c. la ſeconde, par des caractères courans *g. a. b.*; & pour la Sixte ſurnuméraire, on employoit des lettres doubles, *gg*, *aa*, *bb*, &c.

Quant aux ſyllabes, elles ne répréſentoient que les noms qu'il falloit donner aux Notes en les chantant. Or, comme il n'y avoit que ſix noms pour ſept Notes, c'étoit une néceſſité qu'au moins un même nom fût donné à deux différentes Notes; ce qui ſe fit de manière que ces deux Notes *mi fa*, ou *la fa*, tombaſſent ſur les ſemi-Tons. Par conſéquent dès qu'il ſe préſentoit un Dièſe ou un Bémol qui amenoit un nouveau ſemi-Ton, c'étoient encore des noms à changer; ce qui faiſoit donner le même nom à différentes Notes, & différens noms à la même Note, ſelon le progrès du Chant; & ces changemens de nom s'appelloient *Muances*.

On apprenoit donc ces Muances par la Gamme. A la gauche de chaque Degré on voyoit une lettre qui indiquoit la Corde préciſe appartenant à ce Degré. A la droite, dans les caſes, on trouvoit les différens noms que cette même Note devoit porter en montant ou en deſcendant par Béquarre ou par Bémol, ſelon le progrès.

Les difficultés de cette méthode ont fait faire, en divers tems, pluſieurs changemens à la *Gamme*. La *Figure* 10. *Planche* A, repréſente

Digitized by Google

cette *Gamme*, telle qu'elle eſt actuellement uſitée en Italie. C'eſt à-peu-près la même choſe en Eſpagne & en Portugal, ſi ce n'eſt qu'on trouve quelquefois à la dernière place la colonne du Béquarre, qui eſt ici la première, ou quelqu'autre différence auſſi peu importante.

Pour ſe ſervir de cette Échelle, ſi l'on veut chanter au naturel, on applique *ut* à r de la première colonne, le long de laquelle on monte juſqu'au *la*; après quoi, paſſant à droite dans la colonne du *b* naturel, on nomme *fa*; on monte au *la* de la même colonne, puis on retourne dans la précédente à *mi*, & ainſi de ſuite. Ou bien, on peut commencer par *ut* au C de la ſeconde colonne, arrivé au *la* paſſer à *mi* dans la première colonne, puis repaſſer dans l'autre colonne au *fa*. Par ce moyen l'une de ces tranſitions forme toujours un ſemi-Ton; ſavoir, *la fa*: & l'autre toujours un Ton; ſavoir, *la mi*. Par Bémol, on peut commencer à l'*ut* en *c* ou *f*, & faire les tranſitions de la même manière, &c.

En deſcendant par Béquarre on quitte l'*ut* de la colonne du milieu, pour paſſer au *mi* de celle par Béquarre, ou au *fa* de celle par Bémol; puis deſcendant juſqu'à l'*ut* de cette nouvelle colonne, on en ſort par *fa* de gauche à droite, par *mi* de droite à gauche, &c.

Les Anglois n'emploient pas toutes ces ſyllabes, mais ſeulement les quatre premières *ut re mi fa*; changeant ainſi de colonne de quatre en quatre Notes, ou de trois en trois par une méthode ſemblable à celle que je viens d'expliquer, ſi ce n'eſt qu'au lieu de *la fa* & de *la mi*, il faut muer par *fa ut*, & par *mi ut*.

Les Allemands n'ont point d'autre *Gamme* que les lettres initiales qui marquent les Sons fixes dans les autres *Gammes*, & ils ſolfient même avec ces lettres de la manière qu'on pourra voir au mot SOLFIER.

La *Gamme* Françoiſe, autrement dite *Gamme du ſi*, lève les embarras de toutes ces tranſitions. Elle conſiſte en une ſimple Échelle de ſix Degrés ſur deux colonnes, outre celle des lettres. (Voyez *Pl. A. Fig.* 11.) La première colonne à gauche eſt pour chanter par Bémol; c'eſt-à-dire, avec un Bémol à la Clef; la ſeconde, pour chanter au naturel. Voilà tout le myſtère de la *Gamme* Françoiſe qui n'a guères plus de difficulté que d'utilité, attendu que toute autre altération qu'un Bémol la met à l'inſtant hors d'uſage. Les autres *Gammes* n'ont par-

Digitized by Google

deſſus celle-là, que l'avantage d'avoir auſſi une colonne pour le Bé-quarre; c'eſt-à-dire, pour un Dièſe à la Clef; mais ſi-tôt qu'on y met plus d'un Dièſe ou d'un Bémol, (ce qui ne ſe faiſoit jamais autrefois,) toutes ces *Gammes* ſont également inutiles.

Aujourd'hui que les Muſiciens François chantent tout au naturel, ils n'ont que faire de *Gamme*. C *ſol ut*, *ut*, & C ne ſont, pour eux, que la même choſe. Mais dans le ſyſtême de Gui, *ut* eſt une choſe, & C en eſt une autre fort différente; & quand il a donné à chaque Note une ſyllabe & une lettre, il n'a pas prétendu en faire des ſynonymes; ce qui eût été doubler inutilement les noms & les embarras.

GAVOTTE. *ſ. f.* Sorte de Danſe dont l'Air eſt à deux Tems, & ſe coupe en deux repriſes, dont chacune commence avec le ſecond Tems & finit ſur le premier. Le mouvement de la *Gavotte* eſt ordinairement gracieux, ſouvent gai, quelquefois auſſi tendre & lent. Elle marque ſes phraſes & ſes repos de deux en deux Meſures.

GÉNIE. *ſ. m.* Ne cherche point, jeune Artiſte, ce que c'eſt que le *Génie*. En as-tu : tu le ſens en toi-même. N'en as-tu pas : tu ne le connoîtras jamais. Le *Génie* du Muſicien ſoumet l'Univers entier à ſon Art. Il peint tous les tableaux par des Sons; il fait parler le ſilence même; il rend les idées par des ſentimens, les ſentimens par des accens; & les paſſions qu'il exprime, il les excite au fond des cœurs. La volupté, par lui, prend de nouveaux charmes; la douleur qu'il fait gémir arrache des cris; il brûle ſans ceſſe & ne ſe conſume jamais. Il exprime avec chaleur les frimats & les glaces; même en peignant les horreurs de la mort, il porte dans l'ame ce ſentiment de vie qui ne l'abandonne point, & qu'il communique aux cœurs faits pour le ſentir. Mais hélas! il ne ſait rien dire à ceux où ſon germe n'eſt pas, & ſes prodiges ſont peu ſenſibles à qui ne les peut imiter. Veux-tu donc ſavoir ſi quelque étincelle de ce feu dévorant t'anime? Cours, vole à Naples écouter les chef-d'œuvres de *Leo*, de *Durante*, de *Jommelli*, de *Pergolèſe*. Si tes yeux s'empliſſent de larmes, ſi tu ſens ton cœur palpiter, ſi des treſſaillemens t'agitent, ſi l'oppreſſion te ſuffoque dans tes tranſports, prend le Métaſtaſe & travaille; ſon *Génie* échauffera le tien; tu créeras à ſon exemple : c'eſt-là ce que fait ce *Génie*, & d'autres yeux te rendront bien-tôt les pleurs que tes Maîtres t'ont fait

Digitized by Google

verſer. Mais ſi les charmes de ce grand Art te laiſſent tranquille, ſi tu n'as ni délire ni raviſſement, ſi tu ne trouves que beau ce qui tranſporte, oſes-tu demander ce qu'eſt le *Génie* ? Homme vulgaire, ne profâne point ce nom ſublime. Que t'importeroit de le connoître ? tu ne ſaurois le ſentir : fais de la Muſique Françoiſe.

GENRE. *ſ. m.* Diviſion & diſpoſition du Trétracorde conſidéré dans les Intervalles des quatre Sons qui le compoſent. On conçoit que cette définition, qui eſt celle d'Euclide, n'eſt applicable qu'à la Muſique Grecque, dont j'ai à parler en premier lieu.

La bonne conſtitution de l'Accord du Tétracorde, c'eſt-à-dire, l'établiſſement d'un *Genre* régulier, dépendoit des trois règles ſuivantes que je tire d'Ariſtoxène.

La première étoit que les deux Cordes extrêmes du Tétracorde devoient toujours reſter immobiles, afin que leur Intervalle fût toujours celui d'une Quarte juſte ou du Diateſſaron. Quant aux deux Cordes moyennes, elles varioient à la vérité; mais l'Intervalle du Lichanos à la Mèſe ne devoit jamais paſſer deux *Tons*, ni diminuer au de-là d'un *Ton*; de ſorte qu'on avoit préciſément l'eſpace d'un *Ton* pour varier l'Accord du Lichanos, & c'eſt la ſeconde règle. La troiſième étoit que l'Intervalle de la Parhypate ou ſeconde Corde à l'Hypate n'excédât jamais celui de la même Parhypate au Lichanos.

Comme en général cet Accord pouvoit ſe diverſifier de trois façons, cela conſtituoit trois principaux *Genres*; ſçavoir le Diatonique, le Chromatique & l'Enharmonique. Ces deux derniers *Genres*, où les deux premiers Intervalles faiſoient toujours enſemble une ſomme moindre que le troiſième Intervalle, s'appelloient à cauſe de cela *Genres épais* ou *ſerrés* (Voyez ÉPAIS.)

Dans le Diatonique, la Modulation procédoit par un ſemi-Ton, un *Ton*, & un autre *Ton*, *ſi ut re mi*; & comme on y paſſoit par deux *Tons* conſécutifs, de-là lui venoit le nom de *Diatonique*. Le Chromatique procédoit ſucceſſivement par deux ſemi-Tons & un hémi-Diton ou une Tierce mineure, *ſi*, *ut*, *ut* Dièſe, *mi*; cette Modulation tenoit le milieu entre celles du Diatonique & de l'Enharmonique, y faiſant, pour ainſi dire, ſentir diverſes nuances de Sons, de même qu'entre deux couleurs principales on introduit pluſieurs nuances in-

Digitized by Google

termédiaires, & de-là vient qu'on appelloit ce *Genre* Chromatique ou coloré. Dans l'Enharmonique, la Modulation procédoit par deux Quarts-de-*Ton*, en diviſant, ſelon la doctrine d'Ariſtoxène, le ſemi-Ton majeur en deux parties égales, & un Diton ou une Tierce majeure, comme *ſi*, *ſi* Dièſe Enharmonique, *ut*, & *mi* : ou bien, ſelon les Pythagoriciens, en diviſant le ſemi-Ton majeur en deux Intervalles inégaux, qui formoient, l'un le ſemi-Ton mineur, c'eſt-à-dire, notre Dièſe ordinaire, & l'autre le complément de ce même ſemi-Ton mineur au ſemi-Ton majeur, & enſuite le Diton, comme ci-devant, *ſi*, *ſi* Dièſe ordinare, *ut*, *mi*. Dans le premier cas, les deux Intervalles égaux du *ſi* à l'*ut* étoient tous deux Enharmoniques ou d'un Quart-de-*Ton* ; dans le ſecond cas, il n'y avoit d'Enharmonique que le paſſage du *ſi* Dièſe à l'*ut*, c'eſt-à-dire, la différence du ſemi-Ton mineur au ſemi-Ton majeur, laquelle eſt le Dièſe appellé *de Pythagore* & le véritable Intervalle Enharmonique donné par la Nature.

Comme donc cette Modulation, dit M. Burette, ſe tenoit d'abord très-ſerrée, ne parcourant que de petits Intervalles, des Intervalles preſque inſenſibles, on la nommoit *Enharmonique*, comme qui diroit *bien jointe*, bien aſſemblée, *probè coagmentata*.

Outre ces *Genres* principaux, il y en avoit d'autres qui réſultoient tous des divers partages du Tétracorde, ou de façons de l'accorder différentes de celles dont je viens de parler. Ariſtoxène ſubdiviſe le *Genre* Diatonique en Syntonique & Diatonique mol, (Voyez DIATONIQUE.) & le *Genre* Chromatique en mol, Hémiolien, & Tonique; (Voyez CHROMATIQUE.) donc il donne les différences comme je les rapporte à leurs articles. Ariſtide Quintilien fait mention de pluſieurs autres *Genres* particuliers, & il en compte ſix qu'il donne pour très-anciens; ſavoir, le Lydien, le Dorien, le Phrygien, l'Ionien, le Mixolydien, & le Syntonolydien. Ces ſix *Genres*, qu'il ne faut pas confondre avec les Tons ou Modes de mêmes noms, différoient par leurs Degrés ainſi que par leur Accord; les uns n'arrivoient pas à l'Octave, les autres l'atteignoient, les autres la paſſoient; en ſorte qu'ils participoient à la fois du *Genre* & du Mode. On en peut voir le détail dans le *Muſicien Grec*.

En général, le Diatonique ſe diviſe en autant d'eſpèces qu'on peut aſſigner d'Intervalles différens entre le ſemi-Ton & le *Ton*.

Le

Digitized by Google

Le Chromatique en autant d'eſpèces qu'on peut aſſigner d'Intervalles entre le ſemi-Ton & le Dièſe Enharmonique.

Quant à l'Enharmonique, il ne ſe ſubdiviſe point.

Indépendamment de toutes ces ſubdiviſions, il y avoit encore un *Genre* commun, dans lequel on n'employoit que des Sons ſtables qui appartiennent à tous les *Genres*, & un *Genre* mixte qui participoit du caractère de deux *Genres* ou de tous les trois. Or il faut bien remarquer que dans ce mélange des *Genres*, qui étoit très-rare, on n'employoit pas pour cela plus de quatre Cordes; mais on les tendoit ou relâchoit diverſement durant une même Pièce; ce qui ne paroît pas trop facile à pratiquer. Je ſoupçonne que peut-être un Tétracorde étoit accordé dans un *Genre*, & un autre dans un autre; Mais les Auteurs ne s'expliquent pas clairement là-deſſus.

On lit dans Ariſtoxène, (*L. I. Part. II.*) que juſqu'au tems d'Alexandre le Diatonique & le Chromatique étoient négligés des anciens Muſiciens, & qu'ils ne s'exerçoient que dans le *Genre* Enharmonique, comme le ſeul digne de leur habileté; mais ce *Genre* étoit entièrement abandonné du tems de Plutarque, & le Chromatique auſſi fut oublié, même avant Macrobe.

L'étude des écrits des Anciens, plus que le progrès de notre Muſique, nous a rendu ces idées, perdues chez leurs ſucceſſeurs. Nous avons comme eux le *Genre* Diatonique, le Chromatique, & l'Enharmonique, mais ſans aucunes diviſions; & nous conſidérons ces *Genres* ſous des idées fort différentes de celles qu'ils en avoient. C'étoient pour eux autant de manières particulières de conduire le Chant ſur certaines Cordes preſcrites. Pour nous, ce ſont autant de manières de conduire le corps entier de l'Harmonie, qui forcent les Parties à ſuivre les Intervalles preſcrits par ces *Genres*; de ſorte que le *Genre* appartient encore plus à l'Harmonie qui l'engendre, qu'à la Mélodie qui le fait ſentir.

Il faut encore obſerver, que dans notre Muſique, les *Genres* ſont preſque toujours mixtes; c'eſt-à-dire, que le Diatonique entre pour beaucoup dans le Chromatique, & que l'un & l'autre ſont néceſſairement

Digitized by Google

mêlés à l'Enharmonique. Une Pièce de Muſique toute entière dans un ſeul *Genre*, ſeroit très-difficile à conduire & ne ſeroit pas ſupportable; car dans le Diatonique il ſeroit impoſſible de changer de Ton, dans le Chromatique on ſeroit forcé de changer de Ton à chaque Note, & dans l'Enharmonique il n'y auroit abſolument aucune ſorte de liaiſon. Tout cela vient encore des règles de l'Harmonie, qui aſſujettiſſent la ſucceſſion des Accords à certaines règles incompatibles avec une continuelle ſucceſſion Enharmonique ou Chromatique; & auſſi de celles de la Mélodie, qui n'en ſauroit tirer de beaux Chants. Il n'en étoit pas de même des *Genres* des Anciens. Comme les Tétracordes étoient également complets, quoique diviſés différemment dans chacun des trois ſyſtêmes; ſi dans la Mélodie ordinaire un *Genre* eût emprunté d'un autre d'autres Sons que ceux qui ſe trouvoient néceſſairement communs entr'eux, le Tétracorde auroit eû plus de quatre Cordes, & toutes les règles de leur Muſique auroient été confondues.

M. Serre de Genève a fait la diſtinction d'un quatrième *Genre* duquel j'ai parlé dans ſon article. (Voyez DIACOMMATIQUE.)

GIGUE. *ſ. f.* Air d'une Danſe de même nom, dont la Meſure eſt à ſix-huit & d'un Mouvement aſſez gai. Les Opéra François contiennent beaucoup de *Gigues*, & les *Gigues* de Correlli ont été long-tems célèbres: mais ces Airs ſont entièrement paſſés de Mode; on n'en fait plus du tout en Italie, & l'on n'en fait plus guère en France.

GOUT. *ſ. m.* De tous les dons naturels le *Goût* eſt celui qui ſe ſent le mieux & qui s'explique le moins; il ne ſeroit pas ce qu'il eſt, ſi l'on pouvoit le définir : car il juge des objets ſur leſquels le jugement n'a plus de priſe, & ſert, ſi j'oſe parler ainſi, de lunettes à la raiſon.

Il y a, dans la Mélodie, des Chants plus agréables que d'autres, quoiqu'également bien Modulés; il y a, dans l'Harmonie, des choſes d'effet & des choſes ſans effet, toutes également régulières; il y a dans l'entrelacement des morceaux un art exquis de faire valoir les uns par les autres, qui tient à quelque choſe de plus fin que la loi des contraſtes. Il y a dans l'exécution du même morceau des manières différentes de le

Digitized by Google

rendre, ſans jamais ſortir de ſon caractère : de ces manières, les unes plaiſent plus que les autres, & loin de les pouvoir ſoumettre aux règles, on ne peut pas même les déterminer. Lecteur, rendez-moi raiſon de ces différences, & je vous dirai ce que c'eſt que le *Goût*.

Chaque homme a un *Goût* particulier, par lequel il donne aux choſes qu'il appelle belles & bonnes, un ordre qui n'appartient qu'à lui. L'un eſt plus touché des morceaux pathétiques, l'autre aime mieux les Airs gais. Une Voix douce & flexible chargera ſes Chants d'ornemens agréables; une Voix ſenſible & forte animera les ſiens des accens de la paſſion. L'un cherchera la ſimplicité dans la Mélodie : l'autre fera cas des traits recherchés : & tous deux appelleront élégance le *Goût* qu'ils auront préféré. Cette diverſité vient tantôt de la différente diſpoſition des organes, dont le *Goût* enſeigne à tirer parti; tantôt du caractère particulier de chaque homme, qui le rend plus ſenſible à un plaiſir ou à un défaut qu'à un autre; tantôt de la diverſité d'âge ou de ſexe, qui tourne les deſirs vers des objets différens. Dans tous ces cas, chacun n'ayant que ſon *Goût* à oppoſer à celui d'un autre, il eſt évident qu'il n'en faut point diſputer.

Mais il y a auſſi un *Goût* général ſur lequel tous les gens bien organiſés s'accordent; & c'eſt celui-ci ſeulement auquel on peut donner abſolument le nom de *Goût*. Faites entendre un Concert à des oreilles ſuffiſamment exercées & à des hommes ſuffiſamment inſtruits, le plus grand nombre s'accordera, pour l'ordinaire, ſur le jugement des morceaux & ſur l'ordre de préférence qui leur convient. Demandez à chacun raiſon de ſon jugement, il y a des choſes ſur leſquelles ils la rendront d'un avis preſque unanime : ces choſes ſont celles qui ſe trouvent ſoumiſes aux règles; & ce jugement commun eſt alors celui de l'Artiſte ou du Connoiſſeur. Mais de ces choſes qu'ils s'accordent à trouver bonnes ou mauvaiſes, il y en a ſur leſquelles ils ne pourront autoriſer leur jugement par aucune raiſon ſolide & commune à tous; & ce dernier jugement appartient à l'homme de *Goût*. Que ſi l'unanimité parfaite ne s'y trouve pas, c'eſt que tous ne ſont pas également bien organiſés, que tous ne ſont pas gens de *Goût*, & que les préjugés de l'habitude ou de l'éducation changent ſouvent, par des conventions arbitraires, l'ordre

Digitized by Google

des beautés naturelles. Quant à ce *Goût*, on en peut diſputer, parce qu'il n'y en a qu'un qui ſoit le vrai : mais je ne vois guères d'autre moyen de terminer la diſpute que celui de compter les voix, quand on ne convient pas même de celle de la Nature. Voilà donc ce qui doit décider de la préférence entre la Muſique Françoiſe & l'Italienne.

Au reſte, le Génie crée, mais le *Goût* choiſit : & ſouvent un Génie trop abondant a beſoin d'un Cenſeur ſévère qui l'empêche d'abuſer de ſes richeſſes. Sans *Goût* on peut faire de grandes choſes ; mais c'eſt lui qui les rend intéreſſantes. C'eſt le *Goût* qui fait ſaiſir au Compoſiteur les idées du Poëte ; c'eſt le *Goût* qui fait ſaiſir à l'Exécutant les idées du Compoſiteur ; c'eſt le *Goût* qui fournit à l'un & à l'autre tout ce qui peut orner & faire valoir leur ſujet ; & c'eſt le *Goût* qui donne à l'Auditeur le ſentiment de toutes ces convenances. Cependant le *Goût* n'eſt point la ſenſibilité. On peut avoir beaucoup de *Goût* avec une ame froide, & tel homme tranſporté des choſes vraiment paſſionnées eſt peu touché des gracieuſes. Il ſemble que le *Goût* s'attache plus volontiers au petites expreſſions, & la ſenſibilité aux grandes.

GOUT-DU-CHANT. C'eſt ainſi qu'on appelle en France l'Art de Chanter ou de jouer les Notes avec les agrémens qui leur conviennent, pour couvrir un peu la fadeur du Chant François. On trouve à Paris pluſieurs Maîtres de *Goût-du-Chant*, & ce *Goût* a pluſieurs termes qui lui ſont propres ; on trouvera les principaux au mot AGRÉMENS.

Le *Goût du Chant* conſiſte auſſi beaucoup à donner artificiellement à la voix du Chanteur le tymbre, bon ou mauvais, de quelque Acteur ou Actrice à la mode. Tantôt il conſiſte à nazillonner, tantôt à canarder, tantôt à chevrotter, tantôt à glapir : mais tout cela ſont des graces paſſagères qui changent ſans ceſſe avec leurs Auteurs.

GRAVE ou GRAVEMENT. Adverbe qui marque lenteur dans le mouvement, & de plus, une certaine gravité dans l'exécution.

GRAVE. *adj.* eſt oppoſé à *aigu*. Plus les vibrations du corps ſonore ſont lentes, plus le Son eſt *Grave*. (Voyez SON, GRAVITÉ.)

GRAVITÉ. *ſ. f.* C'eſt cette modification du Son par laquelle on le

Digitized by Google

considère comme *Grave* ou *Bas* par rapport à d'autres Sons qu'on appelle *Hauts* ou *Aigus*. Il n'y a point dans la Langue Françoise de corrélatif à ce mot; car celui d'*Acuïté* n'a pu passer.

La *Gravité* des Sons dépend de la grosseur, longueur, tension des Cordes, de la longueur & du diamètre des tuyaux, & en général du volume & de la masse des corps sonores. Plus ils ont de tout cela, plus leur *Gravité* est grande; mais il n'y a point de *Gravité* absolue, & nul Son n'est grave ou aigu que par comparaison.

GROS-FA. Certaines vieilles Musiques d'Eglise, en Notes Quarrées, Rondes ou Blanches, s'appelloient jadis du *Gros-fa*.

GROUPE. *s. m.* Selon l'Abbé Brossard, quatre Notes égales & Diatoniques, dont la première & la troisième sont sur le même Degré, forment un *Groupe*. Quand la deuxième descend & que la quatrième monte, c'est *Groupe ascendant*; quand la deuxième monte & que la quatrième descend, c'est *Groupe descendant*: & il ajoûte que ce nom a été donné à ces Notes à cause de la figure qu'elles forment ensemble.

Je ne me souviens pas d'avoir jamais ouï employer ce mot en parlant, dans le sens que lui donne l'Abbé Brossard, ni même de l'avoir lû dans le même sens ailleurs que dans son Dictionnaire.

GUIDE. *s. f.* C'est la Partie qui entre la première dans une Fugue & annonce le sujet. (Voyez FUGUE.) Ce mot, commun en Italie, est peu usité en France dans le même sens.

GUIDON. *s. m.* Petit signe de Musique, lequel se met à l'extrémité de chaque Portée sur le Degré où sera placée la Note qui doit commencer la Portée suivante. Si cette première Note est accompagnée accidentellement d'un Dièse, d'un Bémol ou d'un Béquarre, il convient d'en accompagner aussi le *Guidon*.

On ne se sert plus de *Guidons* en Italie, surtout dans les Partitions où, chaque Portée ayant toujours dans l'Accolade sa place fixe, on ne sauroit guères se tromper en passant de l'une à l'autre. Mais les *Guidons* sont nécessaires dans les Partitions Françoises, parce que, d'une ligne

Digitized by Google

à l'autre, les Accolades, embraſſant plus ou moins de Portées, vous laiſſent dans une continuelle incertitude de la Portée correſpondante à celle que vous avez quittée.

GYMNOPÉDIE. *ſ. f.* Air ou Nome ſur lequel danſoient à nud les jeunes Lacédémoniennes.

Digitized by Google

H.

HARMATIAS. Nom d'un Nome dactylique de la Muſique Grecque, inventé par le premier Olympe Phrygien.

HARMONIE. *ſ. f.* Le ſens que donnoient les Grecs à ce mot, dans leur Muſique, eſt d'autant moins facile à déterminer, qu'étant originairement un nom propre, il n'a point de racines par leſquelles on puiſſe le décompoſer pour en tirer l'étymologie. Dans les anciens traités qui nous reſtent, l'*Harmonie* paroît être la Partie qui a pour objet la ſucceſſion convenable des Sons, en tant qu'ils ſont aigus ou graves, par oppoſition aux deux autres Parties appellées *Rhythmica* & *Metrica*, qui ſe rapportent au Tems & à la Meſure : ce qui laiſſe à cette convenance une idée vague & indéterminée qu'on ne peut fixer que par une étude expreſſe de toutes les règles de l'Art; & encore, après cela, l'*Harmonie* ſera-t-elle fort difficile à diſtinguer de la Mélodie, à moins qu'on n'ajoûte à cette dernière les idées de Rhythme & de Meſure, ſans leſquelles, en effet, nulle Mélodie ne peut avoir un caractère déterminé, au lieu que l'*Harmonie* a le ſien par elle-même, indépendamment de toute autre quantité. (Voyez MÉLODIE.)

On voit, par un paſſage de Nicomaque & par d'autres, qu'ils donnoient auſſi quelquefois le nom d'*Harmonie* à la Conſonnance de l'Octave, & aux Concerts de Voix & d'Inſtrumens qui s'exécutoient à l'Octave, & qu'ils appelloient plus communément *Antiphonies*.

Harmonie, ſelon les Modernes, eſt une ſucceſſion d'Accords ſelon les loix de la Modulation. Longtems cette *Harmonie* n'eut d'autres principes que des règles preſque arbitraires ou fondées uniquement ſur l'approbation d'une oreille exercée qui jugeoit de la bonne ou mauvaiſe ſucceſſion des Conſonnances & dont on mettoit enſuite les déciſions en calcul. Mais le P. Merſenne & M. Sauveur ayant trouvé que tout Son, bien que ſimple en apparence, étoit toujours accompagné d'autres Sons moins ſenſibles qui formoient avec lui l'Accord parfait

Digitized by Google

majeur, M. Rameau eſt parti de cette expérience, & en a fait la baſe de ſon ſyſtême Harmonique dont il a rempli beaucoup de livres, & qu'enfin M. d'Alembert a pris la peine d'expliquer au Public.

M. Tartini partant d'une autre expérience plus neuve, plus délicate & non moins certaine, eſt parvenu à des concluſions aſſez ſemblables par un chemin tout oppoſé. M. Rameau fait engendrer les Deſſus par la Baſſe ; M. Tartini fait engendrer la Baſſe par les Deſſus : celui-ci tire l'*Harmonie* de la Mélodie, & le premier fait tout le contraire. Pour décider de laquelle des deux Écoles doivent ſortir les meilleurs ouvrages, il ne faut que ſavoir lequel doit être fait pour l'autre, du Chant ou de l'Accompagnement. On trouvera au mot *Syſtême* un court expoſé de celui de M. Tartini. Je continue à parler ici dans celui de M. Rameau, que j'ai ſuivi dans tout cet ouvrage, comme le ſeul admis dans le pays où j'écris.

Je dois pourtant déclarer que ce Syſtême, quelque ingénieux qu'il ſoit, n'eſt rien moins que fondé ſur la Nature, comme il le répète ſans ceſſe ; qu'il n'eſt établi que ſur des analogies & des convenances qu'un homme inventif peut renverſer demain par d'autres plus naturelles ; qu'enfin, des expériences dont il le déduit, l'une eſt reconnue fauſſe, & l'autre ne fournit point les conſéquences qu'il en tire. En effet, quand cet Auteur a voulu décorer du titre de *Démonſtration* les raiſonnemens ſur leſquels il établit ſa théorie, tout le monde s'eſt moqué de lui ; l'Académie a hautement déſapprouvé cette qualification obreptice, & M. Eſtève, de la Société Royale de Montpellier, lui a fait voir qu'à commencer par cette propoſition, que, dans la loi de la Nature, les Octaves des Sons les repréſentent & peuvent ſe prendre pour eux, il n'y avoit rien du tout qui fût démontré, ni même ſolidement établi dans ſa prétendue Démonſtration. Je reviens à ſon Syſtême.

Le principe phyſique de la réſonnance nous offre les Accords iſolés & ſolitaires ; il n'en établit pas la ſucceſſion. Une ſucceſſion régulière eſt pourtant néceſſaire. Un Dictionnaire de mots choiſis n'eſt pas une harangue

Digitized by Google

harangue, ni un recueil de bons Accords une Pièce de Muſique : il faut un ſens, il faut de la liaiſon dans la Muſique ainſi que dans le langage ; il faut que quelque choſe de ce qui précède ſe tranſmette à ce qui ſuit, pour que le tout faſſe un enſemble & puiſſe être appellé véritablement un.

Or la ſenſation compoſée qui réſulte d'un Accord parfait, ſe réſout dans la ſenſation abſolue de chacun des Sons qui le compoſent, & dans la ſenſation comparée de chacun des Intervalles que ces mêmes Sons forment entr'eux : il n'y a rien au de-là de ſenſible dans cet Accord ; d'où il ſuit que ce n'eſt que par le rapport des Sons & par l'analogie des Intervalles qu'on peut établir la liaiſon dont il s'agit, & c'eſt-là le vrai & l'unique principe d'où découlent toutes les loix de l'*Harmonie* & de la Modulation. Si donc toute l'*Harmonie* n'étoit formée que par une ſucceſſion d'Accords parfaits majeurs, il ſuffiroit d'y procéder par Intervalles ſemblables à ceux qui compoſent un tel Accord ; car alors quelque Son de l'Accord précédent ſe prolongeant néceſſairement dans le ſuivant, tous les Accords ſe trouveroient ſuffiſamment liés & l'*Harmonie* ſeroit une, au moins en ce ſens.

Mais outre que de telles ſucceſſions excluroient toute Mélodie en excluant le Genre Diatonique qui en fait la baſe, elles n'iroient point au vrai but de l'Art, puiſque la Muſique, étant un diſcours, doit avoir comme lui ſes périodes, ſes phraſes, ſes ſuſpenſions, ſes repos, ſa ponctuation de toute eſpèce, & que l'uniformité des marches Harmoniques, n'offriroit rien de tout cela. Les marches Diatoniques exigeoient que les Accords majeurs & mineurs fuſſent entremêlés, & l'on a ſenti la néceſſité des Diſſonnances pour marquer les phraſes & les repos. Or, la ſucceſſion liée des Accords parfaits majeurs ne donne ni l'Accord parfait mineur ni la Diſſonnance, ni aucune eſpèce de phraſe, & la ponctuation s'y trouve tout-à-fait en défaut.

M. Rameau voulant abſolument, dans ſon Syſtême, tirer de la Nature toute notre *Harmonie*, a eu recours, pour cet effet, à une autre expérience de ſon invention, de laquelle j'ai parlé ci-devant, & qui eſt renverſée de la première. Il a prétendu qu'un Son quelconque

Digitized by Google

fourniſſoit dans ſes multiples un Accord parfait mineur au grave, dont il étoit la Dominante ou Quinte, comme il en fournit un majeur dans ſes aliquotes, dont il eſt la Tonique ou Fondamentale. Il a avancé comme un fait aſſuré, qu'une Corde ſonore faiſoit vibrer dans leur totalité, ſans pourtant les faire réſonner, deux autres Cordes plus graves, l'une à ſa Douzième majeure & l'autre à ſa Dix-ſeptième; & de ce fait, joint au précédent, il a déduit fort ingénieuſement, non-ſeulement l'introduction du Mode mineur & de la diſſonnance dans l'*Harmonie*, mais les règles de la phraſe harmonique & de toute la Modulation, telles qu'on les trouve aux mots ACCORD, ACCOMPAGNEMENT, BASSE-FONDAMENTALE, CADENCE, DISSONNANCE, MODULATION.

Mais premièrement, l'expérience eſt fauſſe. Il eſt reconnu que les Cordes accordées au-deſſous du Son fondamental, ne frémiſſent point en entier à ce Son fondamental, mais qu'elles ſe diviſent pour en rendre ſeulement l'uniſſon, lequel, conſéquemment, n'a point d'Harmoniques en-deſſous. Il eſt reconnu de plus que la propriété qu'ont les Cordes de ſe diviſer, n'eſt point particulière à celles qui ſont accordées à la Douzième & à la Dix-ſeptième en-deſſous du Son principal; mais qu'elle eſt commune à tous ſes multiples. D'où il ſuit que, les Intervalles de Douzième & de Dix-ſeptième en-deſſous n'étant pas uniques en leur manière, on n'en peut rien conclure en faveur de l'Accord parfait mineur qu'ils repréſentent.

Quand on ſuppoſeroit la vérité de cette expérience, cela ne lèveroit pas, à beaucoup près, les difficultés. Si, comme le prétend M. Rameau, toute l'*Harmonie* eſt dérivée de la réſonnance du corps ſonore, il n'en dérive donc point des ſeules vibrations du corps ſonore qui ne réſonne pas. En effet, c'eſt une étrange théorie de tirer de ce qui ne réſonne pas, les principes de l'*Harmonie*; & c'eſt une étrange phyſique de faire vibrer & non réſonner le corps ſonore, comme ſi le Son lui-même étoit autre choſe que l'air ébranlé par ces vibrations. D'ailleurs, le corps ſonore ne donne pas ſeulement, outre le Son principal, les Sons qui compoſent avec lui l'Accord parfait,

Digitized by Google.

mais une infinité d'autres Sons, formés par toutes les aliquotes du corps ſonore, leſquels n'entrent point dans cet Accord parfait. Pourquoi les premiers ſont-ils conſonnans, & pourquoi les autres ne le ſont-ils pas, puiſqu'ils ſont tous également donnés par la Nature ?

Tout Son donne un Accord vraiment parfait, puiſqu'il eſt formé de tous ſes Harmoniques, & que c'eſt par eux qu'il eſt un Son. Cependant ces Harmoniques ne s'entendent pas, & l'on ne diſtingue qu'un Son ſimple, à moins qu'il ne ſoit extrêmement fort ; d'où il ſuit que la ſeule bonne *Harmonie* eſt l'Uniſſon, & qu'auſſi-tôt qu'on diſtingue les Conſonnances, la proportion naturelle étant altérée, l'*Harmonie* a perdu ſa pureté.

Cette altération ſe fait alors de deux manières. Premièrement en faiſant ſonner certains Harmoniques, & non pas les autres, on change le rapport de force qui doit règner entr'eux tous, pour produire la ſenſation d'un Son unique, & l'unité de la Nature eſt détruite. On produit, en doublant ces Harmoniques, un effet ſemblable à celui qu'on produiroit en étouffant tous les autres ; car alors il ne faut pas douter qu'avec le Son générateur, on n'entendît ceux des Harmoniques qu'on auroit laiſſés : au lieu qu'en les laiſſant tous, ils s'entre-détruiſent & concourent enſemble à produire & renforcer la ſenſation unique du Son principal. C'eſt le même effet que donne le plein jeu de l'Orgue, lorſqu'ôtant ſucceſſivement les regiſtres, on laiſſe avec le principal la doublette & la Quinte : car alors cette Quinte & cette Tierce, qui reſtoient confondues, ſe diſtinguent ſéparément & déſagréablement.

De plus, les Harmoniques qu'on fait ſonner ont eux-mêmes d'autres Harmoniques, leſquels ne le ſont pas du Son fondamental : c'eſt par ces Harmoniques ajoûtés que celui qui les produit ſe diſtingue encore plus durement ; & ces mêmes Harmoniques qui font ainſi ſentir l'Accord n'entrent point dans ſon *Harmonie*. Voilà pourquoi les Conſonnances les plus parfaites déplaiſent naturellement aux oreilles peu faites à les entendre ; & je ne doute pas que l'Octave elle-même ne déplût, comme les autres, ſi le mélange des voix d'hommes & de femmes n'en donnoit l'habitude dès l'enfance.

Digitized by Google

C'eſt encore pis dans la Diſſonnance ; puiſque, non-ſeulement les Harmoniques du Son qui la donnent, mais ce Son lui-même n'entre point dans le ſyſtême harmonieux du Son fondamental : ce qui fait que la Diſſonnance ſe diſtingue toujours d'une manière choquante parmi tous les autres Sons.

Chaque touche d'un Orgue, dans le plein-jeu, donne un Accord parfait Tierce majeure qu'on ne diſtingue pas du Son fondamental, à moins qu'on ne ſoit d'une attention extrême & qu'on ne tire ſucceſſivement les jeux ; mais ces Sons Harmoniques ne ſe confondent avec le principal, qu'à la faveur du grand bruit & d'un arrangement de régiſtres par lequel les tuyaux qui font réſonner le Son fondamental, couvrent de leur force ceux qui donnent ſes Harmoniques. Or, on n'obſerve point & l'on ne ſauroit obſerver cette proportion continuelle dans un Concert, puiſqu'attendu le renverſement de l'*Harmonie*, il faudroit que cette plus grande force paſſât à chaque inſtant d'une Partie à une autre ; ce qui n'eſt pas praticable, & défigureroit toute la Mélodie.

Quand on joue de l'Orgue, chaque touche de la Baſſe fait ſonner l'Accord parfait majeur ; mais parce que cette Baſſe n'eſt pas toujours fondamentale, & qu'on module ſouvent en Accord parfait mineur, cet Accord parfait majeur eſt rarement celui que frappe la main droite ; de ſorte qu'on entend la Tierce mineure avec la majeure, la Quinte avec le Triton, la Septième ſuperflue avec l'Octave, & mille autres cacophonies dont nos oreilles ſont peu choquées, parce que l'habitude les rend accommodantes ; mais il n'eſt point à préſumer qu'il en fût ainſi d'une oreille naturellement juſte, & qu'on mettroit, pour la première fois, à l'épreuve de cette *Harmonie*.

M. Rameau prétend que les Deſſus d'une certaine ſimplicité ſuggèrent naturellement leur Baſſe, & qu'un homme ayant l'oreille juſte & non exercée, entonnera naturellement cette Baſſe. C'eſt-là un préjugé de Muſicien démenti par toute expérience. Non ſeulement celui qui n'aura jamais entendu ni Baſſe ni *Harmonie*, ne trouvera, de lui-même, ni cette *Harmonie* ni cette Baſſe ; mais elles lui déplairont

Digitized by Google

ſi on les lui fait entendre, & il aimera beaucoup mieux le ſimple Uniſſon.

Quand on ſonge que, de tous les peuples de la terre, qui tous ont une Muſique & un Chant, les Européens ſont les ſeuls qui aient une *Harmonie*, des Accords, & qui trouvent ce mélange agréable; quand on ſonge que le monde a duré tant de ſiècles, ſans que, de toutes les Nations qui ont cultivé les beaux Arts, aucune ait connu cette *Harmonie*; qu'aucun animal, qu'aucun oiſeau, qu'aucun être dans la Nature ne produit d'autre Accord que l'Uniſſon, ni d'autre Muſique que la Mélodie; que les langues orientales, ſi ſonores, ſi muſicales; que les oreilles Grecques, ſi délicates, ſi ſenſibles, exercées avec tant d'Art, n'ont jamais guidé ces peuples voluptueux & paſſionnés vers notre *Harmonie*; que, ſans elle, leur Muſique avoit des effets ſi prodigieux; qu'avec elle la nôtre en a de ſi foibles; qu'enfin il étoit réſervé à des Peuples du Nord, dont les organes durs & groſſiers ſont plus touchés de l'éclat & du bruit des Voix, que de la douceur des accens & de la Mélodie des inflexions, de faire cette grande découverte & de la donner pour principe à toutes les règles de l'Art; quand, dis-je, on fait attention à tout cela, il eſt bien difficile de ne pas ſoupçonner que toute notre *Harmonie* n'eſt qu'une invention Gothique & barbare, dont nous ne nous fuſſions jamais aviſés, ſi nous euſſions été plus ſenſibles aux véritables beautés de l'Art, & à la Muſique vraiment naturelle.

M. Rameau prétend cependant, que l'*Harmonie* eſt la ſource des plus grandes beautés de la Muſique; mais ce ſentiment eſt contredit par les faits & par la raiſon. Par les faits, puiſque tous les grands effets de la Muſique ont ceſſé, & qu'elle a perdu ſon énergie & ſa force depuis l'invention du Contre-point : à quoi j'ajoûte que les beautés purement harmoniques ſont des beautés ſavantes, qui ne tranſportent que des gens verſés dans l'Art; au lieu que les véritables beautés de la Muſique étant de la Nature, ſont & doivent être également ſenſibles à tous les hommes ſavans & ignorans.

Par la raiſon, puiſque l'*Harmonie* ne fournit aucun principe d'imitation

Digitized by Google

par lequel la Muſique formant des images ou exprimant des ſentimens ſe puiſſe élever au genre Dramatique ou imitatif, qui eſt la partie de l'Art la plus noble, & la ſeule énergique ; tout ce qui ne tient qu'au phyſique des Sons, étant très-borné dans le plaiſir qu'il nous donne, & n'ayant que très-peu de pouvoir ſur le cœur humain. (Voyez MÉLODIE.)

HARMONIE. Genre de Muſique. Les Anciens ont ſouvent donné ce nom au Genre appellé plus communément *Genre Enharmonique.* (Voyez ENHARMONIQUE.)

HARMONIE DIRECTE, eſt celle où la Baſſe eſt fondamentale, & où les Parties ſupérieures conſervent l'ordre direct entre elles & avec cette Baſſe. HARMONIE RENVERSÉE, eſt celle où le Son générateur ou fondamental eſt dans quelqu'une des Parties ſupérieures, & où quelqu'autre Son de l'Accord eſt tranſporté à la Baſſe au-deſſous des autres. (Voyez DIRECT, RENVERSÉ.)

HARMONIE FIGURÉE, eſt celle où l'on fait paſſer pluſieurs Notes ſur un Accord. On *figure* l'*Harmonie* par Degrés conjoints ou disjoints. Lorſqu'on figure par Degrés conjoints, on emploie néceſſairemens d'autres Notes que celles qui forment l'Accord, des Notes qui ne ſonnent point ſur la Baſſe & ſont comptées pour rien dans l'*Harmonie* : ces Notes intermédiaires ne doivent pas ſe montrer au commencement des Tems, principalement des Tems forts, ſi ce n'eſt comme coulés, ports-de-voix, ou lorſqu'on fait la première Note du Tems brève pour appuyer la ſeconde. Mais quand on figure par Degrés disjoints, on ne peut abſolument employer que les Notes qui forment l'Accord, ſoit conſonnant, ſoit diſſonnant. L'*Harmonie* ſe *figure* encore par des Sons ſuſpendus ou ſuppoſés. (Voyez SUPPOSITION, SUSPENSION.)

HARMONIEUX. *adj.* Tout ce qui fait de l'effet dans l'Harmonie, & même quelquefois tout ce qui eſt ſonore & remplit l'oreille dans les Voix, dans les Inſtrumens, dans la ſimple Mélodie.

HARMONIQUES. *adj.* Ce qui appartient à l'Harmonie ; comme les diviſions *Harmoniques* du Monocorde, la Proportion *Harmonique*, le Canon *Harmonique*, &c.

Digitized by Google

HARMONIQUE. *ſ. des deux genres.* On appelle ainſi tous les Sons concomitans ou acceſſoires qui, par le principe de la réſonnance, accompagnent un Son quelconque & le rendent appréciable. Ainſi toutes les aliquotes d'une Corde ſonore en donnent les *Harmoniques.* Ce mot s'employe au maſculin quand on ſous-entend le mot *Son*, & au féminin quand on ſous-entend le mot *Corde.*

SONS HARMONIQUES. (Voyez SON.)

HARMONISTE. *ſ. m.* Muſicien ſavant dans l'Harmonie. *C'eſt un bon* Harmoniſte. *Durante eſt le plus grand* Harmoniſte *de l'Italie, c'eſt-à-dire, du Monde.*

HARMONOMETRE. *ſ. m.* Inſtrument propre à meſurer les rapports Harmoniques. Si l'on pouvoit obſerver & ſuivre à l'oreille & à l'œil les ventres, les nœuds & toutes les diviſions d'une Corde ſonore en vibration, l'on auroit un *Harmonomètre* naturel très-exact; mais nos ſens trop groſſiers ne pouvant ſuffire à ces obſervations, on y ſupplée par un Monocorde que l'on diviſe à volonté par des chevalets mobiles, & c'eſt le meilleur *Harmonomètre* naturel que l'on ait trouvé juſqu'ici. (Voyez MONOCORDE.)

HARPALICE. Sorte de Chanſon propre aux filles parmi les Anciens Grecs. (Voyez CHANSON.)

HAUT. *adj.* Ce mot ſignifie la même choſe qu'*Aigu*, & ce terme eſt oppoſé à *bas.* C'eſt ainſi qu'on dira que le Ton eſt trop *Haut*, qu'il faut monter l'Inſtrument plus *Haut.*

Haut, s'employe auſſi quelquefois improprement pour *Fort. Chantez plus* Haut *; on ne vous entend pas.*

Les Anciens donnoient à l'ordre des Sons une dénomination toute oppoſée à la nôtre; ils plaçoient en *Haut* les Sons graves, & en bas les Sons aigus: ce qu'il importe de remarquer pour entendre pluſieurs de leurs paſſages.

Haut, eſt encore, dans celles des quatre Parties de la Muſique qui ſe ſubdiviſent, l'épithète qui diſtingue la plus élevée ou la plus aiguë. HAUTE-CONTRE, HAUTE-TAILLE, HAUT-DESSUS. Voyez ces mots.

HAUT-DESSUS. *ſ. m.* C'eſt, quand les Deſſus chantans ſe ſubdiviſent, la Partie ſupérieure. Dans les Parties inſtrumentales on dit tou-

Digitized by Google

jours *premier Deſſus* & *ſecond Deſſus*; mais dans le vocal on dit quelquefois *Haut-deſſus* & *Bas-deſſus*.

HAUTE-CONTRE, ALTUS ou CONTRA. Celle des quatre Parties de la Muſique qui appartient aux Voix d'hommes les plus aiguës ou les plus hautes; par oppoſition à la *Baſſe-contre* qui eſt pour les plus graves ou les plus baſſes. (Voyez PARTIES.)

Dans la Muſique Italienne, cette Partie, qu'ils appellent *Contr'alto*, & qui répond à la *Haute-contre*, eſt preſque toujours chantée par des *Bas-deſſus*, ſoit femmes, ſoit Caſtrati. En effet, la *Haute-contre* en Voix d'homme n'eſt point naturelle; il faut la forcer pour la porter à ce Diapaſon: quoi qu'on faſſe, elle a toujours de l'aigreur, & rarement de la juſteſſe.

HAUTE-TAILLE, TENOR, eſt cette Partie de la Muſique qu'on appelle auſſi ſimplement *Taille*. Quand la Taille ſe ſubdiviſe en deux autres Parties, l'inférieure prend le nom de *Baſſe-taille* ou Concordant, & la ſupérieure s'appelle *Haute-taille*.

HÉMI. Mot Grec fort uſité dans la Muſique, & qui ſignifie *Demi* ou *moitié*. (Voyez SEMI.)

HÉMIDITON. C'étoit, dans la Muſique Grecque, l'Intervalle de Tierce majeure, diminuée d'un ſemi-Ton; c'eſt-à-dire, la Tierce mineure. L'*Hémiditon* n'eſt point, comme on pourroit croire, la moitié du Diton ou le *Ton*: mais c'eſt le Diton moins la moitié d'un *Ton*; ce qui eſt tout différent.

HÉMIOLE. Mot Grec qui ſignifie l'*entier & demi*, & qu'on a conſacré en quelque ſorte à la Muſique. Il exprime le rapport de deux quantités dont l'une eſt à l'autre comme 15 à 10, ou comme 3 à 2: on l'appelle autrement *rapport ſeſquialtère*.

C'eſt de ce rapport que naît la Conſonnance appellée *Diapente* ou Quinte, & l'ancien Rhythme ſeſquialtère en naiſſoit auſſi.

Les anciens Auteurs Italiens donnent encore le nom d'*Hémiole* ou *Hémiolie* à cette eſpèce de Meſure triple dont chaque Tems eſt une Noire. Si cette Noire eſt ſans queue, la Meſure s'appelle *Hemiolia maggiore*, parce qu'elle ſe bat plus lentement & qu'il faut deux Noires à queue pour chaque Tems. Si chaque Tems ne contient qu'une Noire à queue, la Meſure ſe bat du double plus vîte, & s'appelle *Hemiolia minore*.

HÉMIOLIEN.

Digitized by Google

HÉMIOLIEN. *adj.* C'eſt le nom que donne Ariſtoxène à l'une des trois eſpèces du Genre Chromatique, dont il explique les diviſions. Le Tétracorde 30 y eſt partagé en trois Intervalles, dont les deux premiers, égaux entr'eux, ſont chacun la ſixième partie, & dont le troiſième eſt les deux tiers. $5 + 5 + 20 = 30$.

HEPTACORDE, HEPTAMERIDE, HEPTAPHONE, HÉXACORDE, &c. (Voyez EPTACORDE, EPTAMERIDE, EPTAPHONE, &c.)

HERMOSMENON. (Voyez MŒURS.)

HEXARMONIEN. *adj.* Nome, ou Chant d'une Mélodie efféminée & lâche, comme Ariſtophane le reproche à Philoxène ſon Auteur.

HOMOPHONIE. *ſ. f.* C'étoit dans la Muſique Grecque cette eſpèce de Symphonie qui ſe faiſoit à l'Uniſſon, par oppoſition à l'Antiphonie qui s'exécutoit à l'Octave. Ce mot vient de ὁμὸς, pareil, & de φωνὴ, Son.

HYMÉE. Chanſon des Meûniers chez les anciens Grecs, autrement dite *Épiaulie.* Voyez ce mot.

HYMENÉE. Chanſon des noces chez les anciens Grecs, autrement dite *Épithalame.* (Voyez ÉPITHALAME.)

HYMNE. *ſ. f.* Chant en l'honneur des Dieux ou des Héros. Il y a cette différence entre l'*Hymne* & le Cantique, que celui-ci ſe rapporte plus communément aux actions & l'*Hymne* aux perſonnes. Les premiers Chants de toutes les Nations ont été des Cantiques ou des *Hymnes.* Orphée & Linus paſſoient, chez les Grecs, pour Auteurs des premières *Hymnes*; & il nous reſte parmi les Poëſies d'Homère un recueil d'Hymnes en l'honneur des Dieux.

HYPATE. *adj.* Épithète par laquelle les Grecs diſtinguoient le Tétracorde le plus bas, & la plus baſſe Corde de chacun des deux plus bas Tétracordes; ce qui, pour eux, étoit tout le contraire : car ils ſuivoient dans leurs dénominations un ordre rétrograde au nôtre, & plaçoient en haut le grave que nous plaçons en bas. Ce choix eſt arbitraire, puiſque les idées attachées aux mots *Aigu* & *Grave*, n'ont aucune liaiſon naturelle avec les idées attachées aux mots *Haut* & *Bas.*

On appelloit donc *Tétracorde Hypaton*, ou des *Hypates*, celui qui étoit

Digitized by Google

le plus grave de tous, & immédiatement au-deſſus de la *Proſlambanomène* ou plus baſſe Corde du Mode ; & la première Corde du Tétracorde qui ſuivoit immédiatement celle-là s'appelloit *Hypate-Hypaton* ; c'eſt-à-dire, comme le traduiſoient les Latins, la *Principale* du Tétracorde des *Principales*. Le Tétracorde immédiatement ſuivant du grave à l'aigu s'appelloit *Tétracorde Méſon*, ou des moyennes ; & la plus grave Corde s'appelloit *Hypate-Méſon* ; c'eſt-à dire, la principale des moyennes.

Nicomaque le Géraſénien, prétend que ce mot d'*Hypate*, *Principale*, *Élevée* ou *Suprême*, a été donné à la plus grave des Cordes du Diapaſon, par alluſion à Saturne, qui des ſept Planettes eſt la plus éloignée de nous. On ſe doutera bien par-là que ce Nicomaque étoit Pythagoricien.

HYPATE-HYPATON. C'étoit la plus baſſe Corde du plus bas Tétracorde des Grecs, & d'un Ton plus haut que la Proſlambanomène. Voyez l'Article précédent.

HYPATE-MESON. C'étoit la plus baſſe Corde du ſecond Tétracorde, laquelle étoit auſſi la plus aiguë du premier, parce que ces deux Tétracordes étoient conjoints. (Voyez HYPATE.)

HYPATOÏDES. Sons graves. (Voyez LEPSIS.)

HYPERBOLEÏEN. *adj.* Nome ou Chant de même caractére que l'Héxarmonien. (Voyez HEXARMONIEN.)

HYPERBOLÉON. Le Tétracorde *Hyperboléon* étoit le plus aigu des cinq Tétracordes du Syſtême des Grecs.

Ce mot eſt le génitif du ſubſtantif pluriel ὑπατοι, *Sommets*, *Extrémités* ; les Sons les plus aigus étant à l'extrémité des autres.

HYPER-DIAZEUXIS. Disjonction de deux Tétracordes ſéparés par l'Intervalle d'une Octave, comme étoient le Tétracorde des Hypates & celui des Hyperbolées.

HYPER-DORIEN. Mode de la Muſique Grecque, autrement appellée *Mixo-Lydien*, duquel la Fondamentale ou Tonique étoit une Quarte au-deſſus de celle du Mode Dorien. (Voyez MODE.)

On attribue à Pythoclide l'invention du Mode *Hyper-Dorien*.

HYPER-ÉOLIEN. Le pénultième à l'aigu des quinze Modes de la Muſique des Grecs, & duquel la Fondamentale ou Tonique étoit une Quarte au-deſſus de celle du Mode Éolien. (Voyez MODE.)

Le Mode *Hyper-Éolien*, non plus que l'Hyper-Lydien qui le ſuit,

Digitized by Google

n'étoient pas ſi anciens que les autres. Ariſtoxène n'en fait aucune mention, & Ptolomée qui n'en admettoit que ſept, n'y comprenoit pas ces deux-là.

HYPER-ÏASTIEN, ou *Mixo-Lydien aigu.* C'eſt le nom qu'Euclide & pluſieurs Anciens donnent au Mode appellé plus communément *Hyper-Ïonien.*

HYPER-ÏONIEN. Mode de la Muſique Grecque, appellé auſſi par quelques-uns Hyper-Ïaſtien, ou *Mixo-Lydien aigu*; lequel avoit ſa fondamentale une Quarte au-deſſus de celle du Mode Ïonien. Le Mode Ïonien eſt le douzième en ordre du grave à l'aigu, ſelon le dénombrement d'Alypius (Voyez MODE.)

HYPER-LYDIEN. Le plus aigu des quinze Modes de la Muſique des Grecs, duquel la fondamentale étoit une Quarte au-deſſus de celle du Mode Lydien. Ce Mode, non plus que ſon voiſin l'Hyper-Éolien, n'étoit pas ſi ancien que les treize autres; & Ariſtoxène qui les nomme tous, ne fait aucune mention de ces deux-là. (Voyez MODE.)

HYPER-MIXO-LYDIEN. Un des Modes de la Muſique Grecque, autrement appellé *Hyper Phrygien.* Voyez ce mot.

HYPER-PHRYGIEN, appellé auſſi par Euclide, *Hyper-mixo-Lydien*, eſt le plus aigu des treize Modes d'Ariſtoxène, faiſant le Diapaſon ou l'Octave avec l'Hypo-Dorien le plus grave de tous. (Voyez MODE.)

HYPO-DIAZEUXIS, eſt, ſelon le vieux Bacchius, l'Intervalle de Quinte qui ſe trouve entre deux Tétracordes ſéparés par une disjonction, & de plus par un troiſième Tétracorde intermédiaire. Ainſi il y a *Hypo-Diazeuxis* entre les Tétracordes Hypaton & Diézeugménon, & entre les Tétracordes Synnéménon & Hyperboléon. (Voyez TÉTRACORDE.)

HYPO-DORIEN. Le plus grave de tous les Modes de l'ancienne Muſique. Euclide dit que c'eſt le plus élevé; mais le vrai ſens de cette expreſſion eſt expliqué au mot *Hypate.*

Le Mode *Hypo-Dorien* a ſa fondamentale une Quarte au-deſſous de celle du Mode Dorien. Il fut inventé, dit-on, par Philoxène; ce Mode eſt affectueux, mais gai, alliant la douceur à la majeſté.

HYPO-ÉOLIEN. Mode de l'ancienne Muſique, appellé auſſi par Euclide, *Hypo Lydien grave.* Ce Mode a ſa fondamentale une Quarte au-deſſous de celle du Mode Éolien. (Voyez MODE.)

HYPO-ÏASTIEN. (Voyez HYPO-ÏONIEN.)

Digitized by Google

HYPO-ÏONIEN. Le ſecond des Modes de l'ancienne Muſique, en commençant par le grave. Euclide l'appelle auſſi *Hypo Ïaſtien & Hypo-Phrygien grave.* Sa fondamentale eſt une Quarte au-deſſous de celle du Mode Ïonien. (Voyez MODE.)

HYPO-LYDIEN. Le cinquième Mode de l'ancienne Muſique, en commençant par le grave. Euclide l'appelle auſſi *Hypo-Ïaſtien* & *Hypo Phrygien grave.* Sa fondamentale eſt une Quarte au-deſſous de celle du Mode Lydien. (Voyez MODE.)

Euclide diſtingue deux Modes *Hypo-Lydiens*; ſçavoir, l'aigu qui eſt celui de cet Article, & le grave qui eſt le même que l'Hypo-Éolien.

Le Mode *Hypo-Lydien* étoit propre aux Chants funèbres, aux méditations ſublimes & divines : quelques-uns en attribuent l'invention à Polymneſte de Colophon, d'autres à Damon l'Athénien.

HYPO-MIXO-LYDIEN. Mode ajoûté par Gui d'Arezzo à ceux de l'ancienne Muſique : c'eſt proprement le Plagal du Mode Mixo-Lydien, & ſa fondamentale eſt la même que celle du Mode Dorien. (Voyez MODE.)

HYPO-PHRYGIEN. Un des Modes de l'ancienne Muſique dérivé du Mode Phrygien dont la fondamentale étoit une Quarte au-deſſus de la ſienne.

Euclide parle encore d'un autre Mode Hypo-Phrygien au grave de celui-ci : c'eſt celui qu'on appelle plus correctement Hypo-Ïonien. Voyez ce mot.

Le caractère du Mode *Hypo-Phrygien* étoit calme, paiſible & propre à tempérer la véhémence du Phrygien. Il fut inventé, dit-on, par Damon, l'ami de Pythias & l'élève de Socrate.

HYPO-PROSLAMBANOMÉNOS. Nom d'une Corde ajoûtée, à ce qu'on prétend, par Gui d'Arezzo, un Ton plus bas que la Proſlambanomène des Grecs; c'eſt-à-dire, au-deſſous de tout le ſyſtême. L'Auteur de cette nouvelle Corde l'exprima par la lettre r de l'Alphabet Grec, & de-là nous eſt venu le nom de la *Gamme.*

HYPORCHEMA. Sorte de Cantique ſur lequel on danſoit aux fêtes des Dieux.

HYPO-SYNAPHE eſt, dans la Muſique des Grecs, la disjonction de deux Tétracordes ſéparés par l'interpoſition d'un troiſième Tétracorde conjoint avec chacun des deux; en ſorte que les Cordes homologues de deux Tétracordes disjoints par *Hypo-Synaphe*, ont entr'elles cinq Tons ou une Septième mineure d'Intervalle. Tels ſont les deux Tétracordes *Hypaton* & *Synnéménon.*

Digitized by Google

I.

ÏALÈME. Sorte de Chant funèbre jadis en uſage parmi les Grecs; comme le *Linos* chez le même Peuple, & le *Manéros* chez les Égyptiens. (Voyez CHANSON.)

ÏAMBIQUE. *adj.* Il y avoit dans la Muſique des Anciens deux ſortes de vers *Ïambiques*, dont on ne faiſoit que réciter les uns au ſon des Inſtrumens, au lieu que les autres ſe chantoient. On ne comprend pas bien quel effet devoit produire l'Accompagnement des Inſtrumens ſur une ſimple récitation, & tout ce qu'on en peut conclure raiſonnablement, c'eſt que la plus ſimple manière de prononcer la Poéſie Grecque, ou du moins l'*Ïambique*, ſe faiſoit par des Sons appréciables, harmoniques, & tenoit encore beaucoup de l'intonation du Chant.

ÏASTIEN. Nom donné par Ariſtoxène & Alypius au Mode que les autres Auteurs appellent plus communément *Ïonien*. (Voyez MODE.)

JEU. *ſ. m.* L'action de jouer d'un Inſtrument. (Voyez JOUER.) On dit *Plein-Jeu*, *Demi-Jeu*, ſelon la manière plus forte ou plus douce de tirer les Sons de l'Inſtrument.

IMITATION. *ſ. f.* La Muſique dramatique ou théâtrale concourt à l'*Imitation* ainſi que la Poéſie & la Peinture : c'eſt à ce principe commun que ſe rapportent tous les Beaux-Arts, comme l'a montré M. le Batteux. Mais cette *Imitation* n'a pas pour tous la même étendue. Tout ce que l'imagination peut ſe repréſenter eſt du reſſort de la Poéſie. La Peinture, qui n'offre point ſes tableaux à l'imagination, mais au ſens & à un ſeul ſens, ne peint que les objets ſoumis à la vue. La Muſique ſembleroit avoir les mêmes bornes par rapport à l'ouïe ; cependant elle peint tout, même les objets qui ne ſont que viſibles : par un preſtige preſque inconcevable, elle ſemble mettre l'œil dans l'oreille, & la plus grande merveille d'un Art qui n'agit que par le mouvement, eſt d'en pouvoir former juſqu'à l'image du repos. La nuit, le ſommeil, la ſolitude & le ſilence entrent dans le nombre des grands tableaux de la Muſique. On

Digitized by Google

ſait que le bruit peut produire l'effet du ſilence, & le ſilence l'effet du bruit; comme quand on s'endort à une lecture égale & monotone, & qu'on s'éveille à l'inſtant qu'elle ceſſe. Mais la Muſique agit plus intimement ſur nous en excitant, par un ſens, des affections ſemblables à celles qu'on peut exciter par un autre; &, comme le rapport ne peut être ſenſible que l'impreſſion ne ſoit forte, la Peinture dénuée de cette force ne peut rendre 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 le cœur du Contemplateur. Non-ſeulement il agitera la Mer, animera la flamme d'un incendie, fera couler les ruiſſeaux, tomber la pluie & groſſir les torrens; mais il peindra l'horreur d'un deſert affreux, rembrunira les murs d'une priſon ſouterraine, calmera la tempête, rendra l'air tranquille & ſerein, & répandra de l'Orcheſtre une fraîcheur nouvelle ſur les boccages. Il ne repréſentera pas directement ces choſes, mais il excitera dans l'ame les mêmes mouvemens qu'on éprouve en les voyant.

J'ai dit au mot *Harmonie* qu'on ne tire d'elle aucun principe qui mène à l'*Imitation* muſicale, puiſqu'il n'y a aucun rapport entre des Accords & les objets qu'on veut peindre, ou les paſſions qu'on veut exprimer. Je ferai voir au mot MÉLODIE quel eſt ce principe que l'Harmonie ne fournit pas, & quels traits donnés par la Nature ſont employés par la Muſique pour repréſenter ces objets & ces paſſions.

IMITATION, dans ſon ſens technique, eſt l'emploi d'un même Chant, ou d'un Chant ſemblable, dans pluſieurs Parties qui ſe font entendre l'une après l'autre, à l'Uniſſon, à la Quinte, à la Quarte, à la Tierce, ou à quelqu'autre Intervalle que ce ſoit. L'*Imitation* eſt toujours bien priſe, même en changeant pluſieurs Notes; pourvu que ce même Chant ſe reconnoiſſe toujours & qu'on ne s'écarte point des loix d'une bonne Modulation. Souvent, pour rendre l'*Imitation* plus ſenſible, on la fait précéder de ſilences ou de Notes longues qui ſemblent laiſſer éteindre le Chant au moment que l'*Imitation* le ranime. On traite l'*Imitation* comme on veut; on l'abandonne, on la reprend, on en commence une autre à volonté; en un mot, les règles en ſont auſſi

Digitized by Google

relâchées, que celles de la Fugue ſont ſévères : c'eſt pourquoi les grands Maîtres la dédaignent, & toute *Imitation* trop affectée décèle preſque toujours un Écolier en compoſition.

IMPARFAIT. *adj.* Ce mot a pluſieurs ſens en Muſique. Un Accord *Imparfait* eſt, par oppoſition à l'Accord parfait, celui qui porte une Sixte ou une Diſſonnance ; &, par oppoſition à l'Accord plein, c'eſt celui qui n'a pas tous les Sons qui lui conviennent & qui doivent le rendre complet. (Voyez ACCORD.)

Le Tems ou Mode *Imparfait* etoit, dans nos anciennes Muſiques, celui de la diviſion double. (Voyez MODE.)

Une Cadence *Imparfaite* eſt celle qu'on appelle autrement Cadence irrégulière. (Voyez CADENCE.)

Une Conſonnance *Imparfaite* eſt celle qui peut être majeure ou mineure, comme la Tierce ou la Sixte. (Voyez CONSONNANCE.)

On appelle, dans le Plain-Chant, *Modes Imparfaits* ceux qui ſont défectueux en haut ou en bas, & reſtent en-deçà d'un des deux termes qu'ils doivent atteindre.

IMPROVISER. *v. n.* C'eſt faire & chanter impromptu des Chanſons, Airs & paroles, qu'on accompagne communément d'une Guitarre ou autre pareil Inſtrument. Il n'y a rien de plus commun en Italie, que de voir deux Maſques ſe rencontrer, ſe défier, s'attaquer, ſe ripoſter ainſi par des couplets ſur le même Air, avec une vivacité de Dialogue, de Chant, d'Accompagnement dont il faut avoir été témoin pour la comprendre.

Le mot *Improviſar* eſt purement Italien : mais comme il ſe rapporte à la Muſique, j'ai été contraint de le franciſer pour faire entendre ce qu'il ſignifie.

INCOMPOSÉ. *adj.* Un Intervalle *Incompoſé* eſt celui qui ne peut ſe réſoudre en Intervalles plus petits, & n'a point d'autre élément que lui-même ; tel, par exemple, que le Dièſe Enharmonique, le Comma, même le ſemi-Ton.

Chez les Grecs, les Intervalles *Incompoſés* étoient différens dans les trois Genres, ſelon la manière d'accorder les Tétracordes. Dans le Diatonique le ſemi-Ton & chacun des deux Tons qui le ſuivent étoient des Intervalles *Incompoſés*. La Tierce mineure qui ſe trouve entre la

Digitized by Google

troiſième & la quatrième Corde dans le Genre Chromatique, & la Tierce majeure qui ſe trouve entre les mêmes Cordes dans le Genre Enharmonique, étoient auſſi des Intervalles *Incompoſés*. En ce ſens, il n'y a dans le ſyſtême moderne qu'un ſeul Intervalle *Incompoſé*; ſavoir, le ſemi-Ton. (Voyez SEMI-TON.)

INHARMONIQUE. *adj. Relation Inharmonique*, eſt, ſelon M. Savérien, un terme de Muſique; & il renvoie, pour l'expliquer, au mot *Relation*, auquel il n'en parle pas. Ce terme de Muſique ne m'eſt point connu.

INSTRUMENT. *ſ. m.* Terme générique ſous lequel on comprend tous les corps artificiels qui peuvent rendre & varier les Sons, à l'imitation de la Voix. Tous les corps capables d'agiter l'air par quelque choc, & d'exciter enſuite, par leurs vibrations, dans cet air agité, des ondulations aſſez fréquentes, peuvent donner du Son; & tous les corps capables d'accélérer ou retarder ces ondulations peuvent varier les Sons. (Voyez SON.)

Il y a trois manières de rendre des Sons ſur des *Inſtrumens*; ſavoir, par les vibrations des Cordes, par celles de certains corps élaſtiques, & par la colliſion de l'air enfermé dans des tuyaux. J'ai parlé au mot *Muſique*, de l'invention de ces *Inſtrumens*.

Ils ſe diviſent généralement en *Inſtrumens* à Cordes, *Inſtrumens* à vent, *Inſtrumens* de percuſſion. Les *Inſtrumens* à Cordes, chez les Anciens, étoient en grand nombre; les plus connus ſont les ſuivans: *Lyra*, *Pſalterium*, *Trigonium*, *Sambuca*, *Cithara*, *Pectis*, *Magas*, *Barbiton*, *Teſtudo*, *Epigonium*, *Simmicium*, *Epandoron*, &c. On touchoit tous ces *Inſtrumens* avec les doigts ou avec le Plectrum, eſpèce d'archet.

Pour leurs principaux *Inſtrumens* à vent, ils avoient ceux appellés, *Tibia*, *Fiſtula*, *Tuba*, *Cornu*, *Lituus*, &c.

Les *Inſtrumens* de percuſſion étoient ceux qu'ils nommoient, *Tympanum*, *Cymbalum*, *Crepitaculum*, *Tintinnabulum*, *Crotalum*, &c. Mais pluſieurs de ceux-ci ne varioient point les Sons.

On ne trouvera point ici des articles pour ces *Inſtrumens* ni pour ceux de la Muſique moderne, dont le nombre eſt exceſſif. La Partie Inſtrumentale, dont un autre s'étoit chargé, n'étant pas d'abord entrée dans

Digitized by Google

dans le Plan de mon travail pour l'Encyclopédie, m'a rebuté, par l'étendue des connoiſſances qu'elle exige, de la remettre dans celui-ci.

INSTRUMENTAL. Qui appartient au jeu des Inſtrumens. *Tour de Chant* Inſtrumental; *Muſique* Inſtrumentale.

INTENSE. *adj.* Les Sons *Intenſes* ſont ceux qui ont le plus de force, qui s'entendent de plus loin : ce ſont auſſi ceux qui, étant rendus par des Cordes fort tendues, vibrent par-là même plus fortement. Ce mot eſt Latin, ainſi que celui de *Remiſſe* qui lui eſt oppoſé : mais dans les écrits de Muſique théorique on eſt obligé de franciſer l'un & l'autre.

INTERCIDENCE. *ſ. f.* Terme de Plain-Chant. (Voyez DIAPTOSE.)

INTERMEDE. *ſ. m.* Pièce de Muſique & de Danſe qu'on inſère à l'Opéra, & quelquefois à la Comédie, entre les Actes d'une grande Pièce, pour égayer & repoſer, en quelque ſorte, l'eſprit du Spectateur attriſté par le tragique & tendu ſur les grands intérêts.

Il y a des *Intermèdes* qui ſont de véritables Drames comiques ou burleſques, leſquels, coupant ainſi l'intérêt par un intérêt tout différent, balottent & tiraillent, pour ainſi dire, l'attention du Spectateur en ſens contraire, & d'une manière très-oppoſée au bon goût & à la raiſon. Comme la Danſe, en Italie, n'entre point & ne doit point entrer dans la conſtitution du Drame Lyrique, on eſt forcé, pour l'admettre ſur le Théâtre, de l'employer hors d'œuvre & détachée de la Pièce. Ce n'eſt pas cela que je blâme; au contraire, je penſe qu'il convient d'effacer, par un Ballet agréable, les impreſſions triſtes laiſſées par la repréſentation d'un grand Opéra, & j'approuve fort que ce Ballet faſſe un ſujet particulier qui n'appartienne point à la Pièce: mais ce que je n'approuve pas, c'eſt qu'on coupe les Actes par de ſemblables Ballets qui, diviſant ainſi l'action & détruiſant l'intérêt, font, pour ainſi dire, de chaque Acte une Pièce nouvelle.

INTERVALLE. *ſ. m.* Différence d'un Son à un autre entre le grave & l'aigu; c'eſt tout l'eſpace que l'un des deux auroit à parcourir pour arriver à l'Uniſſon de l'autre. La différence qu'il y a de l'*Intervalle* à l'*Étendue*, eſt que l'*Intervalle* eſt conſidéré comme indiviſé, & l'Étendue comme diviſée. Dans l'*Intervalle*, on ne conſidère que les deux termes; dans l'Étendue, on en ſuppoſe d'intermédiaires.

Digitized by Google

L'Étendue forme un ſyſtème, mais l'*Intervalle* peut être incompoſé.

A prendre ce mot dans ſon ſens le plus général, il eſt évident qu'il y a une infinité d'*Intervalles* : mais comme en Muſique on borne le nombre des Sons à ceux qui compoſent un certain ſyſtême, on borne auſſi par-là le nombre des *Intervalles* à ceux que ces Sons peuvent former entr'eux. De ſorte qu'en combinant deux à deux tous les Sons d'un ſyſtême quelconque, on aura tous les *Intervalles* poſſibles dans ce même ſyſtême ; ſur quoi il reſtera à réduire ſous la méme eſpèce tous ceux qui ſe trouveront égaux.

Les Anciens diviſoient les *Intervalles* de leur Muſique en *Intervalles* ſimples ou incompoſés, qu'ils appelloient *Diaſtêmes*, & en *Intervalles* compoſés, qu'ils appelloient *Syſtêmes*. (Voyez ces mots). Les *Intervalles*, dit Ariſtoxène, diffèrent entr'eux en cinq manières. 1°. En étendue ; un grand *Intervalle* diffère ainſi d'un plus petit : 2°. En réſonnance ou en Accord ; c'eſt ainſi qu'un *Intervalle* conſonnant diffère d'un diſſonnant : 3°. En quantité ; comme un *Intervalle* ſimple diffère d'un *Intervalle* compoſe : 4°. En Genre ; c'eſt ainſi que les *Intervalles* Diatoniques, Chromatiques, Enharmoniques diffèrent entr'eux : 5°. En nature de rapport ; comme l'*Intervalle* dont la raiſon peut s'exprimer en nombres, diffère d'un *Intervalle* irrationnel. Diſons quelques mots de toutes ces différences.

I. Le moindre de tous les *Intervalles*, ſelon Bacchius & Gaudence, eſt le Dièſe Enharmonique. Le plus grand, à le prendre à l'extrémité grave du Mode Hypo-Dorien, juſqu'à l'extrémité aiguë de l'Hypomixo-Lydien, ſeroit de trois Octaves complettes ; mais comme il y a une Quinte à retrancher, ou même une Sixte, ſelon un paſſage d'Adraſte, cité par Meibonius, reſte la Quarte par-deſſus le Dis-Diapaſon ; c'eſt à-dire la Dix-huitième, pour le plus grand *Intervalle* du Diagramme des Grecs.

II. Les Grecs diviſoient comme nous les *Intervalles* en Conſonnans & Diſſonnans : mais leurs diviſions n'étoient pas les mêmes que les nôtres. (Voyez CONSONNANCE.) Ils ſubdiviſoient encore les *Intervalles* conſonnans en deux eſpèces, ſans y compter l'Uniſſon, qu'ils appelloient *Homophonie*, ou parité de Sons, & dont l'*Intervalle* eſt nul. La première eſpèce étoit l'*Antiphonie*, ou oppoſition des Sons, qui ſe faiſoit

Digitized by Google

à l'Octave ou à la double Octave, & qui n'étoit proprement qu'une Réplique du même Son; mais pourtant avec oppoſition du grave à l'aigu. La ſeconde eſpèce étoit la *Paraphonie*, ou diſtinction de Sons, ſous laquelle on comprenoit toute Conſonnance autre que l'Octave & ſes Répliques; tous les *Intervalles*, dit Théon de Smyrne, qui ne ſont ni Diſſonnans, ni Uniſſon.

III. Quand les Grecs parlent de leurs Diaſtèmes ou *Intervalles* ſimples, il ne faut pas prendre ce terme à toute rigueur; car le Diéſis même n'étoit pas, ſelon eux, exempt de compoſition; mais il faut toujours le rapporter au Genre auquel l'*Intervalle* s'applique. Par exemple, le ſemi-Ton eſt un *Intervalle* ſimple dans le Genre Chromatique & dans le Diatonique, compoſé dans l'Enharmonique. Le *Ton* eſt compoſé dans le Chromatique, & ſimple dans le Diatonique; & le Diton même, ou la Tierce majeure, qui eſt un *Intervalle* compoſé dans le Diatonique, eſt incompoſé dans l'Enharmonique. Ainſi, ce qui eſt ſyſtème dans un Genre, peut être Diaſtème dans un autre, & réciproquement.

IV. Sur les Genres, diviſez ſucceſſivement le même Tétracorde, ſelon le Genre Diatonique, ſelon le Chromatique, & ſelon l'Enharmonique, vous aurez trois Accords différens, leſquels, comparés entre eux, au lieu de trois *Intervalles*, vous en donneront neuf, outre les combinaiſons & compoſitions qu'on en peut faire, & les différences de tous ces *Intervalles* qui en produiront des multitudes d'autres. Si vous comparez, par exemple, le premier *Intervalle* de chaque Tétracorde dans l'Enharmonique & dans le Chromatique mol d'Ariſtoxène, vous aurez d'un côté un quart ou $\frac{1}{12}$ de Ton, de l'autre un tiers ou $\frac{4}{12}$ & les deux Cordes aiguës feront entr'elles un *Intervalle* qui ſera la différence des deux précédens, ou la douzième partie d'un Ton.

V. Paſſant maintenant aux rapports, cet Article me mène à une petite digreſſion.

Les Ariſtoxéniens prétendoient avoir bien ſimplifié la Muſique par leurs diviſions égales des *Intervalles*, & ſe moquoient fort de tous les calculs de Pythagore. Il me ſemble cependant que cette prétendue ſimplicité n'étoit guères que dans les mots, & que ſi les Pythagoriciens avoient un peu mieux entendu leur Maître & la Muſique, ils auroient bien-tôt fermé la bouche à leurs adverſaires.

Digitized by Google

Pythagore n'avoit pas imaginé le rapport des Sons qu'il calcula le premier. Guidé par l'expérience, il ne fit que prende note de ſes obſervations. Ariſtoxène incommodé de tous ces calculs, bâtit dans ſa tête un ſyſtème tout différent ; & comme s'il eût pû changer la Nature à ſon gré, pour avoir ſimplifié les mots, il crut avoir ſimplifié les choſes, au lieu qu'il fit réellement le contraire.

Comme les rapports des Conſonnances étoient ſimples & faciles à exprimer, ces deux Philoſophes étoient d'accord là-deſſus : ils l'étoient même ſur les premières Diſſonnances ; car ils convenoient également que le *Ton* étoit la différence de la Quarte à la Quinte ; mais comment déterminer déjà cette différence autrement que par le calcul ? Ariſtoxène partoit pourtant de-là pour n'en point vouloir, & ſur ce *Ton*, dont il ſe vantoit d'ignorer le rapport, il bâtiſſoit toute ſa doctrine muſicale. Qu'y avoit-il de plus aiſé que de lui montrer la fauſſeté de ſes opérations & la juſteſſe de celles de Pythagore ? Mais, auroit-il dit, je prends toujours des doubles, ou des moitiés, ou des tiers ; cela eſt plus ſimple & plûtôt fait que vos Comma, vos Limma, vos Apotomes. Je l'avoue, eût répondu Pythagore ; mais, dites-moi, je vous prie, comment vous les prenez, ces doubles, ces moitiés, ces tiers ? L'autre eût répliqué qu'il les entonnoit naturellement, ou qu'il les prenoit ſur ſon Monocorde. Eh bien ! eût dit Pythagore, entonnez moi juſte le quart d'un Ton. Si l'autre eût été aſſez charlatan pour le faire, Pythagore eût ajoûté : mais eſt-il bien diviſé votre Monocorde ? Montrez-moi, je vous prie, de quelle méthode vous vous êtes ſervi pour y prendre le quart ou le tiers d'un Ton ? Je ne ſaurois voir, en pareil cas, ce qu'Ariſtoxène eût pû répondre. Car, de dire que l'Inſtrument avoit été accordé ſur la Voix, outre que ç'eût été tomber dans le cercle, cela ne pouvoit convenir aux Ariſtoxéniens, puiſqu'ils avouoient tous avec leur Chef qu'il falloit exercer longtems la Voix ſur un Inſtrument de la dernière juſteſſe, pour venir à bout de bien entonner les *Intervalles* du Chromatique mol & du Genre Enharmonique.

Or, puiſqu'il faut des calculs non moins compoſés & même des opérations géométriques plus difficiles pour meſurer les tiers & les quarts de Ton d'Ariſtoxène, que pour aſſigner les rapports de Pythagore, c'eſt avec raiſon que Nicomaque, Boëce & pluſieurs autres Théoriciens

Digitized by Google

préféroient les rapports juſtes & harmoniques de leur Maître aux diviſions du ſyſtême Ariſtoxénien, qui n'étoient pas plus ſimples, & qui ne donnoient aucun *Intervalle* dans la juſteſſe de ſa génération.

Il faut remarquer que ces raiſonnemens qui convenoient à la Muſique des Grecs ne conviendroient pas également à la nôtre; parce que tous les Sons de notre ſyſtême s'accordent par des Conſonnances; ce qui ne pouvoit ſe faire dans le leur que pour le ſeul Genre Diatonique.

Il s'en ſuit de tout ceci, qu'Ariſtoxène diſtinguoit avec raiſon les *Intervalles* en rationnels & irrationnels; puiſque, bien qu'ils fuſſent tous rationnels dans le ſyſtême de Pythagore, la plûpart des Diſſonnances étoient irrationnelles dans le ſien.

Dans la Muſique moderne on conſidère auſſi les *Intervalles* de pluſieurs manières; ſavoir, ou généralement comme l'eſpace ou la diſtance quelconque de deux Sons donnés, ou ſeulement comme celles de ces diſtances qui peuvent ſe noter, ou enfin comme celles qui ſe marquent ſur des Degrés différens. Selon le premier ſens, toute raiſon numérique, comme eſt le Comma, ou ſourde comme eſt le Dièſe d'Ariſtoxène, peut exprimer un *Intervalle*. Le ſecond ſens s'applique aux ſeuls *Intervalles* reçus dans le ſyſtême de notre Muſique, dont le moindre eſt le ſemi-Ton mineur exprimé ſur le même Degré par un Dièſe ou par un Bémol. (Voyez SEMI-TON.) La troiſième acception ſuppoſe quelque différence de poſition: c'eſt-à-dire un ou pluſieurs Degrés entre les deux Sons qui forment l'*Intervalle*. C'eſt à cette dernière acception que le mot eſt fixé dans la pratique: de ſorte que deux *Intervalles* égaux, tels que ſont la fauſſe-Quinte & le Triton, portent pourtant des noms différens, ſi l'un a plus de Degrés que l'autre.

Nous diviſons, comme faiſoient les Anciens, les *Intervalles* en Conſonnans & Diſſonnans. Les Conſonnances ſont parfaites ou imparfaites: (Voyez CONSONNANCE.) Les Diſſonnances ſont telles par leur nature, ou le deviennent par accident. Il n'y a que deux *Intervalles* diſſonnans par leur nature; ſavoir, la ſeconde & la ſeptième en y comprenant leurs Octaves ou Répliques: encore ces deux peuvent-ils ſe réduire à un ſeul; mais toutes les Conſonnances peuvent devenir diſſonnantes par accident. (Voyez DISSONNANCE.)

De plus, tout *Intervalle* eſt ſimple ou redoublé. L'*Intervalle* ſimple

Digitized by Google

eſt celui qui eſt contenu dans les bornes de l'Octave. Tout *Intervalle* qui excède cette étendue eſt redoublé ; c'eſt-à-dire, compoſé d'une ou pluſieurs Octaves & de l'*Intervalle* ſimple dont il eſt la Réplique.

Les *Intervalles* ſimples ſe diviſent encore en directs & renverſés. Prenez pour direct un *Intervalle* ſimple quelconque : ſon complément à l'Octave eſt toujours renverſé de celui-là, & réciproquement.

Il n'y a que ſix eſpèces d'*Intervalles* ſimples, dont trois ſont complémens des trois autres à l'Octave, & par conſéquent auſſi leurs renverſés. Si vous prenez d'abord les moindres *Intervalles*, vous aurez pour directs, la Seconde, la Tierce & la Quarte ; pour renverſés, la Septième, la Sixte & la Quinte. Que ceux-ci ſoient directs, les autres ſeront renverſés : tout eſt réciproque.

Pour trouver le nom d'un *Intervalle* quelconque, il ne faut qu'ajoûter l'unité au nombre des Degrés qu'il contient. Ainſi l'*Intervalle* d'un Degré donnera la Seconde ; de deux, la Tierce ; de trois, la Quarte ; de ſept, l'Octave ; de neuf, la Dixième, &c. Mais ce n'eſt pas aſſez pour bien déterminer un *Intervalle* : car ſous le même nom il peut être majeur ou mineur, juſte ou faux, diminué ou ſuperflu.

Les Conſonnances imparfaites & les deux Diſſonnances naturelles peuvent être majeures ou mineures : ce qui, ſans changer le Degré, fait dans l'*Intervalle* la différence d'un ſemi-Ton. Que ſi d'un *Intervalle* mineur on ôte encore un ſemi-Ton, cet *Intervalle* devient diminué. Si l'on augmente d'un ſemi-Ton un *Intervalle* majeur, il devient ſuperflu.

Les Conſonnances parfaites ſont invariables par leur nature. Quand leur *Intervalle* eſt ce qu'il doit être, elles s'appellent *Juſtes*. Que ſi l'on altère cet *Intervalle* d'un ſemi-Ton, la Conſonnance s'appelle *Fauſſe* & devient Diſſonnance ; *ſuperflue*, ſi le ſemi-Ton eſt ajoûté ; *diminuée*, s'il eſt retranché. On donne mal-à-propos le nom de fauſſe-Quinte à la Quinte diminuée ; c'eſt prendre le Genre pour l'eſpèce : la Quinte ſuperflue eſt tout auſſi fauſſe que la diminuée, & l'eſt même davantage à tous égards.

On trouvera, (*Planche* C. *Fig.* II), une Table de tous les *Intervalles* ſimples praticables dans la Muſique, avec leurs noms, leurs Degrés, leurs valeurs, & leurs rapports.

Il faut remarquer ſur cette Table que l'*Intervalle* appellé par les Harmoniſtes *Septième ſuperflue*, n'eſt qu'une Septième majeure avec un Accompagnement particulier ; la véritable Septième ſuperflue, telle

Digitized by Google

qu'elle eſt marquée dans la Table, n'ayant pas lieu dans l'Harmonie, ou n'y ayant lieu que ſucceſſivement, comme tranſition Enharmonique, jamais rigoureuſement dans le même Accord.

On obſervera auſſi que la plûpart de ces rapports peuvent ſe déterminer de pluſieurs manières; j'ai préféré la plus ſimple, & celle qui donne les moindres nombres.

Pour compoſer ou redoubler un de ces *Intervalles* ſimples, il ſuffit d'y ajoûter l'Octave autant de fois que l'on veut, & pour avoir le nom de ce nouvel *Intervalle*, il faut au nom de l'*Intervalle* ſimple ajoûter autant de fois ſept qu'il contient d'Octaves. Réciproquement, pour connoître le ſimple d'un *Intervalle* redoublé dont on a le nom, il ne faut qu'en rejetter ſept autant de fois qu'on le peut; le reſte donnera le nom de l'*Intervalle* ſimple qui l'a produit. Voulez-vous une Quinte redoublée; c'eſt-à-dire, l'Octave de la Quinte, ou la Quinte de l'Octave? A 5 ajoûtez 7, vous aurez 12. La Quinte redoublée eſt donc une Douzième. Pour trouver le ſimple d'une Douzième, rejettez 7 du nombre 12 autant de fois que vous le pourrez, le reſte 5 vous indique une Quinte. A l'égard du rapport, il ne faut que doubler le conſéquent, ou prendre la moitié de l'antécédent de la raiſon ſimple autant de fois qu'on ajoûte d'Octaves, & l'on aura la raiſon de l'*Intervalle* redoublé. Ainſi 2, 3, étant la raiſon de la Quinte, 1, 3, ou 2, 6, ſera celle de la Douzième, &c. Sur quoi l'on obſervera qu'en termes de Muſique, compoſer ou redoubler un *Intervalle*, ce n'eſt pas l'ajoûter à lui-même, c'eſt y ajoûter une Octave; le tripler, c'eſt en ajoûter deux, &c.

Je dois avertir ici que tous les *Intervalles* exprimés dans ce Dictionnaire par les noms des Notes, doivent toujours ſe compter du grave à l'aigu; en ſorte que cet *Intervalle*, *ut ſi*, n'eſt pas une Seconde, mais une Septième; & *ſi ut*, n'eſt pas une Septième, mais une Seconde.

INTONATION. *ſ. f.* Action d'entonner. (Voyez ENTONNER.) L'*Intonation* peut être juſte ou fauſſe, trop haute ou trop baſſe, trop forte ou trop foible, & alors le mot *Intonation* accompagné d'une épithète, s'entend de la manière d'entonner.

INVERSE. (Voyez RENVERSÉ.)

ÏONIEN ou ÏONIQUE. *adj.* Le Mode *Ïonien* étoit, en comptant du grave à l'aigu, le ſecond des cinq Modes moyens de la Muſique

Digitized by Google

des Grecs. Ce Mode s'appelloit auſſi *Iaſtien*, & Euclide l'appelle encore *Phrygien grave*. (Voyez MODE.)

JOUER des Inſtrumens, c'eſt exécuter ſur ces Inſtrumens des Airs de Muſique, ſur-tout ceux qui leur ſont propres, ou les Chants notés pour eux. On dit, *jouer du Violon, de la Baſſe, du Hautbois, de la Flûte; toucher le Clavecin, l'Orgue; ſonner de la Trompette; donner du Cor; pincer la Guittarre*, &c. Mais l'affectation de ces termes propres tient de la pédanterie. Le mot *Jouer* devient générique & gagne inſenſiblement pour toutes ſortes d'Inſtrumens.

JOUR. *Corde à jour.* (Voyez VIDE.)

IRRÉGULIER. *adj.* On appelle dans le Plain-Chant Modes *Irréguliers* ceux dont l'étendue eſt trop grande, ou qui ont quelqu'autre irrégularité.

On nommoit autrefois Cadence *Irrégulière* celle qui ne tomboit pas ſur une des Cordes eſſentielles du Ton; mais M. Rameau a donné ce nom à une cadence particulière dans laquelle la Baſſe-fondamentale monte de Quinte ou deſcend de Quarte après un Accord de Sixte-ajoûtée. (Voyez CADENCE.)

ISON. Chant en *Iſon*. (Voyez CHANT.)

JULE. *ſ. f.* Nom d'une ſorte d'Hymne ou Chanſon parmi les Grecs; en l'honneur de Cérès ou de Proſerpine. (Voyez CHANSON.)

JUSTE. *adj.* Cette épithète ſe donne généralement aux Intervalles dont les Sons ſont exactement dans le rapport qu'ils doivent avoir, & aux Voix qui entonnent toujours ces Intervalles dans leur juſteſſe: mais elle s'applique ſpécialement aux Conſonnances parfaites. Les imparfaites peuvent être majeures ou mineures, les parfaites ne ſont que juſtes. Dès qu'on les altère d'un ſemi-Ton elles deviennent fauſſes, & par conſéquent Diſſonnances. (Voyez INTERVALLE.)

JUSTE eſt auſſi quelquefois adverbe. *Chanter* juſte, *Jouer* juſte.

Digitized by Google

L.

LA. Nom de la ſixième Note de notre Gamme, inventée par Guy Arétin. (Voyez GAMME, SOLFIER.)

LARGE. *adj.* Nom d'une ſorte de Note dans nos vieilles Muſiques; de laquelle on augmentoit la valeur en tirant pluſieurs traits non ſeulement par les côtés, mais par le milieu de la Note; ce que Muris blâme avec force comme une horrible innovation.

LARGHETTO. (Voyez LARGO.)

LARGO. *adv.* Ce mot écrit à la téte d'un Air indique un mouvement plus lent que l'*Adagio*, & le dernier de tous en lenteur. Il marque qu'il faut filer de longs Sons, étendre les Tems & la Meſure, *&c.*

Le diminutif *Larghetto* annonce un mouvement un peu moins lent que le *Largo*, plus que l'*Andante*, & très-approchant de l'*Andantino*.

LÉGEREMENT. *adv.* Ce mot indique un mouvement encore plus vif que le *Gai*, un mouvement moyen entre le gai & le vîte. Il répond à-peu-près à l'Italien *Vivace*.

LEMME. *ſ. m.* Silence ou Pauſe d'un Tems bref dans le Rhythme Catalectique. [Voyez RHYTME.]

LENTEMENT. *adv.* Ce mot répond à l'Italien *Largo* & marque un mouvement lent. Son ſuperlatif, *très-Lentement*, marque le plus tardif de tous les mouvemens.

LEPSIS. Nom Grec d'une des trois parties de l'ancienne Mélopée; appellée auſſi quelquefois *Euthia*, par laquelle le Compoſiteur diſcerne s'il doit placer ſon Chant dans le ſyſtême des Sons bas qu'ils appellent *Hypatoïdes*; dans celui des Sons aigus, qu'ils appellent *Nétoïdes*, ou dans celui des Sons moyens, qu'ils appellent *Méſoïdes*. [Voyez MÉLOPÉE.]

LEVÉ. *adj. pris ſubſtantivement.* C'eſt le Tems de la Meſure où on lève la main ou le pied; c'eſt un Tems qui ſuit & précède le frappé; c'eſt par conſéquent toujours un Tems foible. Les Tems levés ſont, à deux Tems, le ſecond; à trois, le troiſième; à quatre, le ſecond & le & quatrième. [Voyez ARSIS.]

Digitized by Google

LIAISON. *ſ. f.* Il y a *Liaiſon* d'Harmonie & *Liaiſon* de Chant.

La *Liaiſon* a lieu dans l'Harmonie, lorſque cette Harmonie procède par un tel progrès de Sons fondamentaux, que quelques-uns des Sons qui accompagnoient celui qu'on quitte, demeure & accompagne encore celui où l'on paſſe. Il y a *Liaiſon* dans les Accords de la Tonique & de la Dominante, puiſque le même Son fait la Quinte de la première, & l'Octave de la ſeconde : il y a *Liaiſon* dans les Accords de la Tonique & de la ſous-Dominante, attendu que le même Son ſert de Quinte à l'une & d'Octave à l'autre : enfin, il y a *Liaiſon* dans les Accords diſſonnans toutes les fois que la Diſſonnance eſt préparée, puiſque cette préparation elle-même n'eſt autre choſe que la *Liaiſon*. [Voyez PRÉPARER.]

La *Liaiſon* dans le Chant a lieu toutes les fois qu'on paſſe deux ou pluſieurs Notes ſous un ſeul coup d'archet ou de goſier, & ſe marque par un trait recourbé dont on couvre les Notes qui doivent être liées enſemble.

Dans le Plain-Chant on appelle *Liaiſon* une ſuite de pluſieurs Notes paſſées ſur la même ſyllabe, parce que ſur le papier elles ſont ordinairement attachées ou liées enſemble.

Quelques-uns nomment auſſi *Liaiſon* ce qu'on nomme plus proprement Syncope. [Voyez SYNCOPE.]

LICENCE. *ſ. f.* Liberté que prend le Compoſiteur & qui ſemble contraire aux règles, quoiqu'elle ſoit dans le principe des règles ; car voilà ce qui diſtingue les *Licences* des fautes. Par exemple, c'eſt une Règle en Compoſition de ne point monter de la Tierce mineure ou de la Sixte mineure à l'Octave. Cette règle dérive de la loi de la liaiſon harmonique, & de celle de la Préparation. Quand donc on monte de la Tierce mineure ou de la Sixte mineure à l'Octave, en ſorte qu'il y ait pourtant liaiſon entre les deux Accords, ou que la Diſſonnance y ſoit préparée, on prend une *Licence ;* mais s'il n'y a ni liaiſon ni préparation, l'on fait une faute. De même, c'eſt une règle de ne pas faire deux Quintes juſtes de ſuite entre les mêmes Parties, ſur-tout par mouvement ſemblable ; le principe de cette règle eſt dans la loi de l'unité du Mode. Toutes les fois donc qu'on peut faire ces deux Quintes ſans faire ſentir deux Modes à la fois, il y a *Licence* : mais il n'y a point de faute.

Digitized by Google

Cette explication étoit néceſſaire, parce que les Muſiciens n'ont aucune idée bien nette de ce mot de *Licence*.

Comme la plûpart des règles de l'Harmonie ſont fondées ſur des principes arbitraires & changent par l'uſage & le goût des Compoſiteurs, il arrive de-là que ces règles varient, ſont ſujettes à la Mode, & que ce qui eſt *Licence* en un Tems, ne l'eſt pas dans un autre. Il y a deux ou trois ſiècles qu'il n'étoit pas permis de faire deux Tierces de ſuite, ſurtout de la même eſpèce. Maintenant on fait des morceaux entiers tout par Tierces; nos Anciens ne permettoient pas d'entonner diatoniquement trois Tons conſécutifs. Aujourd'hui nous en entonnons, ſans ſcrupule & ſans peine, autant que la Modulation le permet. Il en eſt de même des fauſſes Relations, de l'Harmonie ſyncopée, & de mille autres accidens de compoſition, qui d'abord furent des fautes, puis des *Licences*, & n'ont plus rien d'irrégulier aujourd'hui.

LICHANOS. *ſ. m.* C'eſt le nom que portoit, parmi les Grecs, la troiſième Corde de chacun de leurs deux premiers Tétracordes, parce que cette troiſième Corde ſe touchoit de l'index, qu'ils appelloient *Lichanos*.

La troiſième Corde à l'aigu du plus bas Tétracorde qui étoit celui des Hypates, s'appelloit autrefois *Lichanos-Hypaton*, quelquefois *Hypaton-Diatonos*, *Enharmonios*, ou *Chromatiké*, ſelon le Genre. Celle du ſecond Tétracorde ou du Tétracorde des moyennes, s'appelloit *Lichanos-Méſon*, ou *Méſon-Diatonos*, &c.

LIÉES. *adj.* On appelle *Notes Liées* deux ou pluſieurs Notes qu'on paſſe d'un ſeul coup d'archet ſur le Violon & le Violoncelle, ou d'un ſeul coup de langue ſur la Flûte & le Hautbois; en un mot, toutes les Notes qui ſont ſous une même liaiſon.

LIGATURE. *ſ. f.* C'étoit, dans nos anciennes Muſiques, l'union par un trait de deux ou pluſieurs Notes paſſées, ou diatoniquement, ou par Degrés disjoints ſur une même ſyllabe. La figure de ces Notes, qui étoit quarrée, donnoit beaucoup de facilité pour les lier ainſi; ce qu'on ne ſauroit faire aujourd'hui qu'au moyen du chapeau, à cauſe de la rondeur de nos Notes.

La valeur des Notes qui compoſoient la *Ligature* varioit beaucoup ſelon qu'elles montoient ou deſcendoient, ſelon qu'elles étoient différem-

Digitized by Google

ment liées, selon qu'elles étoient à queue ou sans queue, selon que ces queues étoient placées à droite ou à gauche, ascendantes ou descendantes ; enfin, selon un nombre infini de règles si parfaitement oubliées à présent, qu'il n'y a peut-être pas en Europe un seul Musicien qui soit en état de déchiffrer des Musiques de quelque antiquité.

LIGNE. *s. f.* Les *Lignes* de Musique sont ces traits horisontaux & parallèles qui composent la Portée, & sur lesquels, ou dans les espaces qui les séparent, on place les Notes selon leurs Degrés. La Portée du Plain-Chant n'est que de quatre *Lignes*, celle de la Musique a cinq *Lignes* stables & continues, outre les *Lignes* postiches qu'on ajoûte de tems en tems au-dessus ou au-dessous de la Portée pour les Notes qui passent son étendue.

Les *Lignes*, soit dans le Plain-Chant, soit dans la Musique, se comptent en commençant par la plus basse. Cette plus basse est la premiere, la plus haute est la quatrième dans le Plain-Chant, la cinquième dans la Musique. [Voyez PORTÉE.]

LIMMA. *s. m.* Intervalle de la Musique Grecque, lequel est moindre d'un Comma que le semi-Ton majeur, &, retranché d'un Ton majeur, laisse pour reste l'Apotome.

Le rapport du *Limma* est de 243 à 256, & sa génération se trouve, en commençant par *ut*, à la cinquième Quinte *si* : car alors la quantité dont ce *si* est surpassé par l'*ut* voisin, est précisément dans le rapport que je viens d'établir.

Philolaüs & tous les Pythagoriciens faisoient du *Limma* un Intervalle Diatonique, qui répondoit à notre semi Ton majeur. Car, mettant deux Tons majeurs consécutifs, il ne leur restoit que cet Intervalle pour achever la Quarte juste ou le Tétracorde : en sorte que, selon eux, l'Intervalle du *mi* au *fa* eût été moindre que celui du *fa* à son Dièse. Notre Échelle chromatique donne tout le contraire.

LINOS. *s. m.* Sorte de Chant rustique chez les anciens Grecs ; ils avoient aussi un Chant funèbre du même nom, qui revient à ce que les Latins ont appellé *Nænia*. Les uns disent que le *Linos* fut inventé en Egypte, d'autres en attribuoient l'invention à Linus Eubéen.

LIVRE OUVERT. A LIVRE OUVERT, ou A L'OUVERTURE DU LIVRE. *adv.* Chanter ou jouer *à Livre ouvert*, c'est exécuter toute

Digitized by Google

Muſique qu'on vous préſente, en jettant les yeux deſſus. Tous les Muſiciens ſe piquent d'exécuter *à Livre ouvert*; mais il y en a peu qui dans cette exécution prennent bien l'eſprit de l'ouvrage, & qui, s'ils ne font pas des fautes ſur la Note, ne faſſent pas du moins des contre-ſens dans l'expreſſion. (Voyez EXPRESSION.)

LONGUE. *ſ. f.* C'eſt dans nos anciennes Muſiques une Note quarrée avec une queue à droite, ainſi :  . Elle vaut ordinairement quatre Meſures à deux Tems; c'eſt-à-dire, deux Brèves; quelquefois elle en vaut trois ſelon le Mode. (Voyez MODE.)

Muris & ſes contemporains avoient des *Longues* de trois eſpèces; ſavoir, la parfaite, l'imparfaite & la double. La *Longue parfaite* a, du côté droit, une queue deſcendante,  ou . Elle vaut trois Tems parfaits, & s'appelle parfaite elle-même, à cauſe, dit Muris, de ſon rapport numérique avec la Trinité. La *Longue imparfaite* ſe figure comme la parfaite & ne ſe diſtingue que par le Mode : on l'appelle imparfaite, parce qu'elle ne peut marcher ſeule & qu'elle doit toujours être précédée ou ſuivie d'une Brève. La *Longue* double contient deux Tems égaux imparfaits : elle ſe figure comme la *Longue* ſimple, mais avec une double largeur,  . Muris cite Ariſtote pour prouver que cette Note n'eſt pas du Plain-Chant.

Aujourd'hui le mot *Longue* eſt le corrélatif du mot *Brève*. (Voyez BREVE.) Ainſi toute Note qui précède une Brève eſt une *Longue*.

LOURE. *ſ. f.* Sorte de Danſe dont l'Air eſt aſſez lent, & ſe marque ordinairement par la Meſure à $\frac{6}{4}$. Quand chaque Tems porte trois Notes, on pointe la première, & l'on fait brève celle du milieu. *Loure* eſt le nom d'un ancien Inſtrument ſemblable à une Muſette, ſur lequel on jouoit l'Air de la Danſe dont il s'agit.

LOURER. *v. a.* & *n.* C'eſt nourrir les Sons avec douceur, & marquer la première Note de chaque Tems plus ſenſiblement que la ſeconde, quoique de même valeur.

LUTHIER. *ſ. m.* Ouvrier qui fait des Violons, des Violoncelles, & autres Inſtrumens ſemblables. Ce nom, qui ſignifie *Facteur de Luths*, eſt demeuré par ſynecdoque à cette ſorte d'Ouvriers; parce qu'autrefois le Luth étoit l'Inſtrument le plus commun & dont il ſe faiſoit le plus.

LUTRIN. *ſ. m.* Pupître de Chœur ſur lequel on met les Livres de Chant dans les Égliſes Catholiques.

Digitized by Google

LYCHANOS. (Voyez LICHANOS.)

LYDIEN. *adj.* Nom d'un des Modes de la Muſique des Grecs, lequel occupoit le milieu entre l'Éolien & l'Hyper-Dorien. On l'appelloit auſſi quelquefois Mode Barbare, parce qu'il portoit le nom d'un Peuple Aſiatique.

Euclide diſtingue deux Modes *Lydiens*. Celui-ci proprement dit, & un autre qu'il appelle *Lydien grave*, & qui eſt le même que le Mode Éolien, du moins quant à ſa fondamentale. (Voyez MODE.)

Le caractère du Mode *Lydien* étoit animé, piquant, triſte cependant, pathétique & propre à la molleſſe; c'eſt pourquoi Platon le bannit de ſa République. C'eſt ſur ce Mode qu'Orphée apprivoiſoit, dit-on, les bêtes mêmes & qu'Amphion bâtit les murs de Thèbes. Il fut inventé, les uns diſent, par cet Amphion, fils de Jupiter & d'Antiope; d'autres, par Olympe, Myſien, diſciple de Marſias; d'autres enfin, par Mélampides: & Pindare dit qu'il fut employé, pour la première fois aux Noces de Niobé.

LYRIQUE. *adj.* Qui appartient à la Lyre. Cette épithète ſe donnoit autrefois à la Poéſie faite pour être chantée & accompagnée de la Lyre ou Cithare par le Chanteur, comme les Odes & autres Chanſons, à la différence de la Poéſie dramatique ou théâtrale, qui s'accompagnoit avec des Flûtes par d'autres que le Chanteur; mais aujourd'hui elle s'applique au contraire à la fade Poéſie de nos Opera, & par extenſion, à la Muſique dramatique & imitative du Théâtre. (Voyez IMITATION.)

LYTIERSE. Chanſon des Moiſſonneurs chez les anciens Grecs. (Voyez CHANSON.)



Digitized by Google

M.

MA. Syllabe avec laquelle quelques Muſiciens ſolfient le *mi* Bémol, comme ils ſolfient par *fi* le *fa* Dièſe. [Voyez SOLFIER.]

MACHICOTAGE. *ſ. m.* C'eſt ainſi qu'on appelle, dans le Plain-Chant, certaines additions & compoſitions de Notes qui rempliſſent, par une marche diatonique, les Intervalles de Tierce & autres. Le nom de cette manière de Chant vient de celui des Eccléſiaſtiques appellés *Machicots*, qui l'exécutoient autrefois après les Enfans de Chœur.

MADRIGAL. Sorte de Pièce de Muſique travaillée & ſavante, qui étoit fort à la mode en Italie au ſeizième ſiècle, & même au commencement du précédent. Les *Madrigaux* ſe compoſoient ordinairement, pour la vocale, à cinq ou ſix Parties, toutes obligées, à cauſe des Fugues & Deſſeins dont ces Pièces étoient remplies : mais les Organiſtes compoſoient & exécutoient auſſi des *Madrigaux* ſur l'Orgue, & l'on prétend même que ce fut ſur cet Inſtrument que le *Madrigal* fut inventé. Ce genre de Contrepoint qui étoit aſſujetti à des loix très-rigoureuſes, portoit le nom de *ſtyle Madrigaleſque*. Pluſieurs Auteurs, pour y avoir excellé, ont immortaliſé leurs noms dans les faſtes de l'Art. Tels furent, entr'autres, *Luca Marentio*, *Luigi Preneſtino*, *Pomponio Nenna*, *Tommaſo Pecci*, & ſur-tout le fameux Prince de *Veno ſa*, dont les *Madrigaux*, pleins de ſcience & de goût, étoient admirés par tous les Maîtres, & chantés par toutes les Dames.

MAGADISER. *v. n.* C'étoit, dans la Muſique Grecque, chanter à l'Octave, comme faiſoient naturellement les voix de femmes & d'hommes mêlées enſemble ; ainſi les Chants *Magadiſés* étoient toujours des Antiphonies. Ce mot vient de *Magas*, Chevalet d'Inſtrument, &, par extenſion, Inſtrument à Cordes doubles, montées à l'Octave l'une de l'autre, au moyen d'un Chevalet, comme aujourd'hui nos Clavecins.

Digitized by Google

MAGASIN. Hôtel de la dépendance de l'Opera de Paris, où logent les Directeurs & d'autres perſonnes attachées à l'Opéra, & dans lequel eſt un petit Théâtre appellé auſſi *Magaſin*, ou, *Théâtre du Magaſin*, ſur lequel ſe font les premières répétitions. C'eſt l'*Odeum* de la Muſique Françoiſe. [Voyez ODEUM.]

MAJEUR. *adj.* Les Intervalles ſuſceptibles de variation ſont appellés *Majeurs*, quand ils ſont auſſi grands qu'ils peuvent l'être ſans devenir faux.

Les Intervalles appellés parfaits, tels que l'Octave, la Quinte & la Quarte, ne varient point & ne ſont que *juſtes*; ſi-tôt qu'on les altère ils ſont *faux*. Les autres Intervalles peuvent, ſans changer de nom, & ſans ceſſer d'être juſtes, varier d'une certaine différence: quand cette différence peut être ôtée, ils ſont *Majeurs*; *Mineurs*, quand elle peut être ajoûtée.

Ces Intervalles variables ſont au nombre de cinq: ſavoir, le ſemi-Ton, le Ton, la Tierce, la Sixte & la Septième. A l'égard du Ton & du ſemi-Ton, leur différence du *Majeur* au Mineur ne ſauroit s'exprimer en Notes, mais en nombres ſeulement. Le ſemi-Ton *Majeur* eſt l'Intervalle d'une Seconde mineure, comme de *ſi* à *ut*, ou de *mi* à *fa*, & ſon rapport eſt de 15 à 16. Le Ton *Majeur* eſt la différence de la Quarte à la Quinte, & ſon rapport eſt de 8 à 9.

Les trois autres Intervalles; ſavoir, la Tierce, la Sixte & la Septième, diffèrent toujours d'un ſemi-Ton du *Majeur* au Mineur, & ces différences peuvent ſe noter. Ainſi la Tierce mineure a un Ton & demi, & la Tierce *Majeure* deux Tons.

Il y a quelques autres plus petits Intervalles, comme le Dièſe & le Comma, qu'on diſtingue en Moindres, Mineurs, Moyens, *Majeurs* & Maximes; mais comme ces Intervalles ne peuvent s'exprimer qu'en nombres, ces diſtinctions ſont inutiles dans la pratique.

Majeur ſe dit auſſi du Mode, lorſque la Tierce de la Tonique eſt *Majeure*, & alors ſouvent le mot *Mode* ne fait que ſe ſous-entendre. *Préluder en* Majeur, *paſſer du* Majeur *au Mineur*, &c. (Voyez MODE.)

MAINHARMONIQUE.

Digitized by Google

MAIN HARMONIQUE. C'eſt le nom que donna l'Arétin à la Gamme qu'il inventa pour montrer le rapport de ſes Héxacordes, de ſes ſix lettres & de ſes ſix ſyllabes, avec les cinq Tétracordes des Grecs. Il repréſenta cette Gamme ſous la figure d'une main gauche ſur les doigts de laquelle étoient marqués tous les ſons de la Gamme, tant par les lettres correſpondantes, que par les ſyllabes qu'il y avoit jointes, en paſſant par la règle des Muances d'un Tétracorde ou d'un doigt à l'autre, ſelon le lieu où ſe trouvoient les deux ſemi-Tons de l'Octave par le Béquarre ou par le Bémol; c'eſt-à-dire, ſelon que les Tétracordes étoient conjoints ou disjoints. (Voyez GAMME, MUANCES, SOLFIER.)

MAISTRE A CHANTER. Muſicien qui enſeigne à lire la Muſique vocale, & à chanter ſur la Note.

Les fonctions du *Maître à Chanter* ſe rapportent à deux objets principaux. Le premier, qui regarde la culture de la voix, eſt d'en tirer tout ce qu'elle peut donner en fait de Chant, ſoit par l'étendue, ſoit par la juſteſſe, ſoit par le tymbre, ſoit par la légereté, ſoit par l'art de renforcer & radoucir les Sons, & d'apprendre à les ménager & modifier avec tout l'art poſſible. [Voyez CHANT, VOIX.]

Le ſecond objet regarde l'étude des ſignes; c'eſt-à-dire, l'art de lire la Note ſur le papier, & l'habitude de la déchiffrer avec tant de facilité, qu'à l'ouverture du livre on ſoit en état de chanter toute ſorte de Muſique. [Voyez NOTE, SOLFIER.]

Une troiſième partie des fonctions du *Maître à Chanter* regarde la connoiſſance de la Langue, ſur-tout des Accens, de la quantité & de la meilleure manière de prononcer; parce que les défauts de la prononciation ſont beaucoup plus ſenſibles dans le Chant que dans la parole, & qu'une Vocale bien faite ne doit être qu'une manière plus énergique & plus agréable de marquer la Proſodie & les Accens. [Voyez ACCENT.]

MAISTRE DE CHAPELLE. (Voyez MAISTRE DE MUSIQUE.)

MAISTRE DE MUSIQUE. Muſicien gagé pour compoſer de la Muſique & la faire exécuter. C'eſt le *Maître de Muſique* qui bat la Meſure & dirige les Muſiciens. Il doit ſavoir la compoſition, quoiqu'il ne compoſe pas toujours la Muſique qu'il fait exécuter. A l'Opera

Digitized by Google

de Paris, par exemple, l'emploi de battre la Meſure eſt un office particulier ; au lieu que la Muſique des Opera eſt compoſée par quiconque en a le talent & la volonté. En Italie, celui qui a compoſé un Opera en dirige toujours l'exécution, non en battant la Meſure, mais au Clavecin. Ainſi l'emploi de *Maître de Muſique* n'a guères lieu que dans les Égliſes ; auſſi ne dit-on point en Italie, *Maître de Muſique*, mais *Maître de Chapelle* : dénomination qui commence à paſſer auſſi en France.

MARCHE. *f f.* Air militaire qui ſe joue par des Inſtrumens de guerre & marque le Mètre & la cadence des Tambours, laquelle eſt proprement la *Marche*.

Chardin dit qu'en Perſe, quand on veut abbattre des maiſons, applanir un terrein, ou faire quelqu'autre ouvrage expéditif qui demande une multitude de bras, on aſſemble les habitans de tout un quartier ; qu'ils travaillent au ſon des Inſtrumens, & qu'ainſi l'ouvrage ſe fait avec beaucoup plus de zèle & de promptitude que ſi les Inſtrumens n'y étoient pas.

Le Maréchal de Saxe a montré, dans ſes Rêveries, que l'effet des Tambours ne ſe bornoit pas non plus à un vain bruit ſans utilité, mais que, ſelon que le mouvement en étoit plus vif ou plus lent, ils portoient naturellement le ſoldat à preſſer ou ralentir ſon pas : on peut dire auſſi que le Airs des *Marches* doivent avoir différens caractères, ſelon les occaſions où l'on les emploie ; & c'eſt ce qu'on a dû ſentir juſqu'à certain point, quand on les a diſtingués & diverſifiés ; l'un pour la Générale, l'autre pour la *Marche*, l'autre pour la Charge, &c. Mai il s'en faut bien qu'on ait mis à profit ce principe autant qu'il auroit pû l'être. On s'eſt borné juſqu'ici à compoſer des Airs qui fiſſent bien ſentir le Mètre & la batterie des Tambours. Encore fort ſouvent les Airs des *Marches* rempliſſent-ils aſſez mal cet objet. Les troupes Françoiſes ayant peu d'Inſtrumens militaires pour l'Infanterie, hors les Fifres & les Tambours, ont auſſi fort peu de *Marches*, & la plûpart très-mal faites ; mais il y en a d'admirables dans les troupes Allemandes.

Pour exemple de l'accord de l'Air & de la *Marche*, je donnerai, [*Pl.* C. *Fig.* 3.] la première partie de celle des Mouſquetaires du Roi de France.

Digitized by Google

Il n'y a dans les troupes que l'Infanterie & la Cavalerie légère qui aient des *Marches*. Les Tymballes de la Cavalerie n'ont point de *Marche* reglée ; les Trompettes n'ont qu'un Ton preſque uniforme, & des Fanfares. (Voyez FANFARE.)

MARCHER. *v. n.* Ce terme s'emploie figurément en Muſique, & ſe dit de la ſucceſſion des Sons ou des Accords qui ſe ſuivent dans certain ordre. *La Baſſe & le Deſſus* Marchent *par mouvemens contraires.* Marche *de Baſſe.* Marcher *à contre-tems.*

MARTELLEMENT. *ſ. m.* Sorte d'agrément du Chant François. Lorſque deſcendant diatoniquement d'une Note ſur une autre par un Trill, on appuie avec force le Son de la première Note ſur la ſeconde, tombant enſuite ſur cette ſeconde Note par un ſeul coup de goſier ; on appelle cela faire un *Martellement.* (Voyez *Pl. B. Fig.* 13.)

MAXIME. *adj.* On appelle Intervalle *Maxime* celui qui eſt plus grand que le Majeur de la même eſpèce & qui ne peut ſe Noter : car s'il pouvoit ſe noter, il ne s'appelleroit pas *Maxime*, mais *ſuperflu.*

Le ſemi-Ton *Maxime* fait la différence du ſemi-Ton mineur au Ton majeur, & ſon rapport eſt de 25 à 27. Il y auroit entre l'*ut* Dièſe & le *re* un ſemi-Ton de cette eſpèce, ſi tous les ſemi-Tons n'étoient pas rendus égaux ou ſuppoſés tels par le Tempérament.

Le Dièſe *Maxime* eſt la différence du Ton mineur au ſemi-Ton *Maxime*, en rapport de 243 à 250.

Enfin le Comma *Maxime* ou Comma de Pythagore, eſt la quantité dont diffèrent entr'eux les deux termes les plus voiſins d'une progreſſion par Quintes, & d'une progreſſion par Octaves ; c'eſt-à-dire, l'excès de la douzième Quinte *ſi* Dièſe ſur la ſeptième Octave *ut* ; & cet excès, dans le rapport de 524288 à 531441, eſt la différence que le Tempérament fait évanouir.

MAXIME. *ſ. f.* C'eſt une Note faite en quarré long horiſontal avec une queue au côté droit, de cette manière  , laquelle vaut huit Meſures à deux Tems ; c'eſt-à-dire, deux longues, & quelquefois trois, ſelon le Mode. (Voyez MODE.) Cette ſorte de Note n'eſt plus d'uſage depuis qu'on ſépare les Meſures par des barres, & qu'on marque avec des liaiſons les tenues ou continuités des Sons. (Voyez BARRES, MESURE.)

Digitized by Google

MÉDIANTE. *ſ. f.* C'eſt la Corde ou la Note qui partage en deux Tierces l'Intervalle de Quinte qui ſe trouve entre la Tonique & la Dominante. L'une de ces Tierces eſt majeure, l'autre mineure, & c'eſt leur poſition relative qui détermine le Mode. Quand la Tierce majeure eſt au grave, c'eſt-à-dire, entre la *Médiante* & la Tonique, le Mode eſt majeur; quand la Tierce majeure eſt à l'aigu & la mineure au grave, le Mode eſt mineur. (Voyez MODE, TONIQUE, DOMINANTE.)

MÉDIATION. *ſ. f.* Partage de chaque verſet d'un Pſeaume en deux parties, l'une pſalmodiée ou chantée par un côté du Chœur, & l'autre par l'autre, dans les Égliſes Catholiques.

MEDIUM. *ſ. m.* Lieu de la Voix également diſtant de ſes deux extrémités au grave & à l'aigu. Le haut eſt plus éclatant; mais il eſt preſque toujours forcé: le bas eſt grave & majeſtueux; mais il eſt plus ſourd. Un beau *Medium* auquel on ſuppoſe une certaine latitude donne les Sons les mieux nourris, les plus mélodieux, & remplit le plus agréablement l'oreille. (Voyez SON.)

MÉLANGE. *ſ. m.* Une des parties de l'ancienne Mélopée, appellée *Agogé* par les Grecs, laquelle conſiſte à ſavoir entrelacer & mêler à propos les Modes & les Genres. [Voyez MÉLOPÉE.]

MÉLODIE. *ſ. f.* Succeſſion de Sons tellement ordonnés ſelon les loix du Rhythme & de la Modulation, qu'elle forme un ſens agréable à l'oreille; la Mélodie vocale s'appelle Chant; & l'Inſtrumentale, Symphonie.

L'idée du Rhythme entre néceſſairement dans celle de la *Mélodie*: un Chant n'eſt un Chant qu'autant qu'il eſt meſuré; la même ſucceſſion de Sons peut recevoir autant de caractères, autant de *Mélodies* différentes, qu'on peut la ſcander différemment; & le ſeul changement de valeur des Notes peut défigurer cette même ſucceſſion au point de la rendre méconnoiſſable. Ainſi la *Mélodie* n'eſt rien par elle-même; c'eſt la Meſure qui la détermine, & il n'y a point de Chant ſans le Tems. On ne doit donc pas comparer la *Mélodie* avec l'Harmonie, abſtraction faite de la Meſure dans toutes les deux: car elle eſt eſſentielle à l'une & non pas à l'autre.

La *Mélodie* ſe rapporte à deux principes différens, ſelon la manière dont on la conſidère. Priſe par les rapports des Sons & par les règles

Digitized by Google

du Mode, elle a ſon principe dans l'Harmonie ; puiſque c'eſt une analyſe harmonique qui donne les Degrés de la Gamme, les Cordes du Mode, & les loix de la Modulation, uniques élémens du Chant. Selon ce principe, toute la force de la *Mélodie* ſe borne à flatter l'oreille par des Sons agréables, comme on peut flatter la vue par d'agréables accords de couleurs : mais priſe pour un art d'imitation par lequel on peut affecter l'eſprit de diverſes images, émouvoir le cœur de divers ſentimens, exciter & calmer les paſſions ; opérer, en un mot, des effets moraux qui paſſent l'empire immédiat des ſens, il lui faut chercher un autre principe : car on ne voit aucune priſe par laquelle la ſeule Harmonie, & tout ce qui vient d'elle puiſſe nous affecter ainſi.

Quel eſt ce ſecond principe ? Il eſt dans la Nature ainſi que le premier ; mais pour l'y découvrir il faut une obſervation plus fine, quoique plus ſimple, & plus de ſenſibilité dans l'obſervateur. Ce principe eſt le même qui fait varier le Ton de la Voix, quand on parle, ſelon les choſes qu'on dit & les mouvemens qu'on éprouve en les diſant. C'eſt l'accent des Langues qui détermine la *Mélodie* de chaque Nation ; c'eſt l'accent qui fait qu'on parle en chantant, & qu'on parle avec plus ou moins d'énergie, ſelon que la Langue a plus ou moins d'Accent. Celle dont l'Accent eſt plus marqué doit donner une *Mélodie* plus vive & plus paſſionnée ; celle qui n'a que peu ou point d'Accent ne peut avoir qu'une *Mélodie* languiſſante & froide, ſans caractère & ſans expreſſion. Voilà les vrais principes ; tant qu'on en ſortira & qu'on voudra parler du pouvoir de la Muſique ſur le cœur humain, on parlera ſans s'entendre ; on ne ſaura ce qu'on dira.

Si la Muſique ne peint que par la *Mélodie*, & tire d'elle toute ſa force, il s'enſuit que toute Muſique qui ne chante pas, quelque harmonieuſe qu'elle puiſſe être, n'eſt point une Muſique imitative, & ne pouvant ni toucher ni peindre avec ſes beaux Accords, laſſe bien-tôt les oreilles, & laiſſe toujours le cœur froid. Il ſuit encore que, malgré la diverſité des Parties que l'Harmonie a introduites, & dont on abuſe tant aujourd'hui, ſi-tôt que deux *Mélodies* ſe font entendre à la fois, elles s'effacent l'une l'autre & demeurent de nul effet, quelque belles qu'elles puiſſent être chacune ſéparément : d'où l'on peut juger avec quel goût les Compoſiteurs François ont introduit à leur Opera l'uſage

Digitized by Google

de faire ſervir un Air d'Accompagnement à un Chœur ou à un autre Air ; ce qui eſt comme ſi on s'aviſoit de réciter deux diſcours à la fois, pour donner plus de force à leur éloquence. (Voyez UNITÉ DE MÉLODIE.)

MÉLODIEUX. *adj.* Qui donne de la Mélodie. *Mélodieux*, dans l'uſage, ſe dit des Sons agréables, des Voix ſonores, des Chants doux & gracieux, *&c.*

MÉLOPÉE. *ſ. f.* C'étoit, dans l'ancienne Muſique, l'uſage régulier de toutes les Parties harmoniques ; c'eſt-à-dire, l'art ou les règles de la compoſition du Chant, deſquelles la pratique & l'effet s'appelloit *Mélodie.*

Les Anciens avoient diverſes règles pour la manière de conduire le Chant par Degrés conjoints, disjoints ou mêlés, en montant ou en deſcendant. On en trouve pluſieurs dans Ariſtoxène, leſquelles dépendent toutes de ce principe ; que, dans tout ſyſtême harmonique, le troiſième ou le quatrième Son après le fondamental en doit toujours frapper la Quarte ou la Quinte, ſelon que les Tétracordes ſont conjoints ou disjoints, différence qui rend un Mode authentique ou plagal, au gré du Compoſiteur. C'eſt le recueil de toutes ces règles qui s'appelle *Mélopée.*

La *Mélopée* eſt compoſée de trois Parties ; ſavoir, la *Priſe*, *Lepſis*, qui enſeigne au Muſicien en quel lieu de la Voix il doit établir ſon Diapaſon ; le *Mélange*, *Mixis*, ſelon lequel il entrelace ou mêle à propos les Genres & les Modes ; & l'*Uſage*, *Chresès*, qui ſe ſubdiviſe en trois autres Parties : la première, appellée *Euthia*, guide la marche du Chant, laquelle eſt, ou directe du grave à l'aigu ; ou renverſée de l'aigu au grave ; ou mixte, c'eſt-à-dire, compoſée de l'une & de l'autre. La deuxième, appellée *Agogé*, marche alternativement par Degrés disjoints en montant & conjoints en deſcendant, ou au contraire. La troiſième, appellée *Petteïa*, par laquelle il diſcerne & choiſit les Sons qu'il faut rejetter, ceux qu'il faut admettre, & ceux qu'il faut employer le plus fréquemment.

Ariſtide Quintilien diviſe toute la *Mélopée* en trois eſpèces qui ſe rapportent à autant de Modes, en prenant ce dernier nom dans un nouveau ſens. La première eſpèce étoit l'*Hypatoïde*, appellée ainſi de la Corde Hypate, la principale ou la plus baſſe, parce que le Chant

Digitized by Google

régnant seulement sur les Sons graves ne s'éloignoit pas de cette Corde, & ce Chant étoit approprié au Mode tragique. La seconde espèce étoit la *Mesoïde*, de *Mèse*, la Corde du milieu, parce que le Chant régnoit sur les Sons moyens, & celle-ci répondoit au Mode Nomique, consacré à Apollon. La troisième s'appelloit *Nétoïde*, de *Nete*, la dernière Corde ou la plus haute; son Chant ne s'étendoit que sur les Sons aigus & constituoit le Mode Dithyrambique ou Bachique. Ces Modes en avoient d'autres qui leur étoient subordonnés & varioient la *Mélopée*; tels que l'Érotique ou amoureux, le Comique, l'Encômiaque destiné aux louanges.

Tous ces Modes étant propres à exciter ou calmer certaines passions, influoient beaucoup sur les mœurs, & par rapport à cette influence, la *Mélopée* se partageoit encore en trois Genres; sçavoir: 1°. Le *Systaltique*, ou celui qui inspiroit les passions tendres & affectueuses, les passions tristes & capables de resserrer le cœur, suivant le sens du mot Grec: 2°. Le *Diastaltique*, ou celui qui étoit propre à l'épanouir, en excitant la joie, le courage, la magnanimité, les grands sentimens: 3°. L'*Euchastique* qui tenoit le milieu entre les deux autres, qui ramenoit l'ame à un état tranquille. La première espèce de *Mélopée* convenoit aux Poésies amoureuses, aux plaintes, aux regrets & autres expressions semblables. La seconde étoit propre aux Tragédies, aux Chants de guerre, aux sujets héroïques. La troisième aux Hymnes, aux louanges, aux instructions.

MÉLOS. *s. m.* Douceur du Chant. Il est difficile de distinguer dans les Auteurs Grecs le sens du mot *Mélos* du sens du mot *Mélodie*. Platon dans son Protagoras, met le *Mélos* dans le simple discours, & semble entendre par-là le Chant de la parole. Le *Mélos* paroît être ce par quoi la *Mélodie* est agréable. Ce mot vient de μέλι, *miel*.

MENUET. *s. m.* Air d'une Danse de même nom que l'Abbé Brossard dit nous venir du Poitou. Selon lui cette Danse est fort gaie & son mouvement est fort vîte. Mais au contraire le caractère du *Menuet* est une élégante & noble simplicité; le mouvement en est plus modéré que vîte, & l'on peut dire que le moins gai de tous les Genres de Danse usités dans nos bals est le *Menuet*. C'est autre chose sur le Théâtre.

Digitized by Google

La Meſure du *Menuet* eſt à trois Tems légers qu'on marque par le 3 ſimple, ou par le $\frac{3}{4}$, ou par le $\frac{3}{8}$. Le nombre des Meſures de l'Air dans chacune de ſes repriſes, doit être quatre ou un multiple de quatre; parce qu'il en faut autant pour achever le pas du *Menuet*; & le ſoin du Muſicien doit être de faire ſentir cette diviſion par des chûtes bien marquées, pour aider l'oreille du Danſeur & le maintenir en cadence.

MÉSE. *ſ. f.* Nom de la Corde la plus aiguë du ſecond Tétracorde des Grecs. (Voyez MÉSON.)

Méſe ſignifie *Moyenne*, & ce nom fut donné à cette Corde, non, comme dit l'Abbé Broſſard, parce qu'elle eſt commune ou mitoyenne entre les deux Octaves de l'ancien ſyſtême; car elle portoit ce nom bien avant que le ſyſtême eût acquis cette étendue: mais parce qu'elle formoit préciſément le milieu entre les deux premiers Tétracordes dont ce ſyſtême avoit d'abord été compoſé.

MÉSOÏDE. *ſ. f.* Sorte de Mélopée dont les Chants rouloient ſur les Cordes moyennes, leſquelles s'appelloient auſſi *Méſoïdes* de la Méſe ou du Tétracorde Méſon.

MÉSOÏDES. Sons moyens, ou pris dans le Medium du ſyſtême. (Voyez MÉLOPÉE.)

MÉSON. Nom donné par les Grecs à leur ſecond Tétracorde, en commençant à compter du grave; & c'eſt auſſi le nom par lequel on diſtingue chacune de ſes quatre Cordes, de celles qui leur correſpondent dans les autres Tétracordes. Ainſi, dans celui dont je parle, la première Corde s'appelle *Hypate-Méſon*; la ſeconde, *Parhypate-Méſon*; la troiſième, *Lichanos-Méſon* ou *Méſon-Diatonos*; & la quatrième, *Méſe*. (Voyez SYSTEME.)

Méſon eſt le génitif pluriel de *Méſe*, *moyenne*, parce que le Tétracorde *Méſon* occupe le milieu entre le premier & le troiſième, ou plûtôt parce que la Corde *Méſe* donne ſon nom à ce Tétracorde dont elle forme l'extrémité aiguë. (Voyez *Pl.* H. *Fig.* 12.)

MÉSOPYCNI. *adj.* Les Anciens appelloient ainſi, dans les Genres épais, le ſecond Son de chaque Tétracorde. Ainſi les Sons *Méſopycni* étoient cinq en nombre. (Voyez SON, SYSTEME, TÉTRACORDE.)

MESURE.

Digitized by Google

MESURE. *ſ. f.* Diviſion de la durée ou du tems en pluſieurs parties égales, aſſez longues pour que l'oreille en puiſſe ſaiſir & ſubdiviſer la quantité, & aſſez courtes pour que l'idée de l'une ne s'efface pas avant le retour de l'autre, & qu'on en ſente l'égalité.

Chacune de ces parties égales s'appelle auſſi *Meſure*; elles ſe ſubdiviſent en d'autres aliquotes qu'on appelle Tems, & qui ſe marquent par des mouvemens égaux de la main ou du pied. (Voyez BATTRE LA MESURE.) La durée égale de chaque Tems ou de chaque *Meſure* eſt remplie par pluſieurs Notes qui paſſent plus ou moins vîte en proportion de leur nombre, & auxquelles on donne diverſes figures pour marquer leurs différentes durées. (Voyez VALEUR DES NOTES.)

Pluſieurs, conſidérant le progrès de notre Muſique, penſent que la *Meſure* eſt de nouvelle invention, parce qu'un tems elle a été négligée. Mais au contraire, non-ſeulement les Anciens pratiquoient la *Meſure*; ils lui avoient même donné des règles très-ſévères & fondées ſur des principes que la nôtre n'a plus. En effet, chanter ſans *Meſure* n'eſt pas chanter; & le ſentiment de la *Meſure* n'étant pas moins naturel que celui de l'Intonation, l'invention de ces deux choſes n'a pû ſe faire ſéparément.

La *Meſure* des Grecs tenoit à leur Langue; c'étoit la Poéſie qui l'avoit donnée à la Muſique; les *Meſures* de l'une répondoient aux pieds de l'autre: on n'auroit pas pû meſurer de la proſe en Muſique. Chez nous, c'eſt le contraire: le peu de proſodie de nos langues fait que dans nos Chants la valeur des Notes détermine la quantité des ſyllabes; c'eſt ſur la Mélodie qu'on eſt forcé de ſcander le diſcours; on n'apperçoit pas même ſi ce qu'on chante eſt vers ou proſe: nos Poéſies n'ayant plus de pieds, nos Vocales n'ont plus de *Meſures*; le Chant guide & la parole obéit.

La *Meſure* tomba dans l'oubli, quoique l'Intonation fût toujours cultivée, lorſqu'après les victoires des Barbares les Langues changèrent de caractère & perdirent leur Harmonie. Il n'eſt pas étonnant que le Mètre qui ſervoit à exprimer la *Meſure* de la Poéſie, fût négligé dans des tems où on ne la ſentoit plus, & où l'on chantoit moins de vers que de proſe. Les Peuples ne connoiſſoient guères alors d'autre amuſement que les cérémonies de l'Egliſe, ni d'autre Muſique que celle de l'Office, &

Digitized by Google

comme cette Muſique n'exigeoit pas la régularité du Rhythme, cette partie fut enfin tout-à-fait oubliée. Gui nota ſa Muſique avec des points qui n'exprimoient pas des quantités différentes, & l'invention des Notes fut certainement poſtérieure à cet Auteur.

On attribue communément cette invention des diverſes valeurs des Notes à Jean de Muris, vers l'an 1330. Mais le P. Merſenne le nie avec raiſon, & il faut n'avoir jamais lû les écrits de ce Chanoine pour ſoutenir une opinion qu'ils démentent ſi clairement. Non-ſeulement il compare les valeurs que les Notes avoient avant lui à celles qu'on leur donnoit de ſon tems, & dont il ne ſe donne point pour l'Auteur; mais même il parle de la *Meſure*, & dit que les Modernes, c'eſt-à dire, ſes contemporains, la ralentiſſent beaucoup, *& moderni nunc moroſâ multùm utuntur menſurâ* : ce qui ſuppoſe évidemment que la *Meſure*, & par conſéquent les valeurs des Notes étoient connues & uſitées avant lui. Ceux qui voudront rechercher plus en détail l'état où étoit cette partie de la Muſique du tems de cet Auteur, pourront conſulter ſon Traité manuſcrit, intitulé : *Speculum Muſicæ*, qui eſt à la Bibliothèque du Roi de France, numero 7207, page 280, & ſuivantes.

Les premiers qui donnèrent aux Notes quelques règles de quantité, s'attachèrent plus aux valeurs ou durées relatives de ces Notes qu'à la *Meſure* même ou au caractère du Mouvement; de ſorte qu'avant la diſtinction des différentes *Meſures*, il y avoit des Notes au moins de cinq valeurs différentes; ſçavoir, la Maxime, la Longue, la Brève, la ſemi-Brève & la Minime, que l'on peut voir à leurs mots. Ce qu'il y a de certain, c'eſt qu'on trouve toutes ces différentes valeurs, & même davantage, dans les manuſcrits de Machault, ſans y trouver jamais aucun ſigne de *Meſure*.

Dans la ſuite les rapports en valeur d'une de ces Notes à l'autre dépendirent du Tems, de la Prolation, du Mode. Par le Mode on déterminoit le rapport de la Maxime à la Longue, ou de la Longue à la Brève; par le Tems, celui de la Longue à la Brève, ou de la Brève à la ſemi-Brève; & par la Prolation, celui de la Brève à la ſemi-Brève, ou de la ſemi-Brève à la Minime. (Voyez MODE, PROLATION, TEMS.) En général, toutes ces différentes modifications ſe peuvent

Digitized by Google

rapporter à la *Meſure* double ou à la *Meſure* triple ; c'eſt-à-dire, à la diviſion de chaque valeur entière en deux ou en trois Tems égaux.

Cette manière d'exprimer le Tems ou la Meſure des Notes changea entièrement durant le cours du dernier ſiècle. Dès qu'on eut pris l'habitude de renfermer chaque *Meſure* entre deux barres, il fallut néceſſairement proſcrire toutes les eſpèces de Notes qui renfermoient pluſieurs *Meſures*. La *Meſure* en devint plus claire, les Partitions mieux ordonnées, & l'exécution plus facile ; ce qui étoit fort néceſſaire pour compenſer les difficultés que la Muſique acquéroit en devenant chaque jour plus compoſée. J'ai vû d'excellens Muſiciens fort embarraſſés d'éxécuter bien en *Meſure* des Trio d'Orlande & de Claudin, Compoſiteurs du tems de Henri III.

Juſques-là la raiſon triple avoit paſſé pour la plus parfaite : mais la double prit enfin l'aſcendant, & le C, ou la *Meſure* à quatre Tems, fut priſe pour la baſe de toutes les autres. Or, la *Meſure* à quatre Tems ſe réſout toujours en *Meſure* à deux Tems ; ainſi c'eſt proprement à la *Meſure* double qu'on fait rapporter toutes les autres, du moins quant aux valeurs des Notes & aux ſignes des *Meſures*.

Au lieu donc des Maximes, Longues, Brèves, ſemi-Brèves, *&c.* On ſubſtitua les Rondes, Blanches, Noires, Croches, doubles & triples-Croches, *&c.* qui toutes furent priſes en diviſion ſous-double. De ſorte que chaque eſpèce de Note valoit préciſément la moitié de la précédente. Diviſion manifeſtement inſuffiſante ; puiſqu'ayant conſervé la *Meſure* triple auſſi-bien que la double ou quadruple, & chaque Tems pouvant être diviſé comme chaque *Meſure* en raiſon ſous-double ou ſous-triple, à la volonté du Compoſiteur, il falloit aſſigner, ou plûtôt conſerver aux Notes des diviſions répondantes à ces deux raiſons.

Les Muſiciens ſentirent bien-tôt le défaut ; mais au lieu d'établir une nouvelle diviſion ils tâchèrent de ſuppléer à cela par quelque ſigne étranger : ainſi ne pouvant diviſer une Blanche en trois parties égales, ils ſe ſont contentés d'écrire trois Noires, ajoûtant le chiffre 3 ſur celle du milieu. Ce chiffre même leur a enfin paru trop incommode, &

Digitized by Google

pour tendre des pièges plus ſûrs à ceux qui ont à lire leur Muſique, ils prennent le parti de ſupprimer le 3 ou même le 6 ; en ſorte que, pour ſavoir ſi la diviſion eſt double ou triple, on n'a d'autre parti à prendre que celui de compter les Notes ou de deviner.

Quoiqu'il n'y ait dans notre Muſique que deux ſortes de *Meſures*, on y a fait tant de diviſions, qu'on en peut compter au moins de ſeize eſpèces, dont voici les ſignes :

2 ou ¢. $\frac{2}{4}\cdot\frac{6}{4}\cdot\frac{6}{8}\cdot\frac{6}{16}\cdot 3\cdot\frac{3}{2}\cdot\frac{3}{4}\cdot\frac{9}{4}\cdot\frac{3}{8}\cdot\frac{9}{8}\cdot\frac{3}{16}\cdot$ C. $\frac{12}{4}\cdot\frac{12}{8}\cdot\frac{12}{16}$.

(Voyez les exemples, *Planche* B. *Fig.* 1.)

De toutes ces *Meſures*, il y en a trois qu'on appelle ſimples, parce qu'elles n'ont qu'un ſeul chiffre ou ſigne ; ſavoir, le 2 ou ¢, le 3, & le C ou quatre Tems. Toutes les autres qu'on appelle doubles, tirent leur dénomination & leurs ſignes de cette dernière ou de la Note ronde qui la remplit : en voici la règle ;

Le chiffre inférieur marque un nombre de Notes de valeur égale, faiſant enſemble la durée d'une ronde ou d'une *Meſure* à quatre Tems.

Le chiffre ſupérieur montre combien il faut de ces mêmes Notes pour remplir chaque *Meſure* de l'Air qu'on va noter.

Par cette règle on voit qu'il faut trois Blanches pour remplir une *Meſure* au ſigne $\frac{3}{2}$; deux Noires pour celle au ſigne $\frac{2}{4}$; trois Croches pour celle au ſigne $\frac{3}{8}$, *&c.* Tout cet embarras de chiffres eſt mal entendu ; car pourquoi ce rapport de tant de différentes *Meſures* à celle de quatre Tems, qui leur eſt ſi peu ſemblable ? ou pourquoi ce rapport de tant de diverſes Notes à une Ronde, dont la durée eſt ſi peu déterminée ? Si tous ces ſignes ſont inſtitués pour marquer autant de différentes ſortes de *Meſures*, il y en a beaucoup trop ; & s'ils le ſont pour exprimer les divers degrés de Mouvement, il n'y en a pas aſſez ; puiſque, indépendamment de l'eſpèce de *Meſure* & de la diviſion des Tems, on eſt preſque toujours contraint d'ajoûter un mot au commencement de l'Air pour déterminer le Tems.

Digitized by Google

Il n'y a réellement que deux ſortes de *Meſures* dans notre Muſique ; ſavoir à deux & trois Tems égaux. Mais comme chaque Tems, ainſi que chaque *Meſure*, peut ſe diviſer en deux ou en trois parties égales, cela fait une ſubdiviſion qui donne quatre eſpèces de *Meſures* en tout ; nous n'en avons pa davantage.

On pourroit cependant en ajoûter une cinquième, en combinant les deux premières en une *Meſure* à deux Tems inégaux, l'un compoſé de deux Notes & l'autre de trois. On peut trouver, dans cette *Meſure*, des Chants très-bien cadencés, qu'il ſeroit impoſſible de noter par les *Meſures* uſitées. J'en donne un exemple dans la Planche B. Figure X. Le Sieur Adolphati fit à Gènes, en 1750, un eſſai de cette *Meſure* en grand Orcheſtre dans l'Air *ſe la ſorte mi condanna* de ſon Opera d'Ariane. Ce morceau fit de l'effet & fut applaudi. Malgré cela, je n'apprends pas que cet exemple ait été ſuivi.

MESURÉ. *part.* Ce mot répond à l'Italien *à Tempo* ou *à Batuta* ; & s'emploie, ſortant d'un Récitatif, pour marquer le lieu où l'on doit commencer à chanter en *Meſure*.

MÉTRIQUE. *adj.* La *Muſique Métrique*, ſelon Ariſtide Quintilien, eſt la partie de la Muſique en général qui a pour objet les Lettres, les Syllabes, les Pieds, les Vers, & le Poëme ; & il y a cette différence entre la *Métrique* & la *Rhythmique*, que la première ne s'occupe que de la forme des Vers ; & la ſeconde, de celle des pieds qui les compoſent : ce qui peut même s'appliquer à la Proſe. D'où il ſuit que les Langues modernes peuvent encore avoir une *Muſique Métrique*, puiſqu'elles ont une Poéſie ; mais non pas une *Muſique Rhythmique*, puiſque leur Poéſie n'a plus de Pieds. (Voyez RHYTHME.)

MEZZA-VOCE. (Voyez SOTTO-VOCE.)

MEZZO-FORTE. (Voyez SOTTO-VOCE.)

MI. La troiſième des ſix ſyllabes inventées par Gui Arétin, pour nommer ou ſolfier les Notes, lorſqu'on ne joint pas la parole au Chant. (Voyez E SI MI, GAMME.)

MINEUR. *adj.* Nom que portent certains Intervalles, quand ils ſont auſſi petits qu'ils peuvent l'être ſans devenir faux. (Voyez MAJEUR, INTERVALLE.)

Digitized by Google

Mineur ſe dit auſſi du Mode, lorſque la Tierce de la Tonique eſt *Mineure.* (Voyez MODE.)

MINIME. *adj.* On appelle Intervalle *Minime* ou *Moindre*, celui qui eſt plus petit que le Mineur de même eſpèce, & qui ne peut ſe noter; car s'il pouvoit ſe noter, il ne s'appelleroit pas *Minime*, mais *Diminué.*

Le ſemi-Ton *Minime* eſt la différence du ſemi-Ton Maxime au ſemi-Ton moyen, dans le rapport de 125 à 128. (Voyez SEMI-TON.)

MINIME, *ſubſt. fém.* par rapport à la durée ou au Tems, eſt dans nos anciennes Muſiques la Note qu'aujourd'hui nous appellons Blanche. (Voyez VALEUR DES NOTES.)

MIXIS. *ſ. f. Mélange.* Une des Parties de l'ancienne Mélopée, par laquelle le Compoſiteur apprend à bien combiner les Intervalles & à bien diſtribuer les Genres & les Modes ſelon le caractère du Chant qu'il s'eſt propoſé de faire. (Voyez MÉLOPÉE.)

MIXO-LYDIEN. *adj.* Nom d'un des Modes de l'ancienne Muſique, appellé autrement *Hyper-Dorien.* (Voyez ce mot.) Le Mode *Mixo-Lydien* étoit le plus aigu des ſept auxquels Ptolomée avoit réduit tous ceux de la Muſique des Grecs. (Voyez MODE.)

Ce Mode eſt affectueux, paſſionné, convenable aux grands mouvemens, & par cela même à la Tragédie. Ariſtoxène aſſure que Sapho en fut l'inventrice; mais Plutarque dit que d'anciennes Tables attribuent cette invention à Pytoclide: il dit auſſi que les Argiens mirent à l'amende le premier qui s'en étoit ſervi, & qui avoit introduit dans la Muſique l'uſage de ſept Cordes; c'eſt-à-dire une Tonique ſur la ſeptième Corde.

MIXTE. *adj.* On appelle Modes *Mixtes* ou Connexes dans le Plain-Chant, les Chants dont l'étendue excède leur Octave & entre d'un Mode dans l'autre, participant ainſi de l'Authente & du Plagal. Ce mélange ne ſe fait que des Modes compairs, comme du premier Ton avec le ſecond, du troiſième avec le quatrième; en un mot, du Plagal avec ſon Authente, & réciproquement.

MOBILE. *adj.* On appelloit *Cordes Mobiles* ou *Sons Mobiles* dans

Digitized by Google

la Muſique Grecque les deux Cordes moyennes de chaque Tétracorde, parce qu'elles s'accordoient différemment ſelon les Genres, à la différence des deux Cordes extrêmes, qui, ne variant jamais, s'appelloient Cordes ſtables. (Voyez TÉTRACORDE, GENRE, SON.)

MODE. *ſ. m.* Diſpoſition réguliere du Chant & de l'Accompagnement, relativement à certains Sons principaux ſur leſquels une Pièce de Muſique eſt conſtituée, & qui s'appellent les Cordes eſſencielles du *Mode*.

Le *Mode* différe du Ton, en ce que celui-ci n'indique que la Corde ou le lieu du ſyſtème qui doit ſervir de baſe au Chant, & le *Mode* détermine la Tierce & modifie toute l'Echelle ſur ce Son fondamental.

Nos *Modes* ne ſont fondés ſur aucun caractère de ſentiment comme ceux des Anciens, mais uniquement ſur nôtre ſyſtème Harmonique. Les Cordes eſſencielles au *Mode* ſont au nombre de trois, & forment enſemble un Accord parfait: 1°. La Tonique, qui eſt la Corde fondamentale du Ton & du *Mode*. (Voyez TON & TONIQUE.) 2°. La Dominante à la Quinte de la Tonique. (Voyez DOMINANTE.) 3°. Enfin la Médiante qui conſtitue proprement le *Mode*, & qui eſt à la Tierce de cette même Tonique. (Voyez MÉDIANTE.) Comme cette Tierce peut être de deux eſpèces, il y a auſſi deux *Modes* différens. Quand la Médiante fait Tierce majeure avec la Tonique, le *Mode* eſt majeur; il eſt mineur, quand la Tierce eſt mineure.

Le *Mode* majeur eſt engendré immédiatement par la réſonnance du corps ſonore qui rend la Tierce majeure du Son fondamental: mais le *Mode* mineur n'eſt point donné par la Nature; il ne ſe trouve que par analogie & renverſement. Cela eſt vrai dans le ſyſtème de M. Tartini, ainſi que dans celui de M. Rameau.

Ce dernier Auteur dans ſes divers ouvrages ſucceſſifs a expliqué cette origine du *Mode* mineur de différentes manières dont aucune n'a contenté ſon Interprète M. d'Alembert. C'eſt pourquoi M. d'Alembert fonde cette même origine ſur un autre principe que je

Digitized by Google

ne puis mieux expoſer qu'en tranſcrivant les propres termes de ce grand Géomètre.

» Dans le Chant *ut mi ſol* qui conſtitue le *Mode* majeur, les Sons » *mi* & *ſol* ſont tels que le Son principal *ut* les fait réſonner tous » deux ; mais le ſecond Son *mi* ne fait point réſonner *ſol* qui n'eſt que » ſa Tierce mineure.

» Or, imaginons qu'au lieu de ce Son *mi* on place entre les Sons *ut* & *ſol* un autre Son qui ait, ainſi que le Son *ut*, la propriété de » faire réſonner *ſol*, & qui ſoit pourtant différent d'*ut* ; ce Son qu'on » cherche doit être tel qu'il ait pour Dix-ſeptième majeure le Son » *ſol* ou l'une des Octaves de *ſol* : par conſéquent le Son cherché » doit être à la Dix-ſeptieme majeure au-deſſous de *ſol*, ou, ce qui » revient au même, à la Tierce majeure au-deſſous de ce même » Son *ſol*. Or, le Son *mi* étant à la Tierce mineure au-deſſous de » *ſol*, & la Tierce majeure étant d'un ſemi-Ton plus grande que la » Tierce mineure, il s'enſuit que le Son qu'on cherche ſera d'un » ſemi-Ton plus bas que le *mi*, & ſera par conſéquent *mi* Bémol.

» Ce nouvel arrangement, *ut*, *mi* Bémol, *ſol*, dans lequel les » Sons *ut* & *mi* Bémol ſont l'un & l'autre réſonner *ſol*, ſans que *ut* » faſſe réſonner *mi* Bémol, n'eſt pas, à la vérité, auſſi parfait que le » premier arrangement *ut*, *mi*, *ſol* ; parce que dans celui-ci les deux » Sons *mi* & *ſol* ſont l'un & l'autre engendrés par le Son princi- » pal *ut*, au lieu que dans l'autre le Son *mi* Bémol n'eſt pas engen- » dré par le Son *ut* : mais cet arrangement *ut*, *mi* Bémol, *ſol*, eſt » auſſi dicté par la Nature, quoique moins immédiatement que le » premier ; & en effet l'expérience prouve que l'oreille s'en accommode » à-peu-près auſſi bien.

» Dans ce Chant *ut*, *mi* Bémol, *ſol*, *ut*, il eſt évident que la » Tierce d'*ut* à *mi* Bémol eſt mineure ; & telle eſt l'origine du genre ou *Mode* appellé *Mineur*. *Elemens de Muſique*, *pag.* 22.

Le *Mode* une fois déterminé, tous les Sons de la Gamme prennent un nom relatif au fondamental, & propre à la place qu'ils occupent dans ce *Mode*-là. Voici les noms de toutes les Notes relativement

à

Digitized by Google

à leur *Mode*, en prenant l'Octave d'*ut* pour exemple du *Mode* majeur, & celle de *la* pour exemple du *Mode* mineur.

Majeur.	*Ut*	*Re*	*Mi*	*Fa*	*Sol*	*La*	*Si*	*Ut.*
Mineur.	*La*	*Si*	*Ut*	*Re*	*Mi*	*Fa*	*Sol*	*La.*
	Tonique.	Seconde Note.	Médiante.	Quatrième Note, ou Sous-Dominante.	Dominante.	Sixième Note, ou Sus-Dominante.	Septième Note.	Octave.

Il faut remarquer que quand la septième Note n'eſt qu'à un ſemi-Ton de l'Octave, c'eſt-à dire, quand elle fait la Tierce majeure de la Dominante, comme le *ſi* naturel en majeur, ou le *ſol* Dièſe en mineur, alors cette ſeptième Note s'appelle Note ſenſible, parce qu'elle annonce la Tonique & fait ſentir le Ton.

Non ſeulement chaque Degré prend le nom qui lui convient, mais chaque intervalle eſt déterminé relativement au *Mode*. Voici les règles établies pour cela.

1°. La ſeconde Note doit faire ſur la Tonique une Seconde majeure, la quatrième & la Dominante une Quarte & une Quinte juſtes; & cela également dans les deux *Modes*.

2°. Dans le *Mode* majeur, la Médiante ou Tierce, la Sixte & la Septième de la Tonique doivent toujours être majeures; c'eſt le caractère du *Mode*. Par la même raiſon ces trois Intervalles doivent être mineurs dans le *Mode* mineur; cependant, comme il faut qu'on y apperçoive auſſi la Note ſenſible, ce qui ne peut ſe faire ſans fauſſe relation tandis que la ſixième Note reſte mineure; cela cauſe des exceptions auxquelles on a égard dans le Cours de l'Harmonie & du Chant: mais il faut toujours que la Clef avec ſes tranſpoſitions donne tous les Intervalles déterminés par rapport à la Tonique ſelon l'eſpèce du *Mode*: on trouvera au mot *Clef* une règle générale pour cela.

Digitized by Google

Comme toutes les Cordes naturelles de l'Octave d'*ut* donnent relativement à cette Tonique tous les Intervalles prescrits pour le *Mode* majeur, & qu'il en est de même de l'Octave de *la* pour le *Mode* mineur; l'exemple précédent, que je n'ai proposé que pour les noms des Notes, doit servir aussi de formule pour la règle des Intervalles dans chaque *Mode*.

Cette règle n'est point, comme on pourroit le croire, établie sur des Principes purement arbitraires: elle a son fondement dans la génération harmonique, au moins jusqu'à certain point. Si vous donnez l'Accord parfait majeur à la Tonique, à la Dominante, & à la sous-Dominante, vous aurez tous les Sons de l'Echelle Diatonique pour le *Mode* majeur: pour avoir celle du *Mode* mineur, laissant toujours la Tierce majeure à la Dominante, donnez la Tierce mineure aux deux autres Accords. Telle est l'analogie du Mode.

Comme ce mélange d'Accords majeurs & mineurs introduit en *Mode* mineur une fausse relation entre la sixième Note & la Note sensible, on donne quelquefois, pour éviter cette fausse relation, la Tierce majeure à la quatrième Note en montant, ou la Tierce mineure à la Dominante en descendant, surtout par renversement; mais ce sont alors des exceptions.

Il n'y a proprement que deux *Modes*, comme on vient de le voir: mais comme il y a douze Sons fondamentaux qui donnent autant de Tons dans le système, & que chacun de ces Tons est susceptible du *Mode* majeur & du *Mode* mineur, on peut composer en vingt-quatre *Modes* ou manières; *Maneries*, disoient nos vieux Auteurs en leur Latin. Il y en a même trente-quatre possibles dans la manière de Noter: mais dans la pratique on en exclud dix, qui ne sont au fond que la répétition de dix autres, sous des relations beaucoup plus difficiles, où toutes les Cordes changeroient de noms, & où l'on auroit peine à se reconnoître. Tels sont les *Modes* majeurs sur les Notes dièsées, & les *Modes* mineurs sur les Bémols. Ainsi, au lieu de composer en *sol* Dièse Tierce majeure, vous composerez en *la* Bémol qui donne les mêmes touches; & au lieu de composer en *re* Bémol mineur, vous prendrez *ut* Dièse par la même raison; savoir, pour éviter d'un côté un F double Dièse,

Digitized by Google

qui deviendroit un G naturel ; & de l'autre, un B double Bémol, qui deviendroit un A naturel.

On ne reſte pas toujours dans le Ton ni dans le *Mode* par lequel on a commencé un Air ; mais, ſoit pour l'expreſſion, ſoit pour la variété, on change de Ton & de *Mode*, ſelon l'analogie harmonique ; revenant pourtant toujours à celui qu'on a fait entendre le premier, ce qui s'appelle *Moduler.*

De-là naît une nouvelle diſtinction du *Mode* en *principal* & *relatif* ; le principal eſt celui par lequel commence & finit la Pièce ; les relatifs ſont ceux qu'on entrelace avec le principal dans le courant de la Modulation. (Voyez MODULATION.)

Le Sieur Blainville, ſavant Muſicien de Paris, propoſa, en 1751, l'eſſai d'un troiſième *Mode* qu'il appelle *Mode mixte*, parce qu'il participe à la Modulation des deux autres, ou plûtôt qu'il en eſt compoſé ; mélange que l'Auteur ne regarde point comme un inconvénient, mais plûtôt comme un avantage & une ſource de variété & de liberté dans les Chants & dans l'Harmonie.

Ce nouveau *Mode* n'étant point donné par l'analyſe de trois Accords comme les deux autres, ne ſe détermine pas comme eux par des Harmoniques eſſenciels au *Mode*, mais par une Gamme entière qui lui eſt propre, tant en montant qu'en deſcendant ; en ſorte que dans nos deux *Modes* la Gamme eſt donnée par les Accords, & que dans le *Mode* mixte les Accords ſont donnés par la Gamme.

La formule de cette Gamme eſt dans la ſucceſſion aſcendante & deſcendante des Notes ſuivantes :

Mi Fa Sol La Si Ut Re Mi ;

Dont la différence eſſencielle eſt, quant à la Mélodie, dans la poſition des deux ſemi-Tons, dont le premier ſe trouve entre la Tonique & la ſeconde Note, & l'autre entre la cinquième & la ſixième ; &, quant à l'Harmonie, en ce qu'il porte ſur ſa Tonique la Tierce mineure, en commençant, & majeure en finiſſant, comme on peut le voir, (*Pl. L. Fig. 5.*) dans l'Accompagnement de cette Gamme, tant en montant

Digitized by Google

qu'en deſcendant, tel qu'il a été donné par l'Auteur, & exécuté au Concert Spirituel le 30 Mai 1751.

On objecte au Sieur de Blainville que ſon *Mode* n'a ni Accord, ni Corde eſſentielle, ni Cadence qui lui ſoit propre, & le diſtingue ſuffiſamment des *Modes* majeur ou mineur. Il répond à cela que la différence de ſon *Mode* eſt moins dans l'Harmonie que dans la Mélodie, & moins dans le *Mode* même que dans la Modulation; qu'il eſt diſtingué dans ſon commencement du *Mode* majeur, par ſa Tierce mineure, & dans ſa fin du *Mode* mineur par ſa Cadence plagale. A quoi l'on réplique qu'une Modulation qui n'eſt pas excluſive ne ſuffit pas pour établir un *Mode*; que la ſienne eſt inévitable dans les deux autres *Modes*, ſurtout dans le mineur; &, quant à ſa Cadence plagale, qu'elle a lieu néceſſairement dans le même *Mode* mineur toutes les fois qu'on paſſe de l'Accord de la Tonique à celui de la Dominante, comme cela ſe pratiquoit jadis, même ſur les finales dans les *Modes* plagaux & dans le Ton du Quart. D'où l'on conclut que ſon *Mode* mixte eſt moins une eſpèce particulière qu'une dénomination nouvelle à des manières d'entrelacer & combiner les *Modes* majeur & mineur, auſſi anciennes que l'Harmonie, pratiquées de tous les tems: & cela paroît ſi vrai que même en commençant ſa Gamme, l'Auteur n'oſe donner ni la Quinte ni la Sixte à ſa Tonique, de peur de déterminer une Tonique en *Mode* mineur par la première, ou une Médiante en *Mode* majeur par la ſeconde. Il laiſſe l'équivoque en ne rempliſſant pas ſon Accord.

Mais quelque objection qu'on puiſſe faire contre le *Mode* mixte dont on rejette plutôt le nom que la pratique, cela n'empêchera pas que la manière dont l'Auteur l'établit & le traite, ne le faſſe connoître pour un homme d'eſprit & pour un Muſicien très-verſé dans les principes de ſon Art.

Les Anciens diffèrent prodigieuſement entr'eux ſur les définitions, les diviſions, & les noms de leurs Tons ou *Modes*. Obſcurs ſur toutes les parties de leur Muſique, ils ſont preſque inintelligibles ſur celle-ci. Tous conviennent à la vérité qu'un *Mode* eſt un certain ſyſtème ou une conſtitution de Sons, & il paroît que cette conſtitution n'eſt autre

Digitized by Google

choſe en elle-même qu'une certaine Octave remplie de tous les Sons intermédiaires, ſelon le Genre. Euclide & Ptolomée ſemblent la faire conſiſter dans les diverſes poſitions des deux ſemi-Tons de l'Octave, relativement à la Corde principale du *Mode*, comme on le voit encore aujourd'hui dans les huit Tons du Plain-Chant : mais le plus grand nombre paroît mettre cette différence uniquement dans le lieu qu'occupe le Diapaſon du *Mode* dans le ſyſtème général ; c'eſt-à-dire, en ce que la Baſe ou Corde principale du *Mode* eſt plus aiguë ou plus grave, étant priſe en divers lieux du ſyſtème, toutes les Cordes de la Série gardant toujours un même rapport avec la fondamentale, & par conſéquent changeant d'Accord à chaque *Mode* pour conſerver l'analogie de ce rapport : telle eſt la différence des Tons de notre Muſique.

Selon le premier ſens, il n'y auroit que ſept *Modes* poſſibles dans le ſyſtème Diatonique ; & en effet, Ptolomée n'en admet pas d'avantage : car il n'y a que ſept manières de varier la poſition des deux ſemi-Tons relativement au Son fondamental, en gardant toujours entre ces deux ſemi-Tons l'Intervalle preſcrit. Selon le ſecond ſens, il y auroit autant de *Modes poſſibles* que de Sons, c'eſt-à-dire une infinité ; mais ſi l'on ſe renferme de même dans le ſyſtème Diatonique, on n'y en trouvera non plus que ſept, à moins qu'on ne veuille prendre pour de nouveaux *Modes* ceux qu'on établiroit à l'Octave des premiers.

En combinant enſemble ces deux manières, on n'a encore beſoin que de ſept *Modes* ; car ſi l'on prend ces *Modes* en divers lieux du ſyſtème, on trouve en même tems les Sons fondamentaux diſtingués du grave à l'aigu, & les deux ſemi-Tons différemment ſitués relativement au Son principal.

Mais outre ces *Modes* on en peut former pluſieurs autres, en prenant dans la même Série & ſur le même Son fondamental différens Sons pour les Cordes eſſencielles du *Mode* : par exemple, quand on prend pour Dominante la Quinte du Son principal, le *Mode* eſt Authentique : il eſt Plagal, ſi l'on choiſit la Quarte ; & ce ſont proprement deux *Modes* différens ſur la même fondamentale. Or, comme pour conſtituer un *Mode* agréable, il faut, diſent les Grecs, que la Quarte

Digitized by Google

& la Quinte ſoient juſtes, ou du moins une des deux, il eſt évident qu'on n'a dans l'étendue de l'Octave que cinq Sons fondamentaux ſur chacun deſquels on puiſſe établir un *Mode* Authentique & un Plagal. Outre ces dix *Modes* on en trouve encore deux, l'un Authentique qui ne peut fournir de Plagal, parce que ſa Quarte fait le Triton; l'autre Plagal qui ne peut fournir d'Authentique, parce que ſa Quinte eſt fauſſe. C'eſt peut-être ainſi qu'il faut entendre un paſſage de Plutarque où la Muſique ſe plaint que Phrynis l'a corrompue en voulant tirer de cinq Cordes ou plûtôt de ſept, douze Harmonies différentes.

Voilà donc douze *Modes* poſſibles dans l'étendue d'une Octave ou de deux Tétracordes disjoints: que ſi l'on vient à conjoindre les deux Tétracordes, c'eſt-à-dire, à donner un Bémol à la Septième en retranchant l'Octave; ou ſi l'on diviſe les *Tons* entiers par les Intervalles Chromatiques, pour y introduire de nouveaux *Modes* intermédiaires; ou ſi, ayant ſeulement égard aux différences du grave à l'aigu, on place d'autres *Modes* à l'Octave des précédens; tout cela fournira divers moyens de multiplier le nombre des *Modes* beaucoup au-delà de douze. Et ce ſont-là les ſeules manières d'expliquer les divers nombres de *Modes* admis ou rejettés par les Anciens en divers tems.

L'ancienne Muſique ayant d'abord été renfermée dans les bornes étroites du Tétracorde, du Pentacorde, de l'Hexacorde, de l'Eptacorde & de l'Octacorde, on n'y admit premièrement que trois *Modes* dont les fondamentales étoient à un *Ton* de diſtance l'une de l'autre. Le plus grave des trois s'appelloit le *Dorien*; le *Phrygien* tenoit le milieu; le plus aigu étoit le *Lydien*. En partageant chacun de ces *Tons* en deux Intervalles, on fit place à deux autres *Modes*, l'Ionien & l'Éolien, dont le premier fut inſéré entre le Dorien & le Phrygien, & le ſecond entre le Phrygien & le Lydien.

Dans la ſuite le ſyſtème s'étant étendu à l'aigu & au grave, les Muſiciens établirent, de part & d'autre, de nouveaux *Modes* qui tiroient leur dénomination des cinq premièrs, en y joignant la prépoſition *Hyper*, *ſur*, pour ceux d'en-haut, & la prépoſition *Hypo*, *ſous*, pour ceux d'en-bas. Ainſi le *Mode* Lydien étoit ſuivi de l'Hyper-Dorien, de l'Hyper-Ionien, de l'Hyper-Phrygien, de l'Hyper-Éolien, & de

Digitized by Google

l'Hyper-Lydien en montant ; & après le *Mode* Dorien venoient l'Hypo-Lydien, l'Hypo-Éolien, l'Hypo-Phrygien, l'Hypo-Ïonien, & l'Hypo-Dorien en deſcendant. On trouve le dénombrement de ces quinze *Modes* dans Alypius, Auteur Grec. Voyez (*Planche* E.) leur ordre & leurs Intervalles exprimés par les noms des Notes de notre Muſique. Mais il faut remarquer que l'Hypo-Dorien étoit le ſeul *Mode* qu'on exécutoit dans toute ſon étendue : à meſure que les autres s'élevoient, on en retranchoit des Sons à l'aigu pour ne pas excéder la portée de la Voix. Cette obſervation ſert à l'intelligence de quelques paſſages des Anciens, par leſquels ils ſemblent dire que les *Modes* les plus graves avoient un Chant plus aigu ; ce qui étoit vrai, en ce que ces Chants s'élevoient davantage au-deſſus de la Tonique. Pour n'avoir pas connu cela, le *Doni* s'eſt furieuſement embarraſſé dans ces apparentes contradictions.

De tous ces *Modes*, Platon en rejettoit pluſieurs, comme capables d'altérer les mœurs. Ariſtoxène, au rapport d'Euclide, en admettoit ſeulement treize, ſupprimant les deux plus élevés ; ſavoir, l'Hyper-Éolien & l'Hyper-Lydien. Mais dans l'ouvrage qui nous reſte d'Ariſtoxène il en nomme ſeulement ſix, ſur leſquels il rapporte les divers ſentimens qui regnoient déja de ſon tems.

Enfin Ptolomée réduiſoit le nombre de ces *Modes* à ſept ; diſant que les *Modes* n'étoient pas introduits dans le deſſein de varier les Chants ſelon le grave & l'aigu ; car il eſt évident qu'on auroit pû les multiplier fort au-delà de quinze : mais plûtôt afin de faciliter le paſſage d'un *Mode* à l'autre par des Intervalles conſonnans & faciles à entonner.

Il renfermoit donc tous les *Modes* dans l'eſpace d'une Octave dont le *Mode* Dorien faiſoit comme le centre : en ſorte que le Mixo-Lydien étoit une Quarte au-deſſus, & l'Hypo-Dorien une Quarte au-deſſous ; le Phrygien, une Quinte au-deſſus de l'Hypo-Dorien ; l'Hypo-Phrygien, une Quarte au-deſſous du Phrygien ; & le Lydien, une Quinte au-deſſus de l'Hypo-Phrygien : d'où il paroît, qu'à compter de l'Hypo-Dorien, qui eſt le *Mode* le plus bas, il y avoit juſqu'à l'Hypo-Phrygien l'Intervalle d'un *Ton* ; de l'Hypo-Phrygien à l'Hypo-Lydien, un autre *Ton* ; de l'Hypo-Lydien au Dorien, un ſemi-*Ton* ; de celui-

Digitized by Google

ci au Phrygien, un *Ton*; du Phrygien au Lydien encore un *Ton*; & du Lydien au Mixo-Lydien, un ſemi-*Ton* : ce qui fait l'étendue d'une Septième, en cet ordre :

1. . . . . *Fa*. . . . . Mixo-Lydien.
2. . . . . *Mi*. . . . . Lydien.
3. . . . . *Re*. . . . . Phrygien.
4. . . . . *Ut*. . . . . Dorien.
5. . . . . *Si*. . . . . Hypo-Lydien.
6. . . . . *La*. . . . . Hypo-Phrygien.
7. . . . . *Sol*. . . . . Hypo-Dorien.

Ptolomée retranchoit tous les autres *Modes*, prétendant qu'on n'en pouvoit placer un plus grand nombre dans le ſyſtème diatonique d'une Octave, toutes les Cordes qui la compoſoient ſe trouvant employées. Ce ſont ces ſept *Modes* de Ptolomée, qui, en y joignant l'Hypo-mixo-Lydien, ajoûté, dit-on, par l'Arétin, ſont aujourd'hui les huit Tons du Plain-Chant. (Voyez TONS DE L'ÉGLISE.)

Telle eſt la notion la plus claire qu'on peut tirer des Tons ou *Modes* de l'ancienne Muſique, en tant qu'on les regardoit comme ne différant entr'eux que du grave à l'aigu : mais ils avoient encore d'autres différences qui les caractériſoient plus particulièrement, quant à l'expreſſion. Elles ſe tiroient du genre de Poéſie qu'on mettoit en Muſique, de l'eſpèce d'Inſtrument qui devoit l'accompagner, du Rhythme ou de la Cadence qu'on y obſervoit, de l'uſage où étoient certains Chants parmi certains Peuples, & d'où ſont venus originairement les noms des principaux *Modes*, le Dorien, le Phrygien, le Lydien, l'Ionien, l'Éolien.

Il y avoit encore d'autres ſortes de *Modes* qu'on auroit pû mieux appeller *Styles* ou *genres* de compoſition : tels étoient le *Mode* tragique deſtiné

Digitized by Google

deſtiné pour le Théâtre, le *Mode* Nomique conſacré à Apollon, le Dithyrambique à Bacchus, &c. (Voyez STYLE & MÉLOPÉE.)

Dans nos anciennes Muſiques, on appelloit auſſi *Modes* par rapport à la Meſure ou au Tems certaines manières de fixer la valeur relative de toutes les Notes par un ſigne général; le *Mode* étoit à-peu près alors ce qu'eſt aujourd'hui la Meſure; il ſe marquoit de même après la Clef, d'abord par des cercles ou demi-cercles ponctués ou ſans points ſuivis des chiffres 2 ou 3 différemment combinés, à quoi l'on ajoûta ou ſubſtitua dans la ſuite des lignes perpendiculaires différentes, ſelon le *Mode*, en nombre & en longueur; & c'eſt de cet antique uſage que nous eſt reſté celui du C & du C barré. (Voyez PROLATION.)

Il y avoit en ce ſens deux ſortes de *Modes* : le majeur, qui ſe rapportoit à la Note Maxime; & le mineur, qui étoit pour la Longue. L'un & l'autre ſe diviſoit en parfait & imparfait.

Le *Mode* majeur parfait ſe marquoit avec trois lignes ou bâtons qui rempliſſoient chacun trois eſpaces de la Portée, & trois autres qui n'en rempliſſoient que deux. Sous ce *Mode* la Maxime valoit trois longues. (Voyez *Pl.* B. *Fig.* 2.)

Le *Mode* majeur imparfait étoit marqué par deux lignes qui traverſoient chacune trois eſpaces, & deux autres qui n'en traverſoient que deux; & alors la Maxime ne valoit que deux Longues. (*Fig.* 3.)

Le *Mode* mineur parfait étoit marqué par une ſeule ligne qui traverſoit trois eſpaces; & la Longue valoit trois Brèves. (*Fig.* 4.)

Le *Mode* mineur imparfait étoit marqué par une ligne qui ne traverſoit que deux eſpaces; & la Longue n'y valoit que deux Brèves. (*Fig.* 5.)

L'Abbé Broſſard a mêlé mal-à-propos les Cercles & demi-Cercles avec les figures de ces *Modes*. Ces ſignes réunis n'avoient jamais lieu dans les *Modes* ſimples, mais ſeulement quand les Meſures étoient doubles ou conjointes.

Tout cela n'eſt plus en uſage depuis long-tems; mais il faut néceſſairement entendre ces ſignes pour ſavoir déchiffrer les anciennes Muſiques, en quoi les plus ſavans Muſiciens ſont ſouvent fort embarraſſés.

Digitized by Google

MODÉRÉ. *adv.* Ce mot indique un mouvement moyen entre le lent & le gai ; il répond à l'Italien *Andante.* (Voyez ANDANTE.)

MODULATION. *ſ. f.* C'eſt proprement la manière d'établir & traiter le Mode ; mais ce mot ſe prend plus communément aujourd'hui pour l'art de conduire l'Harmonie & le Chant ſucceſſivement dans pluſieurs Modes d'une manière agréable à l'oreille & conforme aux règles.

Si le Mode eſt produit par l'Harmonie, c'eſt d'elle auſſi que naiſſent les loix de la *Modulation.* Ces loix ſont ſimples à concevoir, mais difficiles à bien obſerver. Voici en quoi elles conſiſtent.

Pour bien moduler dans un même Ton, il faut 1°. en parcourir tous les Sons avec un beau Chant, en rebattant plus ſouvent les Cordes eſſencielles & s'y appuyant d'avantage : c'eſt-à-dire, que l'Accord ſenſible, & l'Accord de la Tonique doivent s'y remontrer fréquemment, mais ſous différentes faces & par différentes routes pour prévenir la monotonie. 2°. N'établir de Cadences ou de repos que ſur ces deux Accords, ou tout au plus ſur celui de la ſous-Dominante. 3°. Enfin n'altérer jamais aucun des Sons du Mode ; car on ne peut, ſans le quitter, faire entendre un Dièſe ou un Bémol qui ne lui appartienne pas, ou en retrancher quelqu'un qui lui appartienne.

Mais pour paſſer d'un Ton à un autre, il faut conſulter l'analogie, avoir égard au rapport des Toniques, & à la quantité des Cordes communes aux deux Tons.

Partons d'abord du Mode majeur. Soit que l'on conſidere la Quinte de la Tonique, comme ayant avec elle le plus ſimple de tous les rapports après celui de l'Octave, ſoit qu'on la conſidère comme le premier des Sons qui entrent dans la réſonnance de cette même Tonique, on trouvera toujours que cette Quinte, qui eſt la Dominante du Ton, eſt la Corde ſur laquelle on peut établir la Modulation la plus analogue à celle du Ton principal.

Cette Dominante, qui faiſoit partie de l'Accord parfait de cette premiere Tonique, fait auſſi partie du ſien propre, dont elle eſt le Son fondamental. Il y a donc liaiſon entre ces deux Accords. De plus, cette même Dominante portant, ainſi que la Tonique, un Accord par-

Digitized by Google

fait majeur par le principe de la réſonnance, ces deux Accords ne diffèrent entr'eux que par la Diſſonnance, qui de la Tonique paſſant à la Dominante eſt la Sixte ajoûtée, & de la Dominante repaſſant à la Tonique eſt la Septième. Or ces deux Accords ainſi diſtingués par la Diſſonnance qui convient à chacun, forment, par les Sons qui les compoſent rangés en ordre, préciſément l'Octave ou Échelle Diatonique que nous appellons Gamme, laquelle détermine le Ton.

Cette même Gamme de la Tonique, forme, altérée ſeulement par un Dièſe, la Gamme du Ton de la Dominante; ce qui montre la grande analogie de ces deux Tons, & donne la facilité de paſſer de l'un à l'autre au moyen d'une ſeule altération. Le Ton de la Dominante eſt donc le premier qui ſe préſente après celui de la Tonique dans l'ordre des *Modulations*.

La même ſimplicité de rapport que nous trouvons entre une Tonique & ſa Dominante, ſe trouve auſſi entre la même Tonique & ſa ſous-Dominante; car la Quinte que la Dominante fait à l'aigu avec cette Tonique, la ſous-Dominante la fait au grave: mais cette ſous-Dominante n'eſt Quinte de la Tonique que par renverſement; elle eſt directement Quarte en plaçant cette Tonique au grave, comme elle doit être; ce qui établit la gradation des rapports: car en ce ſens la Quarte, dont le rapport eſt de 3 à 4, ſuit immédiatement la Quinte, dont le rapport eſt de 2 à 3. Que ſi cette ſous-Dominante n'entre pas de même dans l'Accord de la Tonique, en revanche la Tonique entre dans le ſien. Car ſoit *ut mi ſol* l'Accord de la Tonique, celui de la ſous-Dominante ſera *fa la ut*; ainſi c'eſt l'*ut* qui fait ici liaiſon, & les deux autres Sons de ce nouvel Accord ſont préciſément les deux Diſſonnances des précédens. D'ailleurs, il ne faut pas altérer plus de Sons pour ce nouveau Ton que pour celui de la Dominante; ce ſont dans l'une & dans l'autre toutes les mêmes Cordes du Ton principal, à un près. Donnez un Bémol à la Note ſenſible *ſi*, & toutes les Notes du Ton d'*ut* ſerviront à celui de *fa*. Le Ton de la ſous-Dominante n'eſt donc gueres moins analogue au Ton principal que celui de la Dominante.

On doit remarquer encore qu'après s'être ſervi de la première *Modulation* pour paſſer d'un Ton principal *ut* à celui de ſa Dominante

Digitized by Google

ſol, on eſt obligé d'employer la Seconde pour revenir au Ton principal : car ſi *ſol* eſt Dominante du Ton d'*ut*, *ut* eſt ſous-Dominante du Ton de *ſol* ; ainſi l'une de ces *Modulations* n'eſt pas moins néceſſaire que l'autre.

Le troiſième Son qui entre dans l'Accord de la Tonique eſt celui de ſa Tierce ou Médiante, & c'eſt auſſi le plus ſimple des rapports après les deux précédens $\frac{2}{3}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{5}$. Voilà donc une nouvelle *Modulation* qui ſe préſente & d'autant plus analogue que deux des Sons de la Tonique principale entrent auſſi dans l'Accord mineur de ſa Médiante ; car le premier Accord étant *ut mi ſol*, celui-ci ſera *mi ſol ſi*, où l'on voit que *mi* & *ſol* ſont communs.

Mais ce qui éloigne un peu cette *Modulation*, c'eſt la quantité de Sons qu'il y faut altérer, même pour le Mode mineur, qui convient le mieux à ce *mi*. J'ai donné ci-devant la formule de l'Échelle pour les deux Modes : or appliquant cette formule à *mi* Mode mineur, on n'y trouve à la vérité que le quatrième Son *fa* altéré par un Dièſe en deſcendant ; mais, en montant, on en trouve encore deux autres ; ſavoir, la principale Tonique *ut*, & ſa ſeconde Note *re* qui devient ici Note ſenſible : il eſt certain que l'altération de tant de Sons, & ſurtout de la Tonique, éloigne le Mode & affoiblit l'analogie.

Si l'on renverſe la Tierce comme on a renverſé la Quinte, & qu'on prenne cette Tierce au-deſſous de la Tonique ſur la ſixième Note *la*, qu'on devroit appeller auſſi ſous-Médiante ou Médiante en deſſous, on formera ſur ce *la* une *Modulation* plus analogue au Ton principal que n'étoit celle de *mi* ; car l'Accord parfait de cette ſous-Médiante étant *la ut mi*, on y retrouve, comme dans celui de la Médiante, deux des Sons qui entrent dans l'Accord de la Tonique ; ſavoir, *ut* & *mi* ; & de plus, l'Échelle de ce nouveau Ton étant compoſée, du moins en deſcendant, des mêmes Sons que celle du Ton principal, & n'ayant que deux Sons altérés en montant, c'eſt-à-dire, un de moins que l'Échelle de la Médiante, il s'en ſuit que la *Modulation* de la ſixième Note eſt préférable à celle de cette Médiante ; d'autant plus que la Tonique principale y fait une des Cordes eſſencielles du Mode ; ce qui eſt plus propre à rapprocher l'idée de la *Modulation*. Le *mi* peut venir enſuite.

Digitized by Google

Voilà donc quatre Cordes *mi fa ſol la*, ſur chacune deſquelles on peut moduler en ſortant du Ton majeur d'*ut*. Reſtent le *re* & le *ſi*, les deux Harmoniques de la Dominante. Ce dernier, comme Note ſenſible, ne peut devenir Tonique par aucune bonne *Modulation*, du moins immédiatement : ce ſeroit appliquer bruſquement au même Son des idées trop oppoſées & lui donner une Harmonie trop éloignée de la principale. Pour la ſeconde Note *re*, on peut encore, à la faveur d'une marche conſonnante de la Baſſe-fondamentale, y moduler en Tierce mineure, pourvu qu'on n'y reſte qu'un inſtant, afin qu'on n'ait pas le tems d'oublier la *Modulation* de l'*ut* qui lui-même y eſt altéré ; autrement il faudroit, au lieu de revenir immédiatement en *ut*, paſſer par d'autres Tons intermédiaires, où il ſeroit dangereux de s'égarer.

En ſuivant les mêmes analogies, on modulera dans l'ordre ſuivant pour ſortir d'un Ton mineur ; la Médiante premièrement, enſuite la Dominante, la ſous-Dominante & la ſous-Médiante ou ſixième Note. Le Mode de chacun de ces Tons acceſſoires eſt déterminé par ſa Médiante priſe dans l'Échelle du Ton principal. Par exemple, ſortant d'un Ton majeur *ut* pour moduler ſur ſa Médiante, on fait mineur le Mode de cette Médiante, parce que la Dominante *ſol* du Ton principal fait Tierce mineure ſur cette Médiante *mi*. Au contraire, ſortant d'un Ton mineur *la*, on module ſur ſa Médiante *ut* en Mode majeur ; parce que la Dominante *mi* du Ton d'où l'on ſort fait Tierce majeure ſur la Tonique de celui où l'on entre, &c.

Ces règles, renfermées dans une formule générale, ſont, que les Modes de la Dominante & de la ſous-Dominante ſoient ſemblables à celui de la Tonique, & que la Médiante & la ſixième Note portent le Mode oppoſé. Il faut remarquer cependant qu'en vertu du droit qu'on a de paſſer du majeur au mineur, & réciproquement, dans un même Ton, on peut auſſi changer l'ordre du Mode d'un Ton à l'autre ; mais en s'éloignant ainſi de la *Modulation* naturelle, il faut ſonger au retour : car c'eſt une règle générale que tout morceau de Muſique doit finir dans le Ton par lequel il a commencé.

J'ai raſſemblé dans deux exemples fort courts tous les Tons dans leſquels on peut paſſer immédiatement ; le premier, en ſortant du Mode majeur, & l'autre, en ſortant du Mode mineur. Chaque Note indique

Digitized by Google

une *Modulation*, & la valeur des Notes dans chaque exemple indique auſſi la durée relative convenable à chacun de ces Modes ſelon ſon rapport avec le Ton principal. (Voyez *Pl.* B. *Fig.* 6 & 7.)

Ces *Modulations* immédiates fourniſſent les moyens de paſſer par les mêmes règles dans des Tons plus éloignés, & de revenir enſuite au Ton principal qu'il ne faut jamais perdre de vue. Mais il ne ſuffit pas de connoître les routes qu'on doit ſuivre ; il faut ſavoir auſſi comment y entrer. Voici le ſommaire des préceptes qu'on peut donner en cette Partie.

Dans la Mélodie, il ne faut, pour annoncer la *Modulation* qu'on a choiſie, que faire entendre les altérations qu'elle produit dans les Sons du Ton d'où l'on ſort, pour les rendre propres au Ton où l'on entre. Eſt-on en *ut* majeur : il ne faut que ſonner un *fa* Dièſe pour annoncer le Ton de la Dominante, ou un *ſi* Bémol pour annoncer le Ton de la ſous-Dominante. Parcourez enſuite les Cordes eſſencielles du Ton où vous entrez ; s'il eſt bien choiſi, votre *Modulation* ſera toujours bonne & régulière.

Dans l'Harmonie, il y a un peu plus de difficulté : car comme il faut que le changement de Ton ſe faſſe en même tems dans toutes les Parties, on doit prendre garde à l'Harmonie & au Chant pour éviter de ſuivre à la fois deux différentes *Modulations*. Huyghens a fort bien remarqué que la proſcription des deux Quintes conſécutives a cette règle pour principe : en effet, on ne peut guères former entre deux Parties pluſieurs Quintes juſtes de ſuite ſans moduler en deux Tons différens.

Pour annoncer un Ton, pluſieurs prétendent qu'il ſuffit de former l'Accord parfait de ſa Tonique, & cela eſt indiſpenſable pour donner le Mode ; mais il eſt certain que le Ton ne peut être bien déterminé que par l'Accord ſenſible ou dominant : il faut donc faire entendre cet Accord en commençant la nouvelle *Modulation*. La bonne règle ſeroit que la Septième ou Diſſonnance mineure y fût toujours préparée, au moins la première fois qu'on la fait entendre ; mais cette règle n'eſt pas praticable dans toutes les *Modulations* permiſes, & pourvu que la Baſſe-fondamentale marche par Intervalles conſonnans, qu'on obſerve la liaiſon harmonique, l'analogie du Mode, & qu'on évite les

Digitized by Google

fauſſes Relations, la *Modulation* eſt toujours bonne. Les Compoſiteurs donnent pour une autre règle de ne changer de Ton qu'après une Cadence parfaite; mais cette règle eſt inutile, & perſonne ne s'y aſſujettit.

Toutes les manières poſſibles de paſſer d'un Ton dans un autre ſe réduiſent à cinq pour le Mode majeur, & à quatre pour le Mode mineur; leſquelles on trouvera énoncées par une Baſſe-fondamentale pour chaque *Modulation* dans la *Planche* B. *Figure* 8. S'il y a quelqu'autre *Modulation* qui ne revienne à aucune de ces neuf, à moins que cette *Modulation* ne ſoit Enharmonique, elle eſt mauvaiſe infailliblement. (Voyez ENHARMONIQUE.)

MODULER. *v. n.* C'eſt compoſer ou préluder ſoit par écrit, ſoit ſur un Inſtrument, ſoit avec la Voix, en ſuivant les règles de la *Modulation*. (Voyez MODULATION.)

MŒURS. *ſ. f.* Partie conſidérable de la Muſique des Grecs appellée par eux *Hermoſmenon*, laquelle conſiſtoit à connoître & choiſir le bienſéant en chaque Genre, & ne leur permettoit pas de donner à chaque ſentiment, à chaque objet, à chaque caractère toutes les formes dont il étoit ſuſceptible; mais les obligeoit de ſe borner à ce qui étoit convenable au ſujet, à l'occaſion, aux perſonnes, aux circonſtances. Les *Mœurs* conſiſtoient encore à tellement accorder & proportionner dans une Pièce toutes les Parties de la Muſique, le Mode, le Tems, le Rhythme, la Mélodie, & même les changemens, qu'on ſentît dans le tout une certaine conformité qui n'y laiſſât point de diſparate, & le rendît parfaitement un. Cette ſeule Partie, dont l'idée n'eſt pas même connue dans notre Muſique, montre à quel point de perfection devoit être porté un Art où l'on avoit même réduit en règles ce qui eſt honnête, convenable & bienſéant.

MOINDRE. *adj.* (Voyez MINIME.)

MOL. *adj.* Épithète que donnent Ariſtoxène & Ptolomée à une eſpèce du Genre Diatonique & à une eſpèce du Genre Chromatique dont j'ai parlé au mot GENRE.

Pour la Muſique moderne, le mot *Mol* n'y eſt employé que dans la compoſition du mot *Bémol* ou B. *mol*, par oppoſition au mot *Béquarre*, qui jadis s'appelloit auſſi B. *dur*.

Digitized by Google

Zarlin cependant appelle Diatonique *Mol* une eſpèce du Genre Diatonique dont j'ai parlé ci-devant. (Voyez DIATONIQUE.)

MONOCORDE. *ſ. m.* Inſtrument ayant une ſeule Corde qu'on diviſe à volonté par des Chevalets mobiles, lequel ſert à trouver les rapports des Intervalles & toutes les diviſions du Canon Harmonique. Comme la Partie des Inſtrumens n'entre point dans mon plan, je ne parlerai pas plus longtems de celui-ci.

MONODIE. *ſ. f.* Chant à voix ſeule, par oppoſition à ce que les Anciens appelloient *Chorodïes*, ou Muſiques exécutées par le Chœur.

MONOLOGUE. *ſ. m.* Scène d'Opera où l'Acteur eſt ſeul & ne parle qu'avec lui-même. C'eſt dans les *Monologues* que ſe déploient toutes les forces de la Muſique ; le Muſicien pouvant s'y livrer à toute l'ardeur de ſon génie, ſans être gêné dans la longueur de ſes morceaux par la préſence d'un Interlocuteur. Ces Récitatifs obligés qui font un ſi grand effet dans les Opera Italiens n'ont lieu que dans les *Monologues*.

MONOTONIE. *ſ. f.* C'eſt, au propre, une Pſalmodie ou un Chant qui marche toujours ſur le même Ton ; mais ce mot ne s'emploie guères que dans le figuré.

MONTER. *v. n.* C'eſt faire ſuccéder les Sons du bas en haut ; c'eſt-à-dire, du grave à l'aigu. Cela ſe préſente à l'œil par notre manière de noter.

MOTIF. *ſ. m.* Ce mot franciſé de l'Italien *motivo* n'eſt guère employé dans le ſens Technique que par les Compoſiteurs. Il ſignifie l'idée primitive & principale ſur laquelle le Compoſiteur détermine ſon ſujet & arrange ſon deſſein. C'eſt le *Motif* qui, pour ainſi dire, lui met la plume à la main pour jetter ſur le papier telle choſe & non pas telle autre. Dans ce ſens le *Motif* principal doit être toujours préſent à l'eſprit du Compoſiteur, & il doit faire en ſorte qu'il le ſoit auſſi toujours à l'eſprit des Auditeurs. On dit qu'un Auteur bat la campagne lorſqu'il perd ſon *Motif* de vue, & qu'il coud des Accords ou des Chants qu'aucun ſens commun n'unit entr'eux.

Outre ce *Motif*, qui n'eſt que l'idée principale de la Pièce, il y a des *Motifs* particuliers, qui ſont les idées déterminantes de la Modulation, des

Digitized by Google

des entrelacemens, des textures harmoniques; & ſur ces idées, que l'on preſſent dans l'exécution, l'on juge ſi l'Auteur a bien ſuivi ſes *Motifs*, ou s'il a pris le change, comme il arrive ſouvent à ceux qui procèdent Note après Note, & qui manquent de ſavoir ou d'invention. C'eſt dans cette acception qu'on dit *Motif* de Fugue, *Motif* de Cadence, *Motif* de changement de Mode, &c.

MOTTET. *ſ. m.* Ce mot ſignifioit anciennement une compoſition fort recherchée, enrichie de toutes les beautés de l'Art; & cela ſur une période fort courte: d'où lui vient, ſelon quelques-uns, le nom de *Mottet*, comme ſi ce n'étoit qu'un mot.

Aujourd'hui l'on donne le nom de *Mottet* à toute Pièce de Muſique faite ſur des paroles Latines à l'uſage de l'Egliſe Romaine, comme Pſeaumes, Hymnes, Antiennes, Répons, *&c.* Et tout cela s'appelle, en général, Muſique Latine.

Les François réuſſiſſent mieux dans ce genre de Muſique que dans la Françoiſe, la langue étant moins défavorable; mais ils y recherchent trop de travail, & comme le leur a reproché l'Abbé du Bos, ils jouent trop ſur le mot. En général, la Muſique Latine n'a pas aſſez de gravité pour l'uſage auquel elle eſt deſtinée. On n'y doit point rechercher l'imitation comme dans la Muſique théâtrale les Chants ſacrés ne doivent point repréſenter le tumulte des paſſions humaines, mais ſeulement la Majeſté de celui à qui ils s'adreſſent, & l'égalité d'ame de ceux qui les prononcent. Quoi que puiſſent dire les paroles, toute autre expreſſion dans le Chant eſt un contre-ſens. Il faut n'avoir, je ne dis pas aucune piété, mais je dis aucun goût, pour préférer dans les Egliſes la Muſique au Plain-Chant.

Les Muſiciens du treizième & du quatorzième ſiècle donnoient le nom de *Mottetus* à la Partie que nous nommons aujourd'hui *Haute-Contre*. Ce nom, & d'autres auſſi étranges, cauſent ſouvent bien de l'embarras à ceux qui s'appliquent à déchiffrer les anciens manuſcrits de Muſique, laquelle ne s'écrivoit pas en Partition comme à préſent.

MOUVEMENT. *ſ. m.* Degré de viteſſe ou de lenteur que donne à la Meſure le caractère de la Pièce qu'on exécute. Chaque eſpèce de Meſure a un *Mouvement* qui lui eſt le plus propre, & qu'on déſigne en

Digitized by Google

Italien par ces mots, *Tempo giuſto*. Mais outre celui-là il y a cinq principales modifications de *Mouvement* qui, dans l'ordre du lent au vîte, s'expriment par les mots *Largo*, *Adagio*, *Andante*, *Allegro*, *Preſto*; & ces mots ſe rendent en François par les ſuivans, *Lent*, *Modéré*, *Gracieux*, *Gai*, *Vîte*. Il faut cependant obſerver que, le *Mouvement* ayant toujours beaucoup moins de préciſion dans la Muſique Françoiſe, les mots qui le déſignent y ont un ſens beaucoup plus vague que dans la Muſique Italienne.

Chacun de ces Degrés ſe ſubdiviſe & ſe modifie encore en d'autres, dans leſquel il faut diſtinguer ceux qui n'indiquent que le Degré de viteſſe ou de lenteur, comme *Larghetto*, *Andantino*, *Allegretto*, *Preſtiſſimo*, & ceux qui marquent, de plus, le caractère & l'expreſſion de l'Air, comme *Agitato*, *Vivace*, *Guſtoſo*, *Conbrio*, &c. Les premiers peuvent être ſaiſis & rendus par tous les Muſiciens; mais il n'y a que ceux qui ont du ſentiment & du goût qui ſentent & rendent les autres.

Quoique généralement les *Mouvemens* lents conviennent aux paſſions triſtes, & les *Mouvemens* animés aux paſſions gaies; il y a pourtant ſouvent des modifications par leſquelles une paſſion parle ſur le ton d'une autre : il eſt vrai, toutefois, que la gaieté ne s'exprime guère avec lenteur; mais ſouvent les douleurs les plus vives ont le langage le plus emporté.

MOUVEMENT eſt encore la marche ou le progrès des Sons du grave à l'aigu, ou de l'aigu au grave : ainſi quand on dit qu'il faut, autant qu'on le peut, faire marcher la Baſſe & le Deſſus par *Mouvemens contraires*, cela ſignifie que l'une des Parties doit monter, tandis que l'autre deſcend. *Mouvement ſemblable*, c'eſt quand les deux Parties marchent en même ſens. Quelques-uns appellent *Mouvement oblique* celui où l'une des Parties reſte en place, tandis que l'autre monte ou deſcend.

Le ſavant Jérôme Mei, à l'imitation d'Ariſtoxène, diſtingue généralement, dans la Voix humaine, deux ſortes de *Mouvement*; ſavoir, celui de la Voix parlante, qu'il appelle *Mouvement continu*, & qui ne ſe fixe qu'au moment qu'on ſe tait, & celui de la Voix chantante qui

Digitized by Google

marche par Intervalles déterminés, & qu'il appelle *Mouvement diaſtématique* ou *Intervallatif.*

MUANCES. *ſ. f.* On appelle ainſi les diverſes manières d'appliquer aux Notes les ſyllabes de la Gamme, ſelon les diverſes poſitions des deux ſemi-Tons de l'Octave, & ſelon les différentes routes pour y arriver. Comme l'Arétin n'inventa que ſix de ces ſyllabes, & qu'il y a ſept Notes à nommer dans une Octave, il falloit néceſſairement répéter le nom de quelque Note ; cela fit qu'on nomma toujours *mi fa* ou *fa la* les deux Notes entre leſquelles ſe trouvoit un des ſemi-Tons. Ces noms déterminoient en même tems ceux des Notes les plus voiſines, ſoit en montant, ſoit en deſcendant. Or comme les deux ſemi-Tons ſont ſujets à changer de place dans la Modulation & qu'il y a dans la Muſique une multitude de manières différentes de leur appliquer les ſix mêmes ſyllabes, ces manières s'appelloient *Muances*, parce que les mêmes Notes y changeoient inceſſamment de noms. (Voyez GAMME.)

Dans le ſiècle dernier on ajoûta en France la ſyllabe *ſi* aux ſix premières de la Gamme de l'Arétin. Par ce moyen la ſeptième Note de l'Échelle ſe trouvant nommée, les *Muances* devinrent inutiles, & furent proſcrites de la Muſique Françoiſe ; mais chez toutes les autres Nations, où, ſelon l'eſprit du métier, les Muſiciens prennent toujours leur vieille routine pour la perfection de l'Art, on n'a point adopté le *ſi* ; & il y a apparence qu'en Italie, en Eſpagne, en Allemagne, en Angleterre, les *Muances* ſerviront longtems encore à la déſolation des commençans.

MUANCES, dans la Muſique ancienne. (Voyez MUTATIONS.)

MUSETTE. *ſ. f.* Sorte d'Air convenable à l'Inſtrument de ce nom, dont la Meſure eſt à deux ou trois Tems, le caractère naïf & doux, le mouvement un peu lent, portant une Baſſe pour l'ordinaire en Tenue ou Point d'Orgue, telle que la peut faire une *Muſette*, & qu'on appelle à cauſe de cela Baſſe de *Muſette*. Sur ces Airs on forme des Danſes d'un caractère convenable, & qui portent auſſi le nom de *Muſettes*.

MUSICAL. *adj.* Appartenant à la Muſique. (Voyez MUSIQUE.)

Digitized by Google

MUSICALEMENT. *adv.* D'une manière Muſicale, dans les règles de la Muſique. (Voyez MUSIQUE.)

MUSICIEN. *ſ. m.* Ce nom ſe donne également à celui qui compoſe la Muſique & à celui qui l'exécute. Le premier s'appelle auſſi *Compoſiteur.* Voyez ce mot.

Les anciens Muſiciens étoient des Poëtes, des Philoſophes, des Orateurs du premier ordre. Tels étoient Orphée, Terpandre, Stéſichore, *&c.* Auſſi Boëce ne veut-il pas honorer du nom de *Muſicien* celui qui pratique ſeulement la Muſique par le miniſtère ſervile des doigts & de la Voix; mais celui qui poſſede cette ſcience par le raiſonnement & la ſpéculation. Et il ſemble, de plus, que pour s'élever aux grandes expreſſions de la Muſique oratoire & imitative, il faudroit avoir fait une étude particulière des paſſions humaines & du langage de la Nature. Cependant les *Muſiciens* de nos jours, bornés, pour la plûpart, à la pratique des Notes & de quelques tours de Chant, ne ſeront guère offenſés, je penſe, quand on ne les tiendra pas pour de grands Philoſophes.

MUSIQUE. *ſ. f.* Art de combiner les Sons d'une manière agréable à l'oreille. Cet Art devient une ſcience & même très-profonde, quand on veut trouver les principes de ces combinaiſons & les raiſons des affections qu'elles nous cauſent. Ariſtide Quintilien définit la *Muſique*, l'Art du beau & de la décence dans les Voix & dans les Mouvemens. Il n'eſt pas étonnant qu'avec des définitions ſi vagues & ſi générales les Anciens aient donné une étendue prodigieuſe à l'Art qu'ils définiſſoient ainſi.

On ſuppoſe communément que le mot de *Muſique* vient de *Muſa*, parce qu'on croit que les Muſes ont inventé cet Art; mais Kircher, d'après Diodore, fait venir ce nom d'un mot Égyptien; prétendant que c'eſt en Égypte que la *Muſique* a commencé à ſe rétablir après le déluge, & qu'on en reçut la première idée du Son que rendoient les roſeaux qui croiſſent ſur les bords du Nil, quand le vent ſouffloit dans leurs tuyaux. Quoi qu'il en ſoit de l'étymologie du nom, l'origine de l'Art eſt certainement plus près de l'homme, & ſi la parole n'a pas commencé par du Chant, il eſt ſûr, au moins, qu'on chante partout où l'on parle.

Digitized by Google

La *Muſique* ſe diviſe naturellement en *Muſique théorique* ou *ſpéculative*, & en *Muſique pratique*.

La *Muſique* ſpéculative eſt, ſi l'on peut parler ainſi, la connoiſſance de la matière muſicale; c'eſt-à-dire, des différens rapports du grave à l'aigu, du vîte au lent, de l'aigre au doux, du fort au foible, dont les Sons ſont ſuſceptibles; rapports qui, comprenant toutes les combinaiſons poſſibles de la Muſique & des Sons, ſemblent comprendre auſſi toutes les cauſes des impreſſions que peut faire leur ſucceſſion ſur l'oreille & ſur l'ame.

La *Muſique* pratique eſt l'Art d'appliquer & mettre en uſage les principes de la ſpéculative; c'eſt-à-dire, de conduire & diſpoſer les Sons par rapport à la conſonnance, à la durée, à la ſucceſſion, de telle ſorte que le tout produiſe ſur l'oreille l'effet qu'on s'eſt propoſé: c'eſt cet Art qu'on appelle *Compoſition*. (Voyez ce mot.) A l'égard de la production actuelle des Sons par les Voix ou par les Inſtrumens, qu'on appelle *Exécution*, c'eſt la partie purement méchanique & opérative, qui, ſuppoſant ſeulement la faculté d'entonner juſte les Intervalles, de marquer juſte les durées, de donner aux Sons le degré preſcrit dans le Ton, & la valeur preſcrite dans le Tems, ne demande en rigueur d'autre connoiſſance que celle des caractères de la *Muſique*, & l'habitude de les exprimer.

La *Muſique* ſpéculative ſe diviſe en deux parties; ſavoir, la connoiſſance du rapport des Sons ou de leurs Intervalles, & celle de leurs durées relatives; c'eſt-à-dire, de la Meſure & du Tems.

La première eſt proprement celle que les Anciens ont appellée *Muſique harmonique*. Elle enſeigne en quoi conſiſte la nature du Chant & marque ce qui eſt conſonnant, diſſonnant, agréable ou déplaiſant dans la Modulation. Elle fait connoître, en un mot, les diverſes manières dont les Sons affectent l'oreille par leur tymbre, par leur force, par leurs Intervalles; ce qui s'applique également à leur Accord & à leur ſucceſſion.

La ſeconde a été appellée *Rhythmique*, parce qu'elle traite des Sons eu égard au Tems & à la quantité. Elle contient l'explication du *Rhythme*, du *Mètre*, des Meſures longues & courtes, vives & lentes,

Digitized by Google

des Tems & des diverſes parties dans leſquelles on les diviſe, pour y appliquer la ſucceſſion des Sons.

La *Muſique pratique* ſe diviſe auſſi en deux Parties, qui répondent aux deux précédentes.

Celle qui répond à la *Muſique harmonique*, & que les Anciens appelloient *Mélopée*, contient les règles pour combiner & varier les Intervalles conſonnans & diſſonnans d'une manière agréable & harmonieuſe. (Voyez MÉLOPÉE.)

La ſeconde, qui répond à la *Muſique Rhythmique*, & qu'ils appelloient *Rhythmopée*, contient les règles pour l'application des Tems, des Pieds, des Meſures; en un mot, pour la pratique du Rhythme. (Voyez RHYTHME.)

Porphyre donne une autre diviſion de la *Muſique*, en tant qu'elle a pour objet le Mouvement muet ou ſonore, &, ſans la diſtinguer en ſpéculative & pratique, il y trouve les ſix Parties ſuivantes: la *Rhythmique*, pour les mouvemens de la Danſe; la *Métrique*, pour la Cadence & le nombre des Vers; l'*Organique*, pour la pratique des Inſtrumens; la *Poétique*, pour les Tons & l'Accent de la Poéſie; l'*Hypocritique*, pour les attitudes des Pantomimes; & l'*Harmonique*, pour le Chant.

La *Muſique* ſe diviſe aujourd'hui plus ſimplement en *Mélodie* & en *Harmonie*; car la Rhythmique n'eſt plus rien pour nous, & la Métrique eſt très-peu de choſe, attendu que nos Vers, dans le Chant, prennent preſque uniquement leur Meſure de la *Muſique*, & perdent le peu qu'ils en ont par eux-mêmes.

Par la Mélodie, on dirige la ſucceſſion des Sons de manière à produire des Chants agréables. (Voyez MÉLODIE, CHANT, MODULATION.)

L'Harmonie conſiſte à unir à chacun des Sons d'une ſucceſſion régulière deux ou pluſieurs autres Sons, qui frappant l'oreille en même tems, la flattent par leur concours. (Voyez HARMONIE.)

On pourroit & l'on devroit peut-être encore diviſer la *Muſique* en *naturelle* & *imitative*. La première, bornée au ſeul phyſique des Sons & n'agiſſant que ſur le ſens, ne porte point ſes impreſſions juſqu'au

Digitized by Google

cœur, & ne peut donner que des ſenſations plus ou moins agréables. Telle eſt la Muſique des Chanſons, des Hymnes, des Cantiques, de tous les Chants qui ne ſont que des combinaiſons de Sons Mélodieux, & en général toute Muſique qui n'eſt qu'Harmonieuſe.

La ſeconde, par des inflexions vives accentuées, &, pour ainſi dire, parlantes, exprime toutes les paſſions, peint tous les tableaux, rend tous les objets, ſoumet la Nature entière à ſes ſavantes imitations, & porte ainſi juſqu'au cœur de l'homme des ſentimens propres à l'émouvoir. Cette Muſique vraiment lyrique & théâtrale étoit celle des anciens Poëmes, & c'eſt de nos jours celle qu'on s'efforce d'appliquer aux Drames qu'on exécute en Chant ſur nos Théâtres. Ce n'eſt que dans cette *Muſique*, & non dans l'Harmonique ou naturelle, qu'on doit chercher la raiſon des effets prodigieux qu'elle a produits autrefois. Tant qu'on cherchera des effets moraux dans le ſeul phyſique des Sons, on ne les y trouvera point & l'on raiſonnera ſans s'entendre.

Les anciens Écrivains different beaucoup entr'eux ſur la nature, l'objet, l'étendue & les parties de la *Muſique*. En général, ils donnoient à ce mot un ſens beaucoup plus étendu que celui qui lui reſte aujourd'hui. Non-ſeulement ſous le nom de *Muſique* ils comprenoient, comme on vient de le voir, la Danſe, le Geſte, la Poéſie, mais même la collection de toutes les ſciences. Hermès définit la *Muſique*, la connoiſſance de l'ordre de toutes choſes. C'étoit auſſi la doctrine de l'École de Pythagore & de celle de Platon, qui enſeignoient que tout dans l'Univers étoit *Muſique*. Selon Héſychius, les Athéniens donnoient à tous les Arts le nom de *Muſique*; & tout cela n'eſt plus étonnant depuis qu'un Muſicien moderne a trouvé dans la *Muſique* le principe de tous les rapports & le fondement de toutes les ſciences.

De-là toutes ces *Muſiques* ſublimes dont nous parlent les Philoſophes: *Muſique* divine, *Muſique* des hommes, *Muſique* céleſte, *Muſique* terreſtre, *Muſique* active, *Muſique* contemplative, *Muſique* énonciative, intellective, oratoire, *&c.*

C'eſt ſous ces vaſtes idées qu'il faut entendre pluſieurs paſſages des Anciens ſur la *Muſique*, qui ſeroient inintelligibles dans le ſens que nous donnons aujourd'hui à ce mot.

Digitized by Google

Il paroît que la *Muſique* a été l'un des premiers Arts : on le trouve mêlé parmi les plus anciens monumens du Genre Humain. Il eſt très-vraiſemblable auſſi que la *Muſique* Vocale a été trouvée avant l'Inſtrumentale, ſi même il y a jamais eu parmi les Anciens une *Muſique* vraiment Inſtrumentale ; c'eſt-à-dire, faite uniquement pour les Inſtrumens. Non-ſeulement les hommes, avant d'avoir trouvé aucun Inſtrument, ont dû faire des obſervations ſur les différens Tons de leur Voix ; mais ils ont dû apprendre de bonne heure par le concert naturel des oiſeaux, à modifier leur Voix & leur goſier d'une manière agréable & mélodieuſe. Après cela, les Inſtrumens à vent ont dû être les premiers inventés. Diodore & d'autres Auteurs en attribuent l'invention à l'obſervation du ſifflement des vents dans les roſeaux ou autres tuyaux des plantes. C'eſt auſſi le ſentiment de Lucrèce.

At liquidas avium voces imitarier ore
Antè fuit multò, quàm levia carmina cantu
Concelebrare homines poſſint, aureiſque juvare ;
Et Zephyri cava per calamorum ſibila primùm
Agreſteis docuêre cavas inflare cicutas.

A l'égard des autres ſortes d'Inſtrumens, les Cordes ſonores ſont ſi communes que les hommes en ont dû obſerver de bonne heure les différens Tons ; ce qui a donné naiſſance aux Inſtrumens à Corde. (Voyez CORDE.)

Les Inſtrumens qu'on bat pour en tirer du Son, comme les Tambours & les Tymbales, doivent leur origine au bruit ſourd que rendent les corps creux quand on les frappe.

Il eſt difficile de ſortir de ces généralités pour conſtater quelque fait ſur l'invention de la *Muſique* réduite en Art. Sans remonter au-delà du déluge, pluſieurs Anciens attribuent cette invention à Mercure, auſſi bien que celle de la Lyre. D'autres veulent que les Grecs en ſoient redevables à Cadmus, qui, en ſe ſauvant de la Cour du Roi de Phénicie, amena en Grèce la Muſicienne Hermione ou Harmonie ;

Digitized by Google

Harmonie ; d'où il s'en ſuivroit que cet Art étoit connu en Phénicie avant Cadmus. Dans un endroit du Dialogue de Plutarque ſur la *Muſique*, Lyſias dit que c'eſt Amphion qui l'a inventée ; dans un autre, Sotérique dit que c'eſt Apollon ; dans un autre encore, il ſemble en faire honneur à Olympe : on ne s'accorde guères ſur tout cela, & c'eſt ce qui n'importe pas beaucoup, non plus. A ces premiers inventeurs ſuccédèrent Chiron, Démodocus, Hermès, Orphée, qui, ſelon quelques-uns, inventa la Lyre. Après ceux-là vint Phœmius, puis Terpandre, contemporain de Lycurgue, & qui donna des règles à la *Muſique*. Quelques perſonnes lui attribuent l'invention des premiers Modes. Enfin l'on ajoûte Thalès, & Thamiris qu'on dit avoir été l'inventeur de la *Muſique* inſtrumentale.

Ces grands Muſiciens vivoient la plûpart avant Homère. D'autres plus modernes ſont Laſus d'Hermione, Melnippides, Philoxène, Timothée, Phrynnis, Epigonius, Lyſandre, Simmicus & Diodore, qui tous ont conſidérablement perfectionné la *Muſique*.

Laſus eſt, à ce qu'on prétend, le premier qui ait écrit ſur cet Art, du tems de Darius Hyſtaſpes. Epigonius inventa l'Inſtrument de quarante Cordes qui portoit ſon nom. Simmicus inventa auſſi un Inſtrument de trente-cinq Cordes, appellé *Simmicium*.

Diodore perfectionna la flûte & y ajoûta de nouveaux trous, & Timothée la Lyre, en y ajoûtant une nouvelle Corde ; ce qui le fit mettre à l'amende par les Lacédémoniens.

Comme les anciens Auteurs s'expliquent fort obſcurément ſur les inventeurs des Inſtrumens de *Muſique*, ils ſont auſſi fort obſcurs ſur les Inſtrumens mêmes. A peine en connoiſſons-nous autre choſe que les noms. (Voyez INSTRUMENT.)

La *Muſique* étoit dans la plus grande eſtime chez divers Peuples de l'Antiquité, & principalement chez les Grecs, & cette eſtime étoit proportionnée à la puiſſance & aux effets ſurprenans qu'ils attribuoient à cet Art. Leurs Auteurs ne croient pas nous en donner une trop grande idée, en nous diſant qu'elle étoit en uſage dans le Ciel, & qu'elle faiſoit l'amuſement principal des Dieux & des ames des Bienheureux. Platon ne craint pas de dire qu'on ne peut faire de changement dans la *Muſique* qui n'en ſoit un dans la conſtitution de l'État, & il prétend

Digitized by Google

qu'on peut aſſigner les Sons capables de faire naître la baſſeſſe de l'ame, l'inſolence, & les vertus contraires. Ariſtote, qui ſemble n'avoir écrit ſa politique que pour oppoſer ſes ſentimens à ceux de Platon, eſt pourtant d'accord avec lui touchant la puiſſance de la *Muſique* ſur les mœurs. Le judicieux Polybe nous dit que la *Muſique* étoit néceſſaire pour adoucir les mœurs des Arcades qui habitoient un pays où l'air eſt triſte & froid; que ceux de Cynete, qui négligèrent la *Muſique*, ſurpaſſèrent en cruauté tous les Grecs, & qu'il n'y a point de Ville où l'on ait tant vû de crimes. Athénée nous aſſure qu'autrefois toutes les loix divines & humaines, les exhortations à la vertu, la connoiſſance de ce qui concernoit les Dieux & les Héros, les vies & les actions des hommes illuſtres étoient écrites en vers & chantées publiquement par des Chœurs au ſon des Inſtrumens, & nous voyons, par nos Livres ſacrés, que tels étoient, dès les premiers tems, les uſages des Iſraélites. On n'avoit point trouvé de moyen plus efficace pour graver dans l'eſprit des hommes les principes de la Morale & l'amour de la vertu; ou plutôt tout cela n'étoit point l'effet d'un moyen prémédité, mais de la grandeur des ſentimens, & de l'élévation des idées qui cherchoient par des accens proportionnés à ſe faire un langage digne d'elles.

La *Muſique* faiſoit partie de l'étude des anciens Pythagoriciens. Ils s'en ſervoient pour exciter le cœur à des actions louables, & pour s'enflammer de l'amour de la vertu. Selon ces Philoſophes, notre ame n'étoit, pour ainſi dire, formée que d'Harmonie, & ils croyoient rétablir, par le moyen de l'Harmonie ſenſuelle, l'Harmonie intellectuelle & primitive des facultés de l'ame; c'eſt-à-dire, celle qui, ſelon eux, exiſtoit en elle avant qu'elle animât nos corps, & lorſqu'elle habitoit les Cieux.

La *Muſique* eſt déchue aujourdhui de ce degré de puiſſance & de majeſté au point de nous faire douter de la vérité des merveilles qu'elle opéroit autrefois, quoiqu'atteſtées par les plus judicieux Hiſtoriens & par les plus graves Philoſophes de l'Antiquité. Cependant on retrouve dans l'Hiſtoire moderne quelques faits ſemblables. Si Timothée excitoit les fureurs d'Alexandre par le Mode Phrygien & les calmoit par le Mode Lydien, une *Muſique* plus moderne renchériſſoit encore en

Digitized by Google

excitant, dit-on, dans Erric, Roi de Dannemarck, une telle fureur qu'il tuoit ſes meilleurs domeſtiques. Sans doute, ces malheureux étoient moins ſenſibles que leur Prince à la *Muſique*; autrement il eût pû courir la moitié du danger. D'Aubigny rapporte une autre hiſtoire toute pareille à celle de Timothée. Il dit que ſous Henri III, le Muſicien Claudin jouant aux noces du Duc de Joyeuſe ſur le Mode Phrygien, anima, non le Roi, mais un Courtiſan qui s'oublia juſqu'à mettre la main aux armes en préſence de ſon Souverain; mais le Muſicien ſe hâta de le calmer en prenant le Mode Hypo-Phrygien. Cela eſt dit avec autant d'aſſurance que ſi le Muſicien Claudin avoit pû ſavoir exactement en quoi conſiſtoient le Mode Phrygien & le Mode Hypo-Phrygien.

Si notre *Muſique* a peu de pouvoir ſur les affections de l'ame, en revanche elle eſt capable d'agir phyſiquement ſur les corps, témoin l'hiſtoire de la Tarentule, trop connue pour en parler ici; témoin ce Chevalier Gaſcon dont parle Boyle, lequel, au ſon d'une Cornemuſe, ne pouvoit retenir ſon urine; à quoi il faut ajoûter ce que raconte le même Auteur de ces femmes qui fondoient en larmes lorſqu'elles entendoient un certain Ton dont le reſte des Auditeurs n'étoit point affecté: & je connois à Paris une femme de condition, laquelle ne peut écouter quelque *Muſique* que ce ſoit ſans être ſaiſie d'un rire involontaire & convulſif. On lit auſſi dans l'Hiſtoire de l'Académie des Sciences de Paris qu'un Muſicien fut guéri d'une violente fièvre par un Concert qu'on fit dans ſa chambre.

Les Sons agiſſent même ſur les corps inanimés, comme on le voit par le frémiſſement & la réſonnance d'un corps ſonore au ſon d'un autre avec lequel il eſt accordé dans certain rapport. Morhoff fait mention d'un certain Petter Hollandois, qui briſoit un verre au ſon de ſa voix. Kircher parle d'une grande pierre qui frémiſſoit au ſon d'un certain tuyau d'Orgue. Le P. Merſenne parle auſſi d'une ſorte de carreau que le Jeu d'Orgue ébranloit comme auroit pû faire un tremblement de terre. Boyle ajoûte que les ſtalles tremblent ſouvent au ſon des Orgues; qu'il les a ſenti frémir ſous ſa main au ſon de l'Orgue ou de la voix, & qu'on l'a aſſûré que celles qui étoient bien faites trembloient toutes à quelque Ton déterminé. Tout le monde a

Digitized by Google

ouï parler du fameux pilier d'une Égliſe de Reims qui s'ébranle ſenſiblement au ſon d'une certaine cloche, tandis que les autres piliers reſtent immobiles; mais ce qui ravit au ſon l'honneur du merveilleux, eſt que ce même pilier s'ébranle également quand on a ôté le batail de la cloche.

Tous ces exemples, dont la plûpart appartiennent plus au ſon qu'à la *Muſique*, & dont la Phyſique peut donner quelque explication, ne nous rendent point plus intelligibles ni plus croyables les effets merveilleux & preſque divins que les Anciens attribuent à la *Muſique*. Pluſieurs Auteurs ſe ſont tourmentés pour tâcher d'en rendre raiſon. Wallis les attribue en partie à la nouveauté de l'Art, & les rejette en partie ſur l'exagération des Auteurs. D'autres en font honneur ſeulement à la Poëſie. D'autres ſuppoſent que les Grecs, plus ſenſibles que nous par la conſtitution de leur climat ou par leur manière de vivre, pouvoient être émus de choſes qui ne nous auroient nullement touchés. M. Burette, même en adoptant tous ces faits, prétend qu'ils ne prouvent point la perfection de la *Muſique* qui les a produits : il n'y voit rien que de mauvais racleurs de Village n'aient pû faire, ſelon lui, tout auſſi bien que les premiers Muſiciens du monde.

La plûpart de ces ſentimens ſont fondés ſur la perſuaſion où nous ſommes de l'excellence de notre *Muſique*, & ſur le mépris que nous avons pour celle des Anciens. Mais ce mépris eſt-il lui-même auſſi bien fondé que nous le prétendons ? C'eſt ce qui a été examiné bien des fois, & qui, vû l'obſcurité de la matière & l'inſuffiſance des juges, auroit grand beſoin de l'être mieux. De tous ceux qui ſe ſont mêlés juſqu'ici de cet examen, Voſſius, dans ſon Traité *de viribus cantûs & rhythmi*, paroit être celui qui a le mieux diſcuté la queſtion & le plus approché de la vérité. J'ai jetté là-deſſus quelques idées dans un autre écrit non public encore, où mes idées ſeront mieux placées que dans cet ouvrage, qui n'eſt pas fait pour arrêter le Lecteur à diſcuter mes opinions.

On a beaucoup ſouhaité de voir quelques fragmens de *Muſique* ancienne. Le P Kircher & M. Burette ont travaillé là-deſſus à contenter la curioſité du Public. Pour le mettre plus à portée de profiter de leurs ſoins, j'ai tranſcrit dans la Planche C deux morceaux

Digitized by Google

de *Muſique* Grecque, traduits en Note moderne par ces Auteurs. Mais qui oſera juger de l'ancienne *Muſique* ſur de tels échantillons? Je les ſuppoſe fideles. Je veux même que ceux qui voudroient en juger connoiſſent ſuffiſamment le génie & l'accent de la langue Grecque: qu'ils réfléchiſſent qu'un Italien eſt juge incompétent d'un Air françois, qu'un François n'entend rien du tout à la Mélodie Italienne; puis qu'il compare les tems & les lieux, & qu'il prononce s'il l'oſe.

Pour mettre le Lecteur à portée de juger des divers Accens muſicaux des Peuples, j'ai tranſcrit auſſi dans la Planche un Air Chinois tiré du P. du Halde, un Air Perſan tiré du Chevalier Chardin, & deux Chanſons des Sauvages de l'Amérique tirées du P. Merſenne. On trouvera dans tous ces morceaux une conformité de Modulation avec notre Muſique, qui pourra faire admirer aux uns la bonté & l'univerſalité de nos règles, & peut-être rendre ſuſpecte à d'autres l'intelligence ou la fidélité de ceux qui nous ont tranſmis ces Airs.

J'ai ajoûté dans la même Planche le célèbre *Rans-des-Vaches*, cet Air ſi chéri des Suiſſes qu'il fut défendu ſous peine de mort de le jouer dans leurs Troupes, parce qu'il faiſoit fondre en larmes, déſerter ou mourir ceux qui l'entendoient, tant il excitoit en eux l'ardent deſir de revoir leur pays. On chercheroit en vain dans cet Air les accens énergiques capables de produire de ſi étonnans effets. Ces effets, qui n'ont aucun lieu ſur les étrangers, ne viennent que de l'habitude, des ſouvenirs, de mille circonſtances qui, retracées par cet Air à ceux qui l'entendent, & leur rappellant leur pays, leurs anciens plaiſirs, leur jeuneſſe, & toutes leurs façons de vivre, excitent en eux une douleur amère d'avoir perdu tout cela. La *Muſique* alors n'agit point préciſément comme *Muſique*, mais comme ſigne mémoratif. Cet Air, quoique toujours le même, ne produit plus aujourd'hui les mêmes effets qu'il produiſoit ci-devant ſur les Suiſſes; parce qu'ayant perdu le goût de leur première ſimplicité, ils ne la regrettent plus quand on la leur rappelle. Tant il eſt vrai que ce n'eſt pas dans leur action phyſique qu'il faut chercher les plus grands effets des Sons ſur le cœur humain.

La manière dont les Anciens notoient leur *Muſique* étoit établie ſur un fondement très-ſimple, qui étoit le rapport des chiffres; c'eſt-à-dire, par les lettres de leur Alphabet: mais au lieu de ſe borner, ſur cette

Digitized by Google

idée, à un petit nombre de caractères faciles à retenir, ils se perdirent dans des multitudes de signes différens dont ils embrouillèrent gratuitement leur *Musique*; en sorte qu'ils avoient autant de manières de noter que de Genres & de Modes. Boèce prit dans l'alphabet Latin des caractères correspondans à ceux des Grecs. Le Pape Grégoire perfectionna sa méthode. En 1024, Gui d'Arezzo, Bénédictin, introduisit l'usage des Portées; (voyez PORTÉE.) sur les Lignes desquelles il marqua les Notes en forme de points; (voyez NOTES.) désignant par leur position, l'élevation ou l'abaissement de la voix. Kircher, cependant, prétend que cette invention est antérieure à Gui; & en effet, je n'ai pas vû dans les écrits de ce Moine qu'il se l'attribue: mais il inventa la Gamme, & appliqua aux Notes de son Hexacorde les noms tirés de l'Hymne de Saint Jean-Baptiste, qu'elles conservent encore aujourd'hui. (Voyez *Pl. G. Fig. 2.*) Enfin cet homme né pour la *Musique* inventa différens Instrumens appellés *Polyplectra*, tels que le Clavecin, l'Épinette, la Vielle, *&c.* (Voyez GAMME.)

Les caractères de la *Musique* ont, selon l'opinion commune, reçu leur dernière augmentation considérable en 1330; tems où l'on dit que Jean de Muris, appellé mal-à-propos par quelques-uns *Jean de Meurs* ou *de Muriâ*, Docteur de Paris, quoique Gesner le fasse Anglois, inventa les différentes figures des Notes qui désignent la durée ou la quantité, & que nous appellons aujourd'hui Rondes, Blanches, Noires, *&c.* Mais ce sentiment, bien que très-commun, me paroît peu fondé, à en juger par son Traité de *Musique*, intitulé: *Speculum Musicæ*, que j'ai eu le courage de lire presque entier, pour y constater l'invention que l'on attribue à cet Auteur. Au reste ce grand Musicien a eu, comme le Roi des Poëtes, l'honneur d'être réclamé par divers Peuples; car les Italiens le prétendent aussi de leur Nation, trompés apparemment par une fraude ou une erreur de Bontempi qui le dit *Perugino* au lieu de *Parigino*.

Lasus est, ou paroît être, comme il est dit ci-dessus, le premier qui ait écrit sur la *Musique*: mais son ouvrage est perdu, aussi-bien que plusieurs autres livres des Grecs & des Romains sur la même matière. Aristoxène, disciple d'Aristote & chef de secte en *Musique*, est le plus ancien Auteur qui nous reste sur cette science. Après lui vient Euclide

Digitized by Google

d'Alexandrie. Ariſtide Quintilien écrivoit après Ciceron. Alypius vient enſuite; puis Gaudentius, Nicomaque & Bacchius.

Marc Meibomius nous a donné une belle édition de ces ſept Auteurs Grecs avec la traduction Latine & des Notes.

Plutarque a écrit un Dialogue ſur la *Muſique*. Ptolomée, célèbre Mathématicien, écrivit en Grec les principes de l'Harmonie vers le tems de l'Empereur Antonin. Cet Auteur garde un milieu entre les Pythagoriciens & les Ariſtoxéniens. Longtems après, Manuel Bryennius écrivit auſſi ſur le même ſujet.

Parmi les Latins, Boèce a écrit du tems de Théodoric; & non loin du même tems, Martianus, Caſſiodore & Saint Auguſtin.

Les Modernes ſont en grand nombre. Les plus connus ſont, Zarlin, Salinas, Valgulio, Galilée, Mei, Doni, Kircher, Merſenne, Parran, Perrault, Wallis, Deſcartes, Holder, Mengoli, Malcolm, Burette, Vallotti; enfin M. Tartini, dont le livre eſt plein de profondeur, de génie, de longueurs & d'obſcurité; & M. Rameau, dont les écrits ont ceci de ſingulier, qu'ils ont fait une grande fortune ſans avoir été lus de perſonne. Cette lecture eſt d'ailleurs devenue abſolument ſuperflue depuis que M. d'Alembert a pris la peine d'expliquer au Public le ſyſtême de la Baſſe-fondamentale, la ſeule choſe utile & intelligible qu'on trouve dans les écrits de ce Muſicien.

MUTATIONS ou MUANCES. Μεταβολαὶ. On appelloit ainſi, dans la *Muſique* ancienne, généralement tous les paſſages d'un ordre ou d'un ſujet de Chant à un autre. Ariſtoxène définit la *Mutation* une eſpèce de paſſion dans l'ordre de la Mélodie; Bacchius, un changement de ſujet, ou la tranſpoſition du ſemblable dans un lieu diſſemblable; Ariſtide Quintilien, une variation dans le ſyſtême propoſé, & dans le caractère de la voix; Martianus Cappella, une tranſition de la voix dans un autre ordre de Sons.

Toutes ces définitions, obſcures & trop générales, ont beſoin d'être éclaircies par les diviſions; mais les Auteurs ne s'accordent pas mieux ſur ces diviſions que ſur la définition même. Cependant on recueille à-peu-près que toutes ces *Mutations* pouvoient ſe réduire à cinq eſpèces principales. 1°. *Mutation* dans le Genre, lorſque le Chant paſſoit, par exemple, du Diatonique au Chromatique ou à l'Enharmonique, & réci-

Digitized by Google

proquement. 2°. Dans le ſyſtème, lorſque la Modulation uniſſoit deux Tétracordes disjoints ou en ſéparoit deux conjoints; ce qui revient au paſſage du Béquarre au Bémol, & réciproquement. 3°. Dans le Mode, quand on paſſoit, par exemple, du Dorien au Phrygien ou au Lydien, & réciproquement, &c. 4°. Dans le Rhythme, quand on paſſoit du vîte au lent, ou d'une Meſure à une autre. 5°. Enfin dans la Mélopée, lorſqu'on interrompoit un Chant grave, ſérieux, magnifique, par un Chant enjoué, gai, impétueux, &c.

Digitized by Google

N.

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

Les Italiens notent toujours leur Récitatif au *Naturel*, les changemens de Tons y étant ſi fréquens & les Modulations ſi ſerrées que, de quelque manière 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

Digitized by Google

la Gamme ordinaire, ſans égard au Ton où l'on eſt. (Voyez SOLFIER.)

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

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

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

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

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

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

NÉTOÏDES. Sons aigus. (Voyez LEPSIS.)

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

Digitized by Google

NEUVIÉME. *ſ. f.* Octave de la Seconde. Cet Intervalle porte le nom de *Neuvième*, parce qu'il faut former neuf Sons conſécutifs pour arriver Diatoniquement d'un de ſes deux termes à l'autre. La *Neuvième* 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 *Neuvième*, pour le diſtinguer de l'Accord de Seconde, qui ſe prépare, s'accompagne & ſe ſauve différemment. L'Accord de *Neuvième* eſt formé par un Son mis à la Baſſe, une Tierce au-deſſous de l'Accord de ſeptième; ce qui fait que la ſeptième elle-même fait *Neuvième* ſur ce nouveau Son. La *Neuvième* s'accompagne, par conſéquent, de Tierce, de Quinte, & quelquefois de ſeptième. La quatrième Note du Ton eſt généralement celle ſur laquelle cet Accord convient le mieux; mais on la peut placer partout dans des entrelacemens Harmoniques. La Baſſe doit toujours arriver en montant à la Note qui porte *Neuvième*; la Partie qui fait la *Neuvième* doit ſyncoper, & ſauve cette *Neuvième* comme une Septième 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 *Neuviéme* & 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 caractère champêtre & paſtoral convenable à la ſimplicité des paroles, & à celle des Bergers qu'on ſuppoſe les avoir chantés en allant rendre hommage à l'Enfant Jéſus dans la Crèche.

NŒUDS. On appelle *Nœuds* les points fixes dans leſquels une Corde Sonore miſe en vibration ſe diviſe en aliquotes vibrantes, qui rendent

Digitized by Google

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

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

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

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

M. Sauveur trouva le moyen de montrer ces *Ventres* & ces *Nœuds* à l'Académie d'une manière 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  .

Digitized by Google

& qui vaut deux croches ou la moitié d'une Blanche. Dans nos anciennes Muſiques on ſe ſervoit de pluſieurs ſortes de *Noires*; *Noire* à queue, *Noire* quarrée, *Noire* en lozange. Ces deux dernières eſpèces 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 règles 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* Éolien, *Nome* Lydien: 2°. ou de la nature du Rhythme; *Nome* Orthien, *Nome* Dactylique, *Nome* Trochaïque: 3°. ou de leurs inventeurs; *Nome* Hiéracien, *Nome* Polymneſtan: 4°. ou de leurs ſujets; *Nome* Pythien, *Nome* Comique: 5°. ou enfin de leur Mode; *Nome* Hypatoïde ou grave, *Nome* Nétoïde ou aigu, &c.

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

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

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

NOMS des Notes. (Voyez SOLFIER.)

NOTES. *ſ. f.* Signes ou caractères 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

*

Digitized by Google

que l'Alphabet devoit être plus que ſuffiſant pour les exprimer; puiſque leur Muſique n'étant autre choſe que leur Poëſie notée, le Rhythme étoit ſuffiſamment déterminé par le mètre, ſans qu'il fût beſoin pour cela de valeurs abſolues & de ſignes propres à la Muſique: car, bien que par ſurabondance ils euſſent auſſi des caractères 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 troiſième 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; troiſièmement, 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 caractères à chaque Mode, comme on le voit dans les Tables du même Auteur. Toutes ces modifications exigeoient des multitudes de ſignes auxquels les vingt-quatre lettres étoient bien éloignées de ſuffire. De-là la néceſſité d'employer les mêmes lettres pour pluſieurs ſortes de *Notes*; ce qui les obligea de donner à ces lettres différentes ſituations, de les accoupler, de les mutiler, de les allonger en divers ſens. Par exemple, la lettre *Pi* écrite de toutes ces manières, Π, ⊓, ⊐, ⊓, ⊓, exprimoit cinq différentes *Notes*. En combinant toutes les modifications qu'exigeoient ces diverſes circonſtances, on trouve juſqu'à 1620 différentes *Notes*: nombre prodigieux, qui devoit rendre l'étude de

Digitized by Google

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 caractères, mais la même *Note* avoit quelquefois différentes ſignifications ſelon les occaſions : ainſi le même caractère qui marque la Proſlambanomène 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 Proſlambanomène 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 manière de noter tellement perdue que cette Muſique nous feroit maintenant impoſſible à déchiffrer. Nous la pourrions déchiffrer tout auſſi exactement que les Grecs mêmes auroient pû faire : mais la phraſer, l'accentuer, l'entendre, la juger ; voilà ce qui n'eſt plus poſſible à perſonne & qui ne le deviendra jamais. En toute Muſique, ainſi qu'en toute Langue, déchiffrer & lire ſont deux choſes très-différentes.

Les Latins, qui, à l'imitation des Grecs, notèrent auſſi la Muſique avec les lettres de leur Alphabet, retranchèrent 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 Boèce 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

Digitized by Google

premières lettres de l'Alphabet, que l'on répétoit en diverſes formes d'une Octave à l'autre.

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

Les *Notes* n'eurent, durant un certain tems, d'autre uſage que de marquer les Degrés & les différences de l'Intonation. Elles étoient toutes, quant à la durée, d'égale valeur, & ne recevoient à cet égard d'autres différences que celles des ſyllabes longues & brèves 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 Brèves ou les Rondes des Blanches, quoiqu'on y ait conſervé ces deux figures.

Cette indiſtinction de figures dura, ſelon l'opinion commune, juſqu'en 1330, que Jean de Muris, Docteur & Chanoine de Paris, donna, à ce qu'on prétend, différentes figures aux *Notes*, pour marquer les rapports de durées 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 Brèves ſeroit double ou triple, &c. Pluſieurs de ces figures ne ſubſiſtent plus; on leur en a ſubſtitué d'autres en différens tems. (Voyez MESURE, TEMS, VALEUR DES NOTES.) Voyez auſſi au mot *Muſique*, ce que j'ai dit de cette opinion.

Pour lire la Muſique écrite par nos *Notes*, & la rendre exactement, il y a huit choſes à conſidérer : ſavoir; 1. La Clef & ſa poſition. 2. Les Dièſes ou Bémols qui peuvent l'accompagner. 3. Le lieu ou la poſition de chaque *Note*. 4. Son Intervalle, c'eſt-à-dire, ſon rapport à celle qui précède, ou à la Tonique, ou à quelque *Note* fixe

Digitized by Google

fixe dont on ait le Ton. 5. Sa figure, qui détermine ſa valeur. 6. Le Tems où elle ſe trouve & la place qu'elle y occupe. 7. Le Dièſe, Bémol ou Béquarre accidentel qui peut la précéder. 8. L'eſpèce de la Meſure & le caractère du Mouvement. Et tout cela, ſans compter ni la parole ou la ſyllabe à laquelle appartient chaque *Note*, ni l'Accent ou l'expreſſion convenable au ſentiment ou à la penſée. Une ſeule de ces huit obſervations omiſe peut faire détonner ou chanter hors de Meſure.

La Muſique a eu le ſort des Arts qui ne ſe perfectionnent que lentement. Les inventeurs des *Notes* n'ont ſongé qu'à l'état où elle ſe trouvoit de leur tems, ſans ſonger à celui où elle pouvoit parvenir, & dans la ſuite leurs ſignes ſe ſont trouvés d'autant plus défectueux que l'Art s'eſt plus perfectionné. A meſure qu'on avançoit, on établiſſoit de nouvelles règles 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 ſyſtème fort embrouillé & fort mal aſſorti.

On peut en réduire les défauts à trois principaux. Le premier eſt dans la multitude des ſignes & de leurs combinaiſons, qui ſurchargent tellement l'eſprit & la mémoire des commençans, que l'oreille eſt formée, & les organes ont acquis l'habitude & la facilité néceſſaires, long-tems avant qu'on ſoit en état de chanter à Livre ouvert ; d'où il ſuit que la difficulté eſt toute dans l'attention aux règles & nullement dans l'exécution du Chant. Le ſecond eſt le peu d'évidence dans l'eſpèce des Intervalles, majeurs, mineurs, diminués, ſuperflus, tous indiſtinctement confondus dans les mêmes poſitions : défaut d'une telle influence, que non ſeulement il eſt la principale cauſe de la lenteur du progrès des Ecoliers ; mais encore qu'il n'eſt aucun Muſicien formé, qui n'en ſoit incommodé dans l'exécution. Le troiſième eſt l'extrême diffuſion des caractères & 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 eſpèce. Si le premier avantage des ſignes d'inſtitution eſt d'être clairs, le ſecond eſt d'être concis,

Digitized by Google

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 dernière Claſſe ſur les défauts de notre *Note ;* mais ces défauts ſont plus aiſés à connoitre 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 manière de ſavoir à une meilleure d'apprendre.

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

Toutes les manières de *Noter* qui n'ont pas eu pour première 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 ſyſtèmes, les Intervalles étant exprimés par des ſignes tout-à-fait arbitraires, & ſans aucun vrai rapport à la choſe répréſentée, échappent aux yeux les plus attentifs & ne peuvent ſe placer que dans la mémoire ; car que ſont des têtes différemment figurées, & des queues différemment dirigées aux Intervalles qu'elles doivent exprimer ? De tels ſignes n'ont rien en eux qui doive les faire préférer à d'autres ; la netteté de la figure & le peu de place qu'elle occupe ſont des avantages qu'on peut trouver dans un ſyſtème tout différent ; le haſard

Digitized by Google

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 ſyſtème abrégé dans cet article.

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

Pour le premier point, de quelque manière que l'on retourne & combine la Muſique écrite & régulière, on n'y trouvera jamais que des combinaiſons des ſept *Notes* de la Gamme portées à diverſes Octaves ou tranſpoſées ſur différens Degrés ſelon le Ton & le Mode qu'on aura choiſi. L'Auteur exprime ces ſept Sons par les ſept premiers chiffres; de ſorte que le chiffre 1 forme la *Note ut*, le 2 la *Note re*, le 3 la *Note mi*, &c. & il les traverſe d'une ligne horiſontale comme on voit dans la Planche F. *fig.* 1.

Il écrit au-deſſus de la Ligne les *Notes* qui, continuant de monter, ſe trouveroient dans l'Octave ſupérieure: ainſi l'*ut* qui ſuivroit immédiatement le *ſi* en montant d'un ſemi-Ton doit être au-deſſus de la Ligne de cette maniere $\frac{7}{1}$; & de même, les *Notes* qui appartiennent à l'Octave aigue dont cet *ut* eſt le commencement, doivent toutes être au-deſſus de la même Ligne. Si l'on entroit dans une troiſième Octave à l'aigu, il ne faudroit qu'en traverſer les *Notes* par une ſeconde ligne accidentelle au-deſſous de la premiere. Voulez-vous, au contraire, deſcendre dans les Octaves inférieures à celle de la ligne principale? Ecrivez immédiatement au-deſſous de cette ligne les *Notes* de l'Octave qui la ſuit en deſcendant: ſi vous deſcendez encore d'une Octave, ajoûtez 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.

Digitized by Google

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

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 première manière 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 règne dans mon ame*, qu'on trouve *Notée* en Partition par les Chiffres de cet Auteur à la fin de ſon ouvrage.

Par cette méthode tous les Intervalles deviennent d'une évidence dont rien n'approche ; les Octaves portent toujours le même chiffre, les Intervalles ſimples ſe reconnoiſſent toujours dans leurs doubles ou compoſés : on reconnoit d'abord dans la dixième $\frac{1}{4}$ 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 chan-

Digitized by Google

ter 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 pièce eſt en *re* majeur, & comme alors le *re* prend tous les rapports qu'avoit l'*ut*, il en prend auſſi le ſigne & le nom; il ſe marque avec le chiffre 1, & toute ſon Octave ſuit par les chiffres 2, 3, 4 &c. comme ci-devant. Le *re* de la marge lui ſert de Clef; c'eſt la touche *re* ou D du Clavier naturel: mais ce même *re* devenu Tonique ſous le nom d'*ut* devient auſſi la Fondamentale du Mode.

Mais cette Fondamentale, qui eſt Tonique dans les Tons majeurs, n'eſt que Médiante dans les Tons mineurs; la Tonique, qui prend le nom de *la*, ſe trouvant alors une Tierce mineure au-deſſous de cette Fondamentale. Cette diſtinction ſe fait par une petite ligne horiſontale qu'on tire ſous la Clef. *Re* ſans cette ligne déſigne le Mode majeur de *re*; mais *Re* ſousligné déſigne le Mode mineur de *ſi* dont ce *Re* eſt Médiante. Au reſte, cette diſtinction, qui ne ſert qu'à déterminer nettement le Ton par la Clef, n'eſt pas plus néceſſaire dans le nouveau 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 ſon-

Digitized by Google

gent, la véritable règle 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 ſyſtème, qui eſt des plus ſimples.

Il reſte, pour l'expreſſion de tous les Sons poſſibles dans notre ſyſtème 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 manière; *fa* Dièſe $\sharp$: *ut* Dièſe $\sharp$. On marque le Bémol par un ſemblable trait deſcendant; *ſi* Bémol, $\flat$: *mi* Bémol, $\flat$. A l'égard du Béquarre, l'Auteur le ſupprime, comme un ſigne inutile dans ſon ſyſtème.

Cette partie ainſi remplie, il faut venir au Tems ou à la Meſure. D'abord l'Auteur fait main-baſſe ſur cette foule de différentes Meſures dont on a ſi mal-à-propos chargé la Muſique. Il n'en connoît que deux, comme les Anciens; ſavoir, Meſure à deux Tems, & Meſure à trois Tems. Les Tems de chacune des ces Meſures peuvent, à leur tour, être diviſés en deux parties égales ou en trois. De ces deux règles 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* particulière, qui eſt la Ronde; ce qui fait que la valeur de cette Ronde variant continuellement, les *Notes* qu'on lui

Digitized by Google

compare, n'ont point de valeur fixe. L'Auteur s'y prend autrement : il ne détermine les valeurs des *Notes* que ſur la ſorte de Meſure dans laquelle elles ſont employées & ſur le Tems qu'elles y occupent ; ce qui le diſpenſe d'avoir, pour ces valeurs, aucun ſigne particulier autre que la place qu'elles tiennent. Une *Note* ſeule entre deux barres remplit toute une Meſure. Dans la Meſure à deux Tems, deux *Notes* rempliſſant la Meſure, forment chacune un Tems. Trois *Notes* font la même choſe dans la Meſure à trois Tems. S'il y a quatre *Notes* dans une Meſure à deux Tems, ou ſix dans une Meſure à trois, c'eſt que chaque Tems eſt diviſé en deux parties égales ; on paſſe donc deux *Notes* pour un Tems ; on en paſſe trois quand il y a ſix *Notes* dans l'une & neuf dans l'autre. En un mot, quand il n'y a nul ſigne d'inégalité, les *Notes* ſont égales, leur nombre ſe diſtribue dans une Meſure ſelon le nombre des Tems & l'eſpèce de la Meſure : pour rendre cette diſtribution plus aiſée, on ſépare ſi l'on veut les Tems par des virgules ; de ſorte qu'en liſant la Muſique, on voit clairement la valeur des *Notes*, ſans qu'il faille pour cela leur donner aucune figure particulière. (Voyez *Pl. F. Fig.* 2.)

Les diviſions inégales ſe marquent avec la même facilité. Ces inégalités ne ſont jamais que des ſubdiviſions qu'on ramène à l'égalité par un trait dont on couvre deux ou pluſieurs *Notes*. Par exemple, ſi un Tems contient une Croche & deux doubles-Croches, un trait en ligne droite au-deſſus ou au-deſſous des deux doubles-Croches montrera qu'elles ne font enſemble qu'une quantité égale à la précédente, & par conſéquent qu'une Croche. Ainſi le Tems entier ſe retrouve diviſé en deux parties égales ; ſavoir, la *Note* ſeule & le trait qui en comprend deux. Il y a encore des ſubdiviſions d'inégalité qui peuvent exiger deux traits ; comme, ſi une Croche pointée étoit ſuivie de deux triples-Croches, alors il faudroit premièrement un trait ſur les deux *Notes* qui repréſentent les triples-Croches, ce qui les rendroit enſemble égales au Point ; puis un ſecond trait qui, couvrant le trait précédent & le Point, rendroit tout ce qu'il couvre égal à la Croche. Mais quelque viteſſe que puiſſent avoir les *Notes*, ces traits ne ſont jamais néceſſaires que quand les valeurs ſont inégales, & quelque inégalité

Digitized by Google

qu'il puiſſe y avoir, on n'aura jamais beſoin de plus de deux traits ; ſur-tout en ſéparant les Tems par des virgules, comme on verra dans l'exemple ci-après.

L'Auteur du nouveau ſyſtème emploie auſſi le Point, mais autrement que dans la Muſique ordinaire ; dans celle-ci, le Point vaut la moitié de la *Note* qui le précède ; dans la ſienne, le Point, qui marque auſſi le prolongement de la *Note* précédente, n'a point d'autre valeur que celle de la place qu'il occupe : ſi le Point remplit un Tems, il vaut un Tems ; s'il remplit une Meſure, il vaut une Meſure ; s'il eſt dans un Tems avec une autre *Note*, il vaut la moitié de ce Tems. En un mot, le Point ſe compte pour une *Note*, ſe meſure comme les *Notes*, & pour marquer des Tenues ou des Syncopes on peut employer pluſieurs Points de ſuite de valeurs égales ou inégales, ſelon celles des Tems ou des Meſures que ces Points ont à remplir.

Tous les ſilences n'ont beſoin que d'un ſeul caractère ; 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 ſyſtème. Nous ne ſuivrons point l'Auteur dans le détail de ſes règles ni dans la comparaiſon qu'il fait des caractères 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 caractères : mais il ſera difficile de tout déchiffrer bien exactement ſans recourir au livre même, parce qu'un article de ce Dictionnaire ne doit pas être un livre, & que dans l'explication des caractères d'un Art auſſi compliqué, il eſt impoſſible de tout dire en peu de mots.

NOTE

Digitized by Google

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

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

Je ne dis pas que la *Note ſenſible* eſt la ſeptième *Note* du Ton ; parce qu'en Mode mineur cette Septième *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 eſpèces ; 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 précède ou ſur celle qui ſuit. Voyez dans la *Pl. F. Fig. 5.* un exemple des *Notes de goût* des deux eſpèces.

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

Il y a dans la manière 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

Digitized by Google

valeur ; au lieu de les laiſſer éteindre avant que cette valeur ſoit écoulée, comme on fait ſouvent. Il y a des Muſiques qui veulent des Sons *Nourris*, d'autres les veulent détachés, & marqués ſeulement du bout de l'Archet.

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



Digitized by Google

O.

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

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

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

Broſſard dit qu'*Obligé* ſe prend auſſi pour contraint ou aſſujetti. Je ne ſache pas que ce mot ait aujourd'hui un pareil ſens en Muſique. (Voyez CONTRAINT.)

OCTACORDE. *ſ. m.* Inſtrument ou ſyſtème 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 première des Conſonances 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 1: l'*Octave* eſt en raiſon double, c'eſt-à-dire comme 1 eſt à 2; les

Digitized by Google

Harmoniques des deux Sons dans l'un & dans l'autre s'accordent tous ſans exception, ce qui n'a lieu dans aucun autre Intervalle. Enfin ces deux Accords ont tant de conformité qu'ils ſe confondent ſouvent dans la Mélodie, & que dans l'Harmonie même on les prend preſque indifféremment l'un pour l'autre.

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

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

I. L'*Octave* renferme entre ſes bornes tous les Sons primitifs & originaux; ainſi après avoir établi un ſyſtème 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 troiſième & pour une quatrième *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 première *Octave*, & Réplique dans toutes les autres. (Voyez ECHELLE, RÉPLIQUE.) C'eſt en vertu de cette propriété de l'*Octave* qu'elle a été appellée *Diapaſon* par les Grecs. (Voyez DIAPASON.)

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

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

Qui revient à celle-ci :

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

Où l'on trouve toutes les Conſonnances dans cet ordre : la Tierce

Digitized by Google

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

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

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

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

Cette multiplication de l'*Octave*, de même que ſa diviſion, eſt cependant bornée à notre égard par la capacité de l'organe auditif; & un Intervalle de huit *Octaves* excède déjà cette capacité. (Voyez ÉTENDUE.) 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;

Digitized by Google

une triple qu'une double ; enfin à la cinquième *Octave* l'extrême distance des Sons ôte presque à la Consonnance tout son agrément.

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

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

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

Le système complet & rigoureux de l'*Octave* est composé de trois *Tons* majeurs, deux *Tons* mineurs, & deux semi-*Tons* majeurs. Le système tempéré est de cinq *Tons* égaux & deux semi-Tons formant entr'eux autant de Degrés Diatoniques sur les sept Sons de la Gamme jusqu'à l'Octave du premier. Mais comme chaque *Ton* peut se partager 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

Digitized by Google

cet Intervalle ne s'altère guères dans la Mélodie, & jamais dans l'Harmonie.

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

Sur la Règle 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'Opera 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 Athènes 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 Écrivains Eccléſiaſtiques déſignent auſſi quelquefois le Chœur d'une Égliſe par le mot *Odéum*.

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

Digitized by Google

ONZIÉME. *ſ. f.* Réplique ou Octave de la Quarte. Cet Intervalle s'appelle *Onzième*, 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'*Onzième* 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'éfforce 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 *Opera* 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 première & la dernière 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 eſſencielle de la Sçène 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 caractère muſical; car on ne ſauroit entendre les paſſages des Grecs ſur leur manière de réciter, qu'en ſuppoſant leur Langue tellement accentuée que les inflexions du

Digitized by Google

du diſcours dans la déclamation ſoutenue, formaſſent entr'elles des Intervalles muſicaux & appréciables : ainſi l'on peut dire que leurs Pièces de Théâtre étoient des eſpèces d'*Opera ;* & c'eſt pour cela même qu'il ne pouvoit y avoir d'*Opera* 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 eſſencielle doit donner au Poëme lyrique un caractère différent de celui de la Tragédie & de la Comédie, & en faire une troiſième eſpèce de Drame, qui a ſes règles particulières : mais ces différences ne peuvent ſe déterminer ſans une parfaite connoiſſance de la partie ajoûtée, 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 règles, & 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 Cithare préférablement à tout autre Inſtrument. Il eſt certain que les Tragédies Grecques ſe récitoient d'une manière 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 *Opera* ſemblables aux nôtres, il faut donc imaginer des *Opera* ſans Airs : car il me paroît prouvé que la Muſique Grecque, ſans en excepter même l'Inſtru-

Digitized by Google

mentale, n'étoit qu'un véritable Récitatif. Il eſt vrai que ce Récitatif, qui réuniſſoit le charme des Sons Muſicaux à toute l'Harmonie de la Poéſie & à toute la force de la déclamation, devoit avoir beaucoup plus d'énergie que le Récitatif moderne, qui ne peut guères ménager un de ces avantages qu'aux dépens des autres. Dans nos langues vivantes, qui ſe reſſentent, pour la plûpart, de la rudeſſe du climat dont elles ſont originaires, l'application de la Muſique à la parole eſt beaucoup moins naturelle. Une proſodie incertaine s'accorde mal avec la régularité de la Meſure; des ſyllabes muettes & ſourdes, des articulations dures, des Sons peu éclatans & moins variés ſe prêtent difficilement à la Mélodie; & une 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. Voila 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 Sçène 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 manière 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

Digitized by Google

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'avisèrent de tranſporter la Scène aux Cieux & dans les Enfers, & faute de ſavoir faire parler les hommes, ils aimèrent 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 célèbre à laquelle il ne reſte de ſon ancienne grandeur que celle des idées dans les beaux Arts, prodigua ſon goût, ſes lumières 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

Digitized by Google

étoit immenſe & produiſoit peu d'effet, parce que l'imitation étoit toujours imparfaite & groſſière, que l'action priſe hors de la Nature étoit ſans intérêt pour nous, & que les ſens ſe prêtent mal à l'illuſion quand le cœur ne s'en mêle pas ; de ſorte qu'à tout compter il eût été difficile d'ennuyer une aſſemblée à plus grands fraix.

Ce Spectacle, tout imparfait qu'il étoit, fit long-tems l'admiration des contemporains, qui n'en connoiſſoient point de meilleur. Ils ſe félicitoient même de la découverte d'un ſi beau genre : voilà, diſoient-ils, un nouveau principe joint à ceux d'Ariſtote ; voilà l'admiration ajoûtée 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 Sçène 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 Molière ne fuſſent pas préférables aux Héros de Pradon.

Quoique les Auteurs de ces premiers *Opera* n'euſſent guéres 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

Digitized by Google

ſéparée de la Poéſie que par néceſſité, tira partie 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 troiſième Art d'imitation, eut bien-tôt ſon langage, ſon expreſſion, ſes tableaux, tout-à-fait indépendans de la Poéſie. La Symphonie même apprit à parler ſans le ſecours des paroles, & ſouvent il ne ſortoit pas des ſentimens moins vifs de l'Orcheſtre que de la bouche des Acteurs. C'eſt alors que, commençant à ſe dégoûter de tout le clinquant de la féerie, du puérile fracas des machines, & de la fantaſque image des choſes qu'on n'a jamais vues, on chercha dans l'imitation de la Nature des tableaux plus intéreſſans & plus vrais. Juſques-là l'*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 des choſes qui ne pouvoient exiſter, & ſur leſquelles perſonne n'étoit en état de comparer l'image à l'objet ? Il eſt impoſſible de ſavoir ſi l'on eſt affecté par la peinture du merveilleux comme on le ſeroit par ſa préſence ; au lieu que tout homme peut juger par lui-même ſi l'Artiſte a bien ſu faire parler aux paſſions leur langage, & ſi les objets de la Nature ſont bien imités. Auſſi dès que la Muſique eut appris à peindre & à parler, les charmes du ſentiment firent-ils bien-tôt négliger ceux de la baguette, le Théâtre fut purgé du jargon de la Mythologie, l'intérêt fut ſubſtitué au merveilleux, les machines des Poëtes & des Charpentiers furent détruites, & le Drame lyrique prit une forme plus noble & moins giganteſque. Tout ce qui pouvoit émouvoir le cœur y fut employé avec ſuccès, on n'eut plus beſoin d'en impoſer par des êtres de raiſon, ou plûtôt de folie, & les Dieux furent chaſſés de la Scène quand on y fut repréſenter des hommes. Cette forme plus ſage & plus régulière 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 &

Digitized by Google

pathétiques d'une Héroïne gémiſſante, des vrais accens de la douleur; & qu'Achille en fureur pouvoit nous glacer d'effroi avec le même langage qui nous eût choqués dans ſa bouche en tout autre tems.

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

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

Ces nouveaux Poëmes que le génie avoit créés, & que lui ſeul pouvoit ſoutenir, écartèrent ſans effort les mauvais Muſiciens qui n'avoient que la mécanique de leur Art, &, privés du feu de l'invention & du don de l'imitation, faiſoient des *Opera* comme ils auroient fait des ſabots. A peine les cris des Bacchantes, les conjurations des Sorciers & tous les

Digitized by Google

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 colère, 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 carrière, la franchirent ſur l'aîle du Génie, & ſe trouvèrent au but preſque dès les premiers pas. Mais on ne peut marcher longtems dans la route du bon goût ſans monter ou deſcendre, & la perfection eſt un point où il eſt difficile de ſe maintenir. Après avoir eſſayé & ſenti ſes forces, la Muſique en état de marcher ſeule, commence à dédaigner la 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 plûtôt 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 Pièce, & change le Spectacle en un véritable Concert. Que ſi l'avantage, au contraire, ſe trouve du côté du Poëte, la Muſique, à ſon tour, deviendra preſque indifférente, & le Spectateur, trompé par le bruit, pourra prendre le change au point d'attribuer à un mauvais Muſicien le mérite d'un excellent Poëte, & de croire admirer des chef-d'œuvres d'Harmonie, en admirant des Poëmes bien compoſés.

Tels ſont les défauts que la perfection abſolue de la Muſique & ſon défaut d'application à la Langue peuvent introduire dans les *Opéra* à proportion du concours de ces deux cauſes. Sur quoi l'on doit remarquer que les Langues les plus propres à fléchir ſous les loix de la Meſure & de la Mélodie ſont celles où la duplicité dont je viens de parler eſt le moins apparente, parce que la Muſique ſe prêtant

Digitized by Google

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 remède, & vouloir à toute force appliquer la Muſique à une Langue qui n'eſt pas muſicale, c'eſt lui donner plus de rudeſſe qu'elle n'en auroit ſans cela.

Par ce que j'ai dit juſqu'ici, l'on a pû voir qu'il y a plus de rapport entre l'appareil des yeux ou la décoration, & la Muſique ou l'appareil des oreilles, qu'il n'en paroît entre deux ſens qui ſemblent n'avoir rien de commun ; & qu'à certains égards l'*Opera*, conſtitué comme il eſt, n'eſt pas un tout auſſi monſtrueux qu'il paroît l'être. Nous avons vû que, voulant offrir aux regards l'intérêt & les mouvemens qui manquoient à la Muſique, on avoit imaginé les groſſiers preſtiges des machines & des vols, & que juſqu'à ce qu'on fût 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 pû retrancher de la pompe du Spectacle autant qu'on ajoûtoit à l'intérêt de l'action ; car plus on s'occupe des perſonnages, moins on eſt occupé des objets qui les entourent : mais il faut, cependant, que le lieu de la Sçène 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 devint 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

Digitized by Google

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 & dépenſière 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 manière qu'on l'employe 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 règles & des bornes : il n'eſt permis de ſe prévaloir à cet égard de l'agilité de l'imagination qu'en conſultant la loi de la vraiſemblance, &, quoique le Spectateur ne cherche qu'à ſe prêter à des fictions dont il tire tout ſon plaiſir, il ne faut pas abuſer de ſa crédulité au point de lui en faire honte. En un mot, on doit ſonger qu'on parle à des cœurs ſenſibles ſans oublier qu'on parle à des gens raiſonnables. Ce n'eſt pas que je vouluſſe tranſporter à l'*Opéra* cette rigoureuſe unité de lieu qu'on exige dans la Tragédie, & à laquelle on ne peut guères 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 Sçènes, leſquelles ſe font valoir mutuellement : ce ſeroit s'expoſer par une vicieuſe uniformité à des oppoſitions mal conçues entre la Sçène 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 Scène, & pour qu'ils ſoient réguliers & admiſſibles, il ſuffit qu'on ait pu naturellement ſe rendre du lieu d'où l'on ſort au

Digitized by Google

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

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

Digitized by Google

ſoit forte, la peinture, dénuée de cette force, rend difficilement à la Muſique les imitations que celle-ci tire d'elle. Que toute la Nature ſoit endormie, celui qui la contemple ne dort pas, & l'art du Muſicien conſiſte à ſubſtituer à l'image inſenſible de l'objet, celle des mouvemens que ſa préſence excite dans l'eſprit du Spectateur : il ne repréſente pas directement la choſe, mais il réveille dans notre ame le même ſentiment qu'on éprouve en la voyant.

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

Nous venons de voir comment l'union des trois Arts qui conſtituent la Scène lyrique, forme entr'eux un tout très-bien lié. On a tenté d'y en introduire un quatrième, 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 eſpèces, dont l'une ſert d'accompagnement à la parole & l'autre de ſupplément. Le premier, naturel à tout homme qui parle, ſe modifie différemment, ſelon les hommes, les Langues & les caractères. Le ſecond eſt l'Art de parler aux yeux ſans le ſecours de l'écriture, par des mouvemens du corps devenus ſignes de convention. Comme ce geſte eſt plus pénible, moins naturel pour nous que l'uſage de la parole, & qu'elle le rend inutile, il l'exclud, & même en ſuppoſe la privation ; c'eſt ce qu'on appelle Art des Pantomimes. A cet Art ajoûtez un choix d'attitudes agréables & de mouvemens cadencés, vous aurez ce que nous appellons la Danſe, qui ne mérite guères 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 in-

Digitized by Google

terrompre & ſuſpendre cette action ſans gâter l'effet & l'unité de la Pièce.

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 ſupendent ou partagent l'attention ſont autant de contre-charmes qui détruiſent celui de l'intérêt; qu'en coupant le Spectale 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 matière qui les compoſe; & qu'enfin plus les Spectacles inſérés ſeroient agréables, plus la mutilation du tout ſeroit difforme. De ſorte qu'en ſuppoſant un *Opera* 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 Pièce; & 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 *Opera* ces Intermèdes 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 Pièces 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

Digitized by Google

l'*Opera*, 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 inſéré, bleſſe également la raiſon. Ce ſeroit bien pis, ſi ces Fêtes n'offroient au Spectateur que des ſauts ſans liaiſon, & des Danſes ſans objet, tiſſu gothique & barbare dans un genre d'ouvrage où tout doit être peinture & imitation.

Il faut avouer, cependant, que la Danſe eſt ſi avantageuſement placée au Théâtre, que ce ſeroit le priver d'un de ſes plus grands agrémens que de l'en retrancher tout-à-fait. Auſſi, quoiqu'on ne doive point avilir une action tragique par des ſauts & des entrechats, c'eſt terminer très-agréablement le Spectacle, que de donner un Ballet après l'*Opera*, 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 Scène. 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 Pièce, 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-

Digitized by Google

même ſur les titres par des chiffres. (Voyez OEUVRE.) Ces deux mots ſont principalement en uſage pour les compoſitions de ſymphonie.

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

ORCHESTRE. *ſ. m.* On prononce *Orqueſtre*. C'étoit, chez les Grecs, la partie inférieure du Théâtre ; elle étoit faite en demi-cercle & garnie de ſièges 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 ſièges 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 particulièrement à la Muſique & s'entend, tantôt du lieu où ſe tiennent ceux qui jouent des Inſtrumens, comme l'*Orcheſtre* de l'Opera, tantôt du lieu où ſe tiennent tous les Muſiciens en général, comme l'*Orcheſtre* du Concert Spirituel au Château des Tuileries, & tantôt de la collection de tous les Symphoniſtes : c'eſt dans ce dernier ſens que l'on dit de l'exécution de Muſique que l'*Orcheſtre* étoit bon ou mauvais, pour dire que les Inſtrumens étoient bien ou mal joués.

Dans les Muſiques nombreuſes en Symphoniſtes, telles que celle d'un Opera, 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 Opera d'Italie. On porte la premiere attention ſur la fabrique même de l'*Orcheſtre*, c'eſt-à-dire de l'en-

Digitized by Google

ceinte 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 eſpèce 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 eſpèce, 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 vû de ſon premier & le voye: c'eſt pourquoi cet Inſtrument étant & devant être le plus nombreux doit être diſtribué ſur deux lignes qui ſe regardent; ſavoir, les premiers aſſis en face du Théâtre le dos tourné vers les Spectateurs, & les ſeconds vis-à-vis d'eux le dos tourné vers le Théâtre, &c.

Le premier *Orcheſtre* de l'Europe pour le nombre & l'intelligence des Symphoniſtes eſt celui de Naples: mais celui qui eſt le mieux diſtribué & forme l'enſemble le plus parfait eſt l'*Orcheſtre* de l'Opera 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.

Digitized by Google

On a remarqué que de tous les *Orcheſtres* de l'Europe, celui de l'Opera de Paris, quoiqu'un des plus nombreux, étoit celui qui faiſoit le moins d'effet. Les raiſons en ſont faciles à comprendre. Premièrement 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 fait 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 derrière 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 manière, étouffent la Mélodie & aſſomment le Spectateur : 10°. enfin le défaut de Meſure, & le caractère indéterminé de la Muſique Françoiſe, où c'eſt toujours l'Acteur qui règle l'*Orcheſtre*, au lieu que l'*Orcheſtre* doit régler l'Acteur, & où les Deſſus mènent 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

Digitized by Google

des Intonations juſtes, ou lorſqu'on n'eſt point ſenſible à la préciſion de la Meſure, qu'on la bat inégale ou à contretems. Ainſi le mot *Oreille* ſe prend toujours pour la fineſſe de la ſenſation ou pour le jugement du ſens. Dans cette acception le mot *Oreille* ne ſe prend jamais qu'au ſingulier & avec l'article partitif. *Avoir de l'Oreille; il a peu d'Oreille.*

ORGANIQUE. *adj. pris ſubſt. au femin.* C'étoit chez les Grecs cette partie de la Muſique qui s'exécutoit ſur les Inſtrumens, & cette partie avoit ſes caractères, ſes Notes particulières, comme on le voit dans les Tables de Bacchius & d'Alypius. (Voyez MUSIQUE, NOTES.)

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

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

ORTHIEN. *adj.* Le *Nome Orthien* dans la Muſique Grecque étoit un Nome Dactylique, inventé, ſelon les uns, par l'ancien Olympus de 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.

Digitized by Google

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

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

Il a été un tems où les *Ouvertures* Françoiſes ſervoient de 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 Opera. J'ai vu même pluſieurs anciens Opera Italiens notés avec une *Ouverture* de Lulli à la tête. C'eſt de quoi les Italiens ne conviennent pas aujourd'hui que tout a ſi fort changé; mais le fait ne laiſſe pas d'être très-certain.

La Muſique inſtrumentale ayant fait un progrès étonnant depuis une quarantaine d'années, les vieilles ouvertures faites pour des Symphoniſtes qui ſavoient peu tirer parti de leurs Inſtrumens, ont 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 manière. Ils débutent par un morceau ſaillant & vif, à deux ou à quatre tems; puis ils donnent une *Andante* à demi-jeu, dans lequel ils tâchent de déployer toutes les graces du beau Chant, & ils finiſſent par un brillant *Allegro*, ordinairement à trois Tems.

La raiſon qu'ils donnent de cette diſtribution eſt, que dans un Spectacle nombreux où les Spectateurs ſont beaucoup de bruit, il faut d'abord les porter au ſilence & fixer leur attention par un début éclatant qui les frappe. Ils diſent que le grave de nos *Ouvertures* n'eſt entendu ni écouté de perſonne, & que notre premier coup d'archet, que nous vantons avec tant d'emphaſe, moins bruyant que l'Accord des Inſtrumens qui le précède, & avec lequel il ſe con-

Digitized by Google

fond, eſt plus propre à préparer l'Auditeur à l'ennui qu'à l'attention. Ils ajoûtent qu'après avoir rendu le Spectateur attentif, il convient de l'intéreſſer avec moins de bruit par un Chant agréable & flatteur qui le diſpoſe à l'attendriſſement qu'on tâchera bien-tôt de lui inſpirer; & de déterminer enfin l'*Ouverture* par un morceau d'un autre caractère, qui, tranchant avec le commencement du Drame, marque, en finiſſant avec bruit, le ſilence que l'Acteur arrivé ſur la Scène exige du Spectateur.

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

Je ſais bien qu'il ſeroit à deſirer qu'il y eût un rapport propre & ſenſible entre le caractère 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 caractères exprimés dans la Pièce, comme s'ils vouloient exprimer deux fois la même action, & que ce qui eſt à venir fût déjà paſſé. Ce n'eſt pas cela. L'*Ouverture* la mieux entendue eſt celle qui diſpoſe tellement les cœurs des Spectateurs, qu'ils s'ouvrent ſans effort à l'intérêt qu'on veut leur donner dès le commencement de la Pièce. Voilà le véritable effet que doit produire une bonne *Ouverture*: voilà le plan ſur lequel il la faut traiter.

Digitized by Google

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

OXIPYCNI. *adj. plur.* C'eſt le nom que donnoient les Anciens dans le Genre épais au troiſième Son en montant de chaque Tétracorde. Ainſi les Sons *Oxipycni* étoient cinq en nombre. (Voyez APYCNI, ÉPAIS, SYSTEME, TÉTRACORDE.)

Digitized by Google

P.

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

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

PAPIER REGLÉ. On appelle ainſi le papier préparé avec les Portées toutes tracées, pour y noter la Muſique. (Voyez PORTÉE.)

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

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

Le *Papier regle* en uſage en Italie eſt toujours de dix Portées, ni plus ni moins ; & cela fait juſte deux Lignes ou Accolades dans les Partitions ordinaires, où l'on a toujours cinq Parties ; ſçavoir, deux Deſſus de Violons, la *Viola*, la Partie chantante, & la Baſſe. Cette

Digitized by Google

diviſion étant toujous 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'eſpèce de disjonction qui règne entre le Tétracorde Synnéménon, & le Tétracorde Diézeugménon. (*Voyez ces mots.*)

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

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

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

PARANETE. *ſ. f.* C'eſt, dans la Muſique ancienne, le nom donné par pluſieurs Auteurs à la troiſième 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 troiſième Corde du Tétracorde Hyperboléon, laquelle eſt appellée Hyperboléon-Diatonos par Ariſtoxène & Alypius, eſt appellée *Paranète*-Hyperboléon par Euclide, &c.

Digitized by Google

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

PARFAIT. *adj.* Ce mot, dans la Muſique, a pluſieurs ſens. Joint au mot *Accord*, il ſignifie un Accord qui comprend toutes les Conſonnances ſans aucune Diſſonnance; joint au mot *Cadence*, il exprime celle qui porte la Note ſenſible & de la Dominante tombe ſur la Finale; joint au mot *Conſonnance*, il exprime un Intervalle juſte & déterminé, qui ne peut être ni majeur ni mineur : ainſi l'Octave, la Quinte & la Quarte ſont des Conſonnances parfaites, & ce ſont les ſeules; joint au mot *Mode*, il s'applique à la Meſure par une acception qui n'eſt plus connue & qu'il faut expliquer pour l'intelligence des anciens Auteurs.

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

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

PARODIE. *ſ. f.* Air de Symphonie dont on fait un Air chantant en y ajuſtant des paroles. Dans une Muſique bien faite le Chant eſt fait ſur les paroles, & dans la *Parodie* les paroles ſont faites ſur le

Digitized by Google

Chant : tous les couplets d'une Chanſon, excepté le premier, ſont des eſpèces de *Parodies* ; & c'eſt, pour l'ordinaire, ce que l'on ne ſent que trop à la manière dont la Proſodie y eſt eſtropiée. (Voyez CHANSON.)

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

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

Comme un Accord complet eſt compoſé de quatre Sons, il y a auſſi, dans la Muſique, quatre *Parties* principales dont la plus 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 excèdent preſque toujours cette étendue dans le haut, ſur-tout les Deſſus ; mais la Voix devient alors une eſpèce de *Faucet*, & avec quelqu'art que ce défaut ſe déguiſe, c'en eſt certainement un.

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

Dans la première invention du Contrepoint, il n'eut d'abord que deux *Parties*, dont l'une s'appelloit *Tenor*, & l'autre *Diſcant*. Enſuite on

Digitized by Google

on en ajoûta une troiſième qui prit le nom de *Triplum* ; & enfin une quatrième, qu'on appella quelquefois *Quadruplum*, & plus communément *Mottetus*. Ces *Parties* ſe confondoient & enjamboient très-fréquemment les unes ſur les autres : ce n'eſt que peu-à-peu qu'en s'étendant à l'aigu & au grave, elles ont pris, avec des Diapaſons plus ſéparés & plus fixes, les noms qu'elles ont aujourd'hui.

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

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

On appelle encore *Partie*, le papier de Muſique ſur lequel eſt écrite la *Partie* ſéparée de chaque Muſicien ; quelquefois pluſieurs chantent ou jouent ſur le même papier : mais quand ils ont chacun le leur, comme cela ſe pratique ordinairement dans les grandes Muſiques ; alors, quoiqu'en ce ſens chaque Concertant ait ſa *Partie*, ce n'eſt pas à dire dans l'autre ſens qu'il y ait autant de *Parties* de Concertans, attendu que la même *Partie* eſt ſouvent doublée, triplée & multipliée à proportion du nombre total des exécutans.

PARTITION. *ſ. f.* Collection de toutes les Parties d'une Pièce de Muſique, où l'on voit, par la réunion des Portées correſpondantes,

Digitized by Google

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 manière 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 donnne 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

Digitized by Google

chaque Partie ſéparée, afin que chaque Chanteur, ayant ſous les yeux tout le Dialogue, en ſaiſiſſe mieux l'eſprit, & s'accorde plus aiſément avec ſa contre-Partie. 3°. Dans les Parties Inſtrumentales, on a ſoin, pour les Récitatifs obligés, de noter toujours la Partie chantante en *Partition* avec celle de l'Inſtrument, afin que dans ces alternatives de Chant non meſuré & de Symphonie meſurée, le Symphoniſte prenne juſte le tems des Ritournelles ſans enjamber & ſans retarder.

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

Sur un Son donné par un Inſtrument dont je parlerai au mot *Ton*, l'on accorde à l'Uniſſon ou à l'Octave le C *ſol ut* qui appartient à la Clef de ce nom, & qui ſe trouve au milieu du Clavier ou à-peu-près. On accorde enſuite le *ſol*, Quinte 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 aiguë; puis la Quinte grave de cette Octave *fa*; l'Octave aiguë de ce *fa*; enſuite le *ſi* Bémol, Quinte de cette Octave; enfin le *mi* Bémol, Quinte grave de ce *ſi* Bémol: l'Octave aiguë duquel *mi* Bémol doit faire Quinte juſte ou à-peu-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 règles expliquées au mot *Tempérament.* Voyez (*Pl.* F. *Fig.* 8.) la ſucceſſion d'Accords qui forme la *Partition.*

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

Digitized by Google

PASSACAILLE. *ſ. f.* Eſpèce 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 célèbres 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-légèrement. C'eſt ce que les Italiens appellent auſſi *Paſſo*. Mais tout Chanteur en Italie eſt obligé de ſavoir compoſer des *Paſſi*, au lieu que la plûpart des Chanteurs François ne s'écartent jamais de la Note & ne font de *Paſſages* que ceux qui ſont écrits.

PASSE-PIED. *ſ. m.* Air d'une Danſe de même nom, fort commune, dont la meſure eſt triple, ſe marque $\frac{3}{8}$, & ſe bat à un Tems. Le mouvement en eſt plus vif que celui du Menuet, le caractère 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 précède.

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 Pièce 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 caractère s'appelle auſſi *Paſtorale*.

PASTORELLE. *ſ. f.* Air Italien dans le genre paſtoral. Les Airs François appellés Paſtorales, ſont ordinairement à deux Tems, & dans le caractère 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 particulièrement la douleur & la triſteſſe. Toute l'expreſſion de la Muſique

Digitized by Google

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 caractère 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 caractère 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 caractère 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 caractère, il le perd ; ce n'eſt plus du Chant, ce n'eſt rien.

Si le caractère 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 règles ; mais que le génie trouve & que le cœur ſent, ſans que l'Art puiſſe, en aucune manière, 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 règle, cinq lignes parallèles qui forment une Portée. (Voyez PORTÉE.)

PAVANE. *ſ. f.* Air d'une Danſe ancienne du même nom, laquelle depuis longtems n'eſt plus en uſage. Ce nom de *Pavane* lui fut donné parce que les figurans faiſoient, en ſe regardant, une eſpèce de roue à

Digitized by Google

la manière 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 tems qui, dans l'exécution, doit ſe paſſer en ſilence par la Partie où la *Pauſe* eſt marquée. (Voyez TACET, SILENCE.)

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

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

Il faut remarquer que la *Pauſe* vaut toujours une Meſure juſte, dans quelque eſpèce de Meſure qu'on ſoit; au lieu que la *demi-Pauſe* a une valeur fixe & invariable: de ſorte que, dans toute Meſure, qui vaut plus ou moins d'une Ronde ou de deux Blanches, on ne doit point ſe ſervir de la *demi-Pauſe* pour marquer une demi-Meſure, mais des autres ſilences qui en expriment la juſte valeur.

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

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

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

Digitized by Google

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

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

PERFIDIE. *ſ. f.* Terme emprunté de la Muſique Italienne, & qui ſignifie une certaine affectation de faire toujours la même choſe, de pourſuivre toujours le même deſſein, de conſerver le même Mouvement, le même caractère de Chant, les mêmes Paſſages, les mêmes figures de Notes. (Voyez DESSEIN, CHANT, MOUVEMENT.) Telles ſont les Baſſes-contraintes; comme celles des anciennes Chaconnes, & une infinité de manières 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.

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

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

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

PETTEIA. *ſ. f.* Mot Grec qui n'a point de correſpondant dans notre langue, & qui eſt le nom de la dernière 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

Digitized by Google

moins fréquens, ceux par où l'on doit commencer & ceux par où l'on doit finir.

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

On ne voit pas ce qui a porté les anciens à lui donner ce nom, à moins qu'ils ne l'aient pris de πεττεία leur jeu d'Echecs; la *Petteia* dans la Muſique étant une règle pour combiner & arranger les Sons, comme le jeu d'Echecs en eſt une autre pour arranger les Pièces appellées πέτται, *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 eſpèces 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 eſſencielle du Mode où l'on eſt.

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

C'eſt dans l'invention des *Phraſes* muſicales, dans leurs proportions, dans leur entrelacement, que conſiſtent les véritables beautés de la Muſique. Un Compoſiteur qui ponctue & phraſe bien, eſt un homme d'eſprit: un Chanteur qui ſent, marque bien ſes *Phraſes*; & leur accent eſt un homme de goût: mais celui qui ne ſait voir & rendre que les Notes,

les

Digitized by Google

les Tons, les Tems, les Intervalles, ſans entrer dans le ſens des *Phraſes*, quelque ſûr, quelque exact d'ailleurs qu'il puiſſe être, n'eſt qu'un Croque-ſol.

PHRYGIEN. *adj.* Le Mode *Phrygien* eſt un des quatre principaux & plus anciens Modes de la Muſique des Grecs. Le caractère 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 *Pièce*, quoique compoſée de trois morceaux, & un Opéra même eſt une *Pièce*, quoique diviſé par Actes. Mais outre cette acception générique, le mot *Pièce* en a une plus particulière dans la Muſique Inſtrumentale, & ſeulement pour certains Inſtrumens, tels que la Viole & le Clavecin. Par exemple, on ne dit point une *Pièce de Violon*; l'on dit *une Sonate*: & l'on ne dit guère une Sonate de Clavecin, l'on dit *une Pièce.*

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

Il y avoit des *Pieds* Rhythmiques, dont les quantités relatives & déterminées étoient propres à établir des rapports agréables, comme

Digitized by Google

égales, doubles, ſeſquialtères, ſeſquitierces, &c. & de non Rhythmiques, entre leſquels les rapports étoient vagues, incertains, peu ſenſibles; tels, par exemple, qu'on en pourroit former de mots François, qui, pour quelques ſyllabes brèves ou longues, en ont une infinité d'autres ſans valeur déterminée, ou qui, brèves ou longues ſeulement dans les règles des Grammairiens, ne ſont ſenties comme telles, ni par l'oreille des Poëtes, ni dans la pratique du Peuple.

PINCÉ. *ſ. m.* Sorte d'agrément propre à certains Inſtrumens, & 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 Trille que celui-ci ſe bat avec la Note ſupérieure, & le *Pincé* avec la Note inférieure. Ainſi le Trille ſur *ut* ſe bat ſur l'*ut* & ſur le *re*, & le *Pincé* ſur le même *ut*, ſe bat ſur l'*ut* & ſur le *ſi*. Le *Pincé* eſt marqué, dans les Pièces de Couperin, avec une petite croix fort ſemblable à celle avec laquelle on marque le Trille dans la Muſique ordinaire. Voyez les ſignes de l'un & de l'autre à la tête des Pièces de cet Auteur.

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

PIQUÉ. *adj. pris adverbialement.* Manière 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 allongé pour indiquer qu'elles doivent être marquées égales par des coups de langue ou d'Archet ſecs & détachés, ſans retirer ou repouſſer l'Archet, mais en le faiſant paſſer en frappant & ſautant ſur la Corde autant de fois qu'il y a de Notes, dans le même ſens qu'on a commencé.

Digitized by Google

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

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

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

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

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

PLAIN-CHANT. *ſ. m.* C'eſt le nom qu'on donne dans l'Égliſe Romaine au Chant Eccléſiaſtique. Ce Chant, tel qu'il ſubſiſte encore aujourd'hui, eſt un reſte bien défiguré, mais bien précieux, de l'ancienne Muſique Grecque, laquelle, après avoir paſſé par les mains des barbares, n'a pû perdre encore toutes ſes premières 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 Égliſes, ſans gravité, ſans goût, ſans convenance, & ſans reſpect pour le lieu qu'on oſe ainſi profaner.

Digitized by Google

Le tems où les Chrétiens commencèrent d'avoir des Égliſes & 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 trouvèrent, lui ôtèrent encore la plus grande force qui lui étoit reſtée; ſçavoir, celle du Rhythme & du Mètre, lorſque, des vers auxquels elle avoit toujours été appliquée, ils la tranſportèrent 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, uniformement & ſans aucune eſpèce 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 caractère 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 eſſencielles, le *Plain-Chant* conſervé d'ailleurs par les Prêtres dans ſon caractère primitif, ainſi que tout ce qui eſt extérieur & cérémonie dans leur Égliſe, 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 *Plaint-Chant*. Les divers Modes y conſervent leurs deux diſtinctions principales; l'une par la différence des Fondamentales ou Toniques, & l'autre par la différente poſition des deux ſemi-Tons, ſelon le Degré du ſyſtème Diatonique naturel où ſe trouve la Fondamentale, & ſelon que le Mode Authentique ou Plagal repréſente les deux Tétracordes conjoints ou disjoints. (Voyez SYSTÈMES, TÉTRACORDES, TONS DE L'ÉGLISE.)

Ces Modes, tels qu'ils nous ont été tranſmis dans les anciens Chants Eccléſiaſtiques, y conſervent une beauté de caractère & une variété d'affections bien ſenſibles aux connoiſſeurs non prévenus, & qui ont

Digitized by Google

conſervé quelque jugement d'oreille pour les ſyſtèmes mélodieux établis ſur des principes différens des nôtres : mais on peut dire qu'il n'y a rien de plus ridicule & de plus plat que ces *Plains-Chants* accommodés à la moderne, pretintaillés des ornemens de notre Muſique, & modulés ſur les Cordes de nos Modes : comme ſi l'on pouvoit jamais marier notre ſyſtème harmonique avec celui des Modes anciens, qui eſt établi ſur des principes tout différens. On doit ſavoir gré aux Évêques, Prévôts & Chantres qui s'oppoſent à ce barbare mélange, & deſirer, pour le progrès & la perfection d'un Art, qui n'eſt pas, à beaucoup près, au point où l'on croit l'avoir mis, que ces précieux reſtes de l'antiquité ſoient fidèlement tranſmis à ceux qui auront aſſez de talent & d'autorité pour enrichir le ſyſtème moderne. Loin qu'on doive porter notre Muſique dans le *Plain-Chant*, je ſuis perſuadé qu'on gagneroit à tranſporter le *Plain-Chant* dans notre Muſique ; mais il faudroit avoir pour cela beaucoup de goût, encore plus de ſavoir, & ſur-tout être exempt de préjugés.

Le *Plain-Chant* ne ſe Note que ſur quatre lignes, & l'on n'y emploie que deux Clefs, ſavoir la Clef d'*ut* & la Clef de *fa* ; qu'une ſeule Tranſpoſition, ſavoir un Bémol ; & que deux figures de Notes, ſavoir la Longue ou Quarrée, à laquelle on ajoûte quelquefois une queue, & la Brève 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 règles au Chant eccléſiaſtique pour l'approprier mieux à ſon objet, & le garantir de la barbarie & du dépériſſement où tomboit de ſon tems la Muſique. Grégoire, Pape, le perfectionna & lui donna la forme qu'il conſerve encore aujourd'hui à Rome & dans les autres Egliſes où ſe pratique le Chant Romain. L'Egliſe Gallicane n'admit qu'en partie avec beaucoup de peine & preſque par force le Chant Grégorien. L'extrait ſuivant d'un Ouvrage du tems même, imprimé à Francfort en 1594, contient le détail d'une ancienne querelle ſur le *Plain-Chant*, qui s'eſt renouvellée de nos jours ſur la Muſique, mais qui n'a pas eu le même iſſue. Dieu faſſe paix au grand Charlemagne.

» Le très-pieux Roi Charles étant retourné célébrer la Pâque à

Digitized by Google

» Rome avec le Seigneur Apoſtolique, il s'émut, durant les fêtes, une
» querelle entre les Chantres Romains & les Chantres François. Les
» François prétendoient chanter mieux & plus agréablement que les
» Romains. Les Romains, ſe diſant les plus ſavans dans le Chant ec-
» cléſiaſtique, qu'ils avoient appris du Pape Saint Grégoire, accu-
» ſoient les François de corrompre, écorcher & défigurer le vrai
» Chant. La diſpute ayant été portée devant le Seigneur Roi, les
» François qui ſe tenoient forts de ſon appui, inſultoient aux Chantres
» Romains. Les Romains, fiers de leur grand ſavoir, & comparant la
» Doctrine de Saint Grégoire à la ruſticité des autres, les traitoient
» d'ignorans, de ruſtres, de ſots, & de groſſes bêtes. Comme cette al-
» tercation ne finiſſoit point, le très-pieux Roi Charles dit à ſes Chan-
» tres: 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 évidem-
» ment corrompu le Chant. Enſuite le Seigneur Roi demanda au Pape
» Adrien des Chantres pour corriger le Chant François, & le Pape
» lui donna Théodore & Benoît, deux Chantres très-ſavans & inſtruits
» par Saint Grégoire même: il lui donna auſſi des Antiphoniers de
» Saint Grégoire qu'il avoit notés lui-même en Note Romaine. De ces
» deux Chantres, le Seigneur Roi Charles, de retour en France, en en-
» voya un à Metz & l'autre à Soiſſons, ordonnant à tous les Maîtres
» de Chant des Villes de France de leur donner à corriger les Antipho-
» niers, & d'apprendre d'eux à Chanter. Ainſi furent corrigés les Anti-
» phoniers François que chacun avoit altérés par des additions & retran-
» chemens 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 Fran-
» çois ne purent jamais bien les rendre, faiſant plutôt des chevrotte-
» mens que des roulemens, à cauſe de la rudeſſe naturelle & barbare
» de leur goſier. Du reſte, la principale école de Chant demeura tou-

Digitized by Google

» jours 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 partout 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 valdè exprobrabant Cantoribus Romanis, Romani verò propter auctoritatem magnæ doctrinæ eos ſtultos, ruſticos & indoctos velut bruta animalia affirmabant, & doctrinam Sancti Gregorii præferebant ruſticitati eorum: & cum altercatio de neutrâ parte finiret, ait Domnus piiſſimus Rex Carolus ad ſuos Cantores: Dicite palàm quis purior eſt, & quis melior, aut fons vivus, aut rivuli ejus longè decurrentes? Reſponderunt omnes unâ voce, fontem, velut caput & originem, puriorem eſſe; rivulos autem ejus quantò longiùs a fonte receſſerint, tantò turbulentos & ſordibus ac immunditiis corruptos; & ait Domnus Rex Carolus: Revertimini vos ad fontem Sancti Gregorii, quia manifeſtè corrupiſtis cantilenam eccleſiaſticam. Mox petiit Domnus Rex Carolus ab Adriano Papâ Cantores qui Franciam corrigerent de Cantu. At ille dedit ei Theodorum & Benedictum doctiſſimos Cantores qui a Sancto Gregorio eruditi fuerant, tribuitque Antiphonarios Sancti Gregorii, quos ipſe notaverat notâ Romanâ: Domnus verò Rex Carolus revertens in Franciam miſit unum Can-

Digitized by Google

torem in Metis Civitate, alterum in Sueſſonis Civitate, præcipiens de omnibus Civitatibus Franciæ Magiſtros ſcholæ Antiphonarios eis ad corrigendum tradere, & ab eis diſcere cantare. Correcti ſunt ergò Antiphonarii Francorum, quos unuſquiſque pro ſuo arbitrio vitiaverat, addens vel minuens; & omnes Franciæ Cantores didicerunt notam Romanam quam nunc vocant notam Franciſcam : excepto quòd tremulas vel vinnulas, ſivè colliſibiles vel ſecabiles voces in Cantu non poterant perfectè exprimere Franci, naturali voce barbaricâ frangentes in gutture voces, quàm potiùs exprimentes. Majus autem Magiſterium Cantandi in Metis remanſit ; quantùmque Magiſterium Romanum ſuperat Metenſe in arte Cantandi, tantò ſuperat Metenſis Cantilena cæteras ſcholas Gallorum. Similiter erudierunt Romani Cantores ſupradictos Cantores Francorum in arte organandi ; & Domnus Rex Carolus iterùm à Româ artis grammaticæ & computatoriæ Magiſtros ſecum adduxit in Franciam, & ubique ſtudium litterarum expandere juſſit. Ante ipſum enim Domnum Regem Carolum in Galliâ nullum ſtudium fuerat liberalium Artium. Vide Annal. & Hiſt. Francor. ab an. 708. ad an. 990. Scriptores coætaneos. impr. 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 ſemi-Ton juſqu'à la Quinte, ſoit en montant, ſoit en deſcendant; & il y en avoit de quatre ſortes. 1. La *Plique* longue aſcendante eſt une figure quadrangulaire avec un ſeul trait aſcendant à droite, ou avec deux traits dont celui de la droite eſt le plus grand  . 2. La *Plique* longue deſcendante a deux traits deſcendans dont celui de la droite eſt le plus grand  . 3. La *Plique* brève aſcendante a le trait montant de la gauche

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 ſemi-Brève, 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 à celle qui précède le double de celle qui ſuit.

IV. Le *Point* de diviſion ſe met avant une ſemi-Brève ſuivie d'une Brève dans le Tems parfait. Il ôte un Tems à cette Brève, & 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 Brèves en Tems imparfait, le ſecond point tranſfère ſa ſignification à la dernière de ces Brèves, la rend parfaite & la fait valoir trois Tems. C'eſt le *Point* de tranſlation.

VI. Un *Point* entre deux Rondes, placées elles-mêmes entre deux Brèves ou Quarrées dans le Tems parfait, ôte un Tems à chacune de ces deux Brèves ; de ſorte que chaque Brève 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 Brèves ou Quarrées double la valeur de la dernière de ces Rondes.

Digitized by Google

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

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

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

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

Enfin il y a encore une autre eſpèce 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 & brèves des ſuites de Notes naturellement égales, telles, par exemple, qu'une ſuite de Croches. Pour les *Pointer* ſur la Note, on ajoûte un Point après la première, une double-Croche ſur la ſeconde, un Point après la troiſième, puis une double-Croche, & ainſi de ſuite. De cette manière 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 première ou Longue en a les trois quarts, & la ſeconde ou Brève l'autre quart. Pour les *Pointer* dans

Digitized by Google

l'exécution, on les paſſe inégales ſelon ces mêmes proportions, quand même elles ſeroient notées égales.

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

POLYCEPHALE. *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 troiſième Note ſur le ſon de la ſeconde, pour faire ſentir ſeulement cette troiſième Note par un coup de goſier redoublé, tel qu'il eſt marqué *Pl.* B. *Fig.* 13.

PORTÉE. *ſ. f.* La *Portée* ou Ligne de Muſique eſt compoſée de cinq lignes parallèles, ſur leſquelles ou entre leſquelles les diverſes

Digitized by Google

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 ajoûte 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'élevation du Son qu'elle repréſente.

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

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

Enfin l'on appelle *Poſition* dans le jeu des Inſtrumens à manche, le lieu où la main ſe poſe ſur le manche, ſelon le Ton dans lequel on veut jouer. Quand on a la main tout au haut du manche contre le ſillet, 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 ſillet.

PRÉLUDE. *ſ. m.* Morceau de Symphonie qui ſert d'introduction & de préparation à une Pièce de Muſique. Ainſi les Ouvertures d'Opera

Digitized by Google

ſont des *Préludes ;* comme auſſi les Ritournelles qui ſont aſſez ſouvent au commencement des Scènes & 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 eſſencielles du Ton, ſoit pour l'établir, ſoit pour diſpoſer ſa Voix ou bien poſer ſa main ſur un Inſtrument, avant de commencer une Pièce de Muſique.

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

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

PRÉPARER. *v. a.* *Préparer* la Diſſonnance, c'eſt la traiter dans l'Harmonie de manière qu'à la faveur de ce qui précède, elle ſoit moins dure à l'oreille qu'elle ne ſeroit ſans cette précaution : ſelon cette définition toute Diſſonnance veut être préparée. Mais lorſque pour *Préparer*

Digitized by Google

une Diſſonnance, on exige que le Son qui la forme ait fait conſonnance auparavant, alors il n'y a fondamentalement qu'une ſeule Diſſonnance qui ſe *Prépare*, ſavoir la Septième; encore cette Préparation n'eſt-elle point néceſſaire dans l'Accord ſenſible, parce qu'alors la Diſſonnance étant caractériſtique, & dans l'Accord & dans le Mode, eſt ſuffiſamment annoncée; que l'oreille s'y attend, la reconnoît, & ne ſe trompe ni ſur l'Accord ni ſur ſon progrès naturel. Mais lorſque la Septième ſe fait entendre ſur un Son fondamental qui n'eſt pas eſſenciel 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 ſeptième ſe renverſe & ſe combine de pluſieurs manières, de-là naiſſent auſſi diverſes manières apparentes de *Préparer*, qui, dans le fond, reviennent pourtant toujours à la même.

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

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

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

On voit par ce que je viens de dire, qu'il n'y a aucune Partie deſtinée ſpécialement à *Préparer* la Diſſonnance, que celle même qui la fait entendre: de ſorte que ſi le Deſſus ſonne la Diſſonnance, c'eſt à lui de ſyncoper; mais ſi la Diſſonnance eſt à la Baſſe, il faut que la Baſſe ſyn-

Digitized by Google

cope. Quoiqu'il n'y ait rien là que de très-ſimple, les Maîtres de Compoſition ont furieuſement embrouillé tout cela.

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

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

PRIMA INTENZIONE. Mot technique Italien, qui n'a point de correſpondant en François, & qui n'en a pas beſoin, puiſque l'idée que ce mot exprime n'eſt pas connue dans la Muſique Françoiſe. Un Air, un morceau *di Prima intenzione*, eſt celui qui s'eſt formé tout d'un coup tout entier & avec toutes ſes Parties dans l'eſprit du Compoſiteur, comme Pallas ſortit toute armée du cerveau de Jupiter. Les morceaux *di Prima intenzione* ſont de ces rares coups de génie, dont toutes les idées ſont ſi étroitement liées qu'elles n'en font, pour ainſi dire, qu'une ſeule, & n'ont pu ſe préſenter à l'eſprit l'une ſans l'autre. Ils ſont ſemblables à ces périodes de Cicéron longues, mais éloquentes, dont le ſens, ſuſpendu pendant toute leur durée, n'eſt déterminé qu'au dernier mot, & qui, par conſéquent, n'ont formé qu'une ſeule penſée dans l'eſprit de l'Auteur. Il y a dans les Arts des inventions produites par de pareils efforts de génie, & dont tous les raiſonnemens, intimement unis l'un à l'autre, n'ont pu ſe faire ſucceſſivement, mais ſe ſont néceſſairement offerts à l'eſprit tout à la fois, puiſque le premier ſans le dernier n'auroit eu aucun ſens. Telle eſt, par exemple, l'invention de cette prodigieuſe machine du Métier à bas, qu'on peut regarder, dit le Philoſophe qui l'a décrite dans l'Encyclopédie, comme un ſeul & unique raiſonnement dont la fabrication de l'ouvrage eſt la concluſion. Ces ſortes d'opérations de l'entendement, qu'on explique à peine, même par l'analyſe, ſont des prodiges pour la raiſon, & ne ſe conçoivent que par les génies capables de les produire : l'effet en eſt toujours proportionné à l'effort de tête qu'ils

Digitized by Google

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 MÉLOPEÉ.)

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

PROLATION. *ſ. f.* C'eſt dans nos anciennes Muſiques une manière de déterminer la valeur des Notes ſemi-Brèves ſur celle de la Brève, ou des Minimes ſur celle de la ſemi-Brève. 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 règles 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 Brève à la ſemi-Brève : ou par un Point dans un demi-cercle quand elle étoit mineure; c'eſt-à-dire, quand elle indiquoit

Digitized by Google

indiquoit le rapport de la ſemi-Brève à la Minime. (Voyez *Pl. B. Fig. 9. & 11.*

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

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

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

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

PROLOGUE *ſ. m.* Sorte de petit Opera qui précède 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 Pièce, & il faut que le Muſicien, ſans être mauſſade & plat dans le début, ſache pourtant s'y ménager de manière à ſe montrer encore intéreſſant & neuf dans le corps de l'ouvrage. Cette gradation n'eſt ni ſentie, ni rendue par la plûpart des Compoſiteurs; mais elle eſt pourtant néceſſaire, quoique difficile. Le mieux ſeroit de n'en avoir pas beſoin, & de ſupprimer tout-à-fait les *Prologues* qui ne ſont guères qu'ennuyer & impatienter les Spectateurs, ou nuire à l'intérêt de la Pièce, en uſant d'avance les moyens de plaire & d'intéreſſer. Auſſi les Opera 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.

Digitized by Google

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

Soient quatre termes ou quantités *a b c d*; ſi la différence du premier terme *a* au ſecond *b* eſt égale à la différence du troiſième *c* au quatrième *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 manière de contenir ou d'être contenus; ſi, par exemple, le premier *a* eſt au ſecond *b* comme le troiſième *c* eſt au quatrième *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 troiſième 8 eſt ſurpaſſé par le quatrième 10 eſt auſſi 2. Ces quatre termes ſont donc en *Proportion* Arithmétique.

Dans le ſecond exemple, le premier terme 2 eſt la moitié du ſecond 4; & le troiſième terme 8 eſt auſſi la moitié du quatrième 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 troiſième au quatrième, comme dans la *Proportion* directe, mais à rebours le quatrième au troiſième, & 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

Digitized by Google

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

Enfin, lorſque trois termes ſont tels que la différence du premier au

Digitized by Google

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

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

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

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

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

Son nom ſignifie *Surnuméraire*, *Acquiſe*, ou *Ajoûtée*, parce que la

Digitized by Google

Corde qui rend ce Son-là, fût ajoûtée au-deſſous de tous les Tétracordes pour achever le Diapaſon ou l'Octave avec la Mèſe; & le Diapaſon ou la double Octave avec la Nete-hyperboléon, qui étoit la corde la plus aiguë de tout le Syſtème. (Voyez SYSTEME.)

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

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

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

PSALMODIER *v. n.* C'eſt chez les Catholiques Chanter ou réciter les Pſeaumes & l'Office d'une manière particulière, 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. pluriel.* Nom d'une des deux Sectes dans leſquelles ſe diviſoient les Théoriciens dans la Muſique Grecque; elle portoit le nom de Pythagore, ſon chef, comme l'autre Secte portoit le nom d'Ariſtoxène. (Voyez ARISTOXÉNIENS.)

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

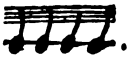
Digitized by Google

de trouver une moyenne proportionnelle entre 8 & 9. Or cette moyenne proportionnelle eſt la racine quarrée de 72, & cette racine quarrée eſt un nombre irrationel : il n'y avoit aucun autre moyen poſſible d'aſſigner cette moitié-de-*Ton* que par la Géométrie, & cette méthode Géométrique n'étoit pas plus ſimple que les rapports de nombre à nombre calculés par les *Pythagoriciens*. La ſimplicité des Ariſtoxéniens n'étoit donc qu'apparente ; c'étoit une ſimplicité ſemblable à celle du Syſtème de M. de Boiſgelou, dont il ſera parlé ci-après. (Voyez INTERVALLE, SYSTEME.)

Digitized by Google

Q.

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

La *Quadruple-Croche* eſt preſque toujours liée avec d'autres Notes de pareille ou de différente valeur, & ſe figure 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.)

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

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

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

QUART-DE-SOUPIR. *ſ. m.* Valeur de ſilence qui, dans la Muſique Italienne, ſe figure ainſi 𝄾; dans la Françoiſe ainſi  , & qui marque, comme le porte ſon nom, la quatrième partie d'un ſoupir;

Digitized by Google

c'eſt-à-dire, l'équivalent d'une double-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 ÉCHELLE, 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 conſidère quelles opérations géométriques ſont néceſſaires pour le déterminer ſur le Monocorde, on eſt bien tenté de ſoupçonner qu'on n'a peut-être jamais entonné & qu'on n'entonnera peut-être jamais de *Quart-de-Ton* juſte, ni par la Voix, ni ſur aucun Inſtrument.

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

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

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

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

Digitized by Google

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 Onzième : c'eſt celui où ſous un Accord de Septième on ſuppoſe à la Baſſe un cinquième Son, une Quinte au-deſſous du Fondamental : car alors ce Fondamental fait Quinte, & ſa Septième fait Onzième avec le Son ſuppoſé. (Voyez SUPPOSITION.)

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

Deux *Quartes* juſtes de ſuite ſont permiſes en compoſition, même par Mouvement ſemblable, pourvu qu'on y ajoûte 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 manière de procéder dans le Déchant ou Contrepoint plûtôt 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 Septième. Cet Intervalle s'appelle *Quatorzième*, parce qu'il faut former quatorze Sons pour paſſer diatoniquement d'un de ſes termes à l'autre.

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

QUEUE. *ſ. f.* On diſtingue dans les Notes la tête & la *Queue*. La tête eſt le corps même de la Note ; la *Queue* eſt ce trait perpendiculaire qui tient à la tête & qui monte ou deſcend indifféremment à travers la Portée. Dans le Plain-Chant la plûpart des Notes n'ont pas

Digitized by Google

de *Queue* ; mais dans la Muſique il n'y a que la Ronde qui n'en ait point. Autrefois la Brève ou Quarrée n'en avoit pas non plus ; mais les différentes poſitions de la *Queue* ſervoient à diſtinguer les valeurs des autres Notes, & ſur-tout de la Plique. (Voyez PLIQUE.)

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

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

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

La *Quinte* peut s'altérer de deux manières ; ſavoir, en diminuant ſon Intervalle d'un ſemi-Ton, & alors elle s'appelle *Fauſſe-Quinte*, & devroit s'appeller *Quinte-diminuée* ; ou en augmentant d'un ſemi-Ton le même Intervalle, & alors elle s'appelle *Quinte-ſuperflue*. De ſorte que la *Quinte-ſuperflue* à quatre *Tons*, & la *Fauſſe-Quinte* trois ſeulement, comme le Triton, dont elle ne diffère dans nos ſyſtèmes 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-ajoûtée*, & l'Accord de *Quinte-ſuperflue*.

Le premier de ces deux Accords ſe conſidère en deux manières ; ſavoir, comme un Renverſement de l'Accord de Septième, la Tierce du Son Fondamental étant portée au grave ; c'eſt l'Accord de *grande-Sixte* ; (Voyez SIXTE.) ou bien comme un Accord direct dont

Digitized by Google

le Son Fondamental eſt au grave, & c'eſt alors l'Accord de *Sixte-ajoûtée*. (Voyez DOUBLE-EMPLOI.)

Le ſecond ſe conſidère auſſi de deux manières, 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 dièſée, faiſant alors Tierce majeure ſur la Médiante & par conſéquent *Quinte-ſuperflue* ſur la Tonique. Le principe de cet Accord, qui paroît ſortir du Mode, ſe trouvera dans l'expoſition du Syſtème de M. Tartini. (Voyez SYSTEME.)

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

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

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

La *fauſſe-Quinte* eſt une diſſonnance qu'il faut ſauver : mais la *Quinte-fauſſe* peut paſſer pour Conſonnance & être traitée comme telle quand on compoſe à quatre Parties. (Voyez FAUSSE-QUINTE.)

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

Digitized by Google

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

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



Digitized by Google

R.

RANZ-DES-VACHES. Air célèbre 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, ajoûtant 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 guères 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.* Eſpèce 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.

RÉCIT. *ſ. m.* Nom générique de tout ce qui ſe chante à Voix ſeule. On dit, un *Récit* de Baſſe, un *Récit* de Haute-Contre. Ce mot s'ap-

Digitized by Google

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

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

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

RÉCITATIF. *ſ. m.* Diſcours récité d'un ton muſical & harmonieux. C'eſt une manière de Chant qui approche beaucoup de la parole, une déclamation en Muſique, dans laquelle le Muſicien doit imiter, autant qu'il eſt poſſible, les inflexions de voix du Déclamateur. Ce Chant eſt nommé *Récitatif*, parce qu'il s'applique à la narration, au récit, & qu'on s'en 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 caractère de la Langue; plus la Langue eſt accentuée & mélodieuſe, plus le *Récitatif* eſt naturel, & approche du vrai diſcours: il n'eſt que l'Accent noté dans une Langue vraiment muſicale; mais dans une Langue peſante, ſourde & ſans accent, le *Récitatif* n'eſt que du chant, des cris, de la Pſalmodie; on n'y reconnoît plus la parole. Ainſi le meilleur *Récitatif* eſt celui où l'on chante le moins. Voilà, ce me ſemble, le ſeul vrai principe tiré de la nature de la choſe, ſur lequel on doive ſe fonder pour juger du *Récitatif*, & comparer celui d'une Langue à celui d'une autre.

Chez les Grecs, toute la Poéſie étoit en *Récitatif*, parce que la Langue étant mélodieuſe, il ſuffiſoit d'y ajoûter la Cadence du Mètre &

Digitized by Google

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 Opera 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 Pièce, ſeroit vouloir parler moitié François, moitié Allemand. Le paſſage du diſcours au Chant, & réciproquement, eſt trop diſparat ; il choque à la fois l'oreille & la vraiſemblance : deux interlocuteurs doivent parler ou chanter ; ils ne ſauroient faire alternativement l'un & l'autre. Or le *Récitatif* eſt le moyen d'union du Chant & de la parole ; c'eſt lui qui ſépare & diſtingue les Airs ; qui repoſe l'oreille étonnée de celui qui précède & la diſpoſe à goûter celui qui ſuit : enfin c'eſt à l'aide du *Récitatif* que ce qui n'eſt que dialogue, récit, narration dans le Drame, peut ſe rendre ſans ſortir de la Langue donnée, & ſans déplacer l'éloquence des Airs.

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

Digitized by Google

Ces dernieres 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 guère 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, entraſſées, & qui n'auroient ni liaiſon, ni goût, ni Chant. Défaut très-ordinaire dans la Muſique Françoiſe, & même dans l'Allemande.

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

Au reſte, comme il importe que l'Auditeur ſoit attentif au *Récitatif*, & non pas à la Baſſe, qui doit faire ſon effet ſans être écoutée; il ſuit de-là que la Baſſe doit reſter ſur la même Note autant qu'il eſt poſſible;

Digitized by Google

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

Le *Récitatif* ne doit ſervir qu'à lier la contexture du Drame, à ſéparer & faire valoir les Airs, à prévenir l'étourdiſſement que donneroit la continuité du grand bruit ; mais quelqu'éloquent que ſoit le Dialogue, quelqu'énergique & ſavant que puiſſe être le *Récitatif*, il ne doit durer qu'autant qu'il eſt néceſſaire à ſon objet ; parce que ce n'eſt point dans le *Récitatif* qu'agit le charme de la Muſique, & que ce n'eſt cependant que pour déployer ce charme qu'eſt inſtitué l'Opéra. Or, c'eſt en ceci qu'eſt le tort des Italiens, qui, par l'extrême longueur de leurs ſcènes, 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'en ſuivroit pas de-là que Démoſthène fût un Orateur ennuyeux. Ceux qui diſent que les Italiens eux-mêmes trouvent leur *Récitatif* mauvais, le diſent bien gratuitement ; puiſqu'au contraire il n'y a point de partie dans la Muſique dont les Connoiſſeurs faſſent tant de cas & ſur laquelle ils ſoient auſſi difficiles. Il ſuffit même d'exceller dans cette ſeule partie, fût-on médiocre dans toutes les autres, pour s'élever chez eux au rang des plus illuſtres Artiſtes, & le célèbre *Porpora* ne s'eſt immortaliſé que par-là.

J'ajoûte que, quoiqu'on ne cherche pas communément dans le *Récitatif* la même énergie d'expreſſion que dans les Airs, elle s'y trouve

Digitized by Google

pourtant quelquefois ; & quand elle s'y trouve, elle y fait plus d'effet que dans les Airs mêmes. Il y a peu de bons Opéra, où quelque grand morceau de *Récitatif* n'excite l'admiration des Connoiſſeurs, & l'intérêt dans tout le Spectacle ; l'effet de ces morceaux montre aſſez que le défaut qu'on impute au genre n'eſt que dans la manière 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 troiſième Acte. A chaque repréſentation un » ſilence profond dans tout le Spectacle annonçoit les approches de » ce terrible morceau. On voyoit les viſages pâlir ; on ſe ſentoit » friſſonner, & l'on ſe regardoit l'un l'autre avec une ſorte d'effroi : » car ce n'étoient ni des pleurs, ni des plaintes ; c'étoit un certain » ſentiment de rigueur âpre & dédaigneuſe qui troubloit l'ame, ſer- » roit le cœur & glaçoit le ſang «. Il faut tranſcrire le paſſage original ; ces effets ſont ſi peu connus ſur nos Théâtres, que notre Langue eſt peu exercée à les exprimer.

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

RÉCITATIF ACCOMPAGNÉ eſt celui auquel, outre la Baſſe-continue, on ajoûte un Accompagnement de Violons. Cet Accompagnement, qui ne peut guère être ſyllabique, vu la rapidité du débit, eſt ordinairement formé de longues Notes ſoutenues ſur

Digitized by Google

des Meſures entières, & 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 réflexion tendre & plaintive prend l'Accent muſical & ſe développe à l'inſtant par les plus douces inflexions du Chant; puis, coupée de la même manière par quelqu'autre réflexion vive & impétueuſe, elle s'interrompt bruſquement pour reprendre à l'inſtant tout le débit de la parole. Ces morceaux courts & meſurés, accompagnés, pour l'ordinaire, de Flûtes & de Cors de chaſſe, ne ſont pas rares dans les grands *Récitatifs* Italiens.

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

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

Digitized by Google

leſquelles l'Orcheſtre parle pour lui ; & ces ſilences, ainſi remplis, affectent infiniment plus l'Auditeur que ſi l'Acteur diſoit lui-même tout ce que la Muſique fait entendre. Juſqu'ici la Muſique Françoiſe n'a ſçû faire aucun uſage du *Récitatif obligé*. L'on a tâché d'en donner quelque idée dans une ſcène du *Devin de 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 ſcènes grandes & pathétiques, ſi l'on en peut tirer ce parti dans un genre ruſtique & badin ?

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

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

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

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

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

RÉDUCTION. *ſ. f.* Suite de Notes deſcendant diatoniquement. Ce terme, non plus que ſon oppoſé, *Déduction*, n'eſt guère 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.

Digitized by Google

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

On 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 *Règle*, tant que l'Auteur ſera reſté dans l'Harmonie ſimple & naturelle que comporte le Mode. S'il ſort de cette ſimplicité par des Accords par ſuppoſition ou d'autres licences, c'eſt à lui d'en avertir par des Chiffres convenables; ce qu'il doit faire auſſi à chaque changement de Ton: mais tout ce qui n'eſt point chiffré doit s'accompagner ſelon la *Règle de l'Octave*, & cette *Règle* 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 *Règles* élémentaires de l'Harmonie, contienne une faute contre ces mêmes *Règles*; c'eſt apprendre de bonne heure aux commençans à tranſgreſſer les loix qu'on leur donne. Cette faute eſt dans l'Accompagnement de la ſixième Note dont l'Accord chiffré d'un 6, péche contre les règles; 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 *Règle*.

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

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

On pourroit chiffrer Sixte-Quarte ſur cette ſixième Note, & ce

Digitized by Google

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 Septième, & alors la Sixte ſimple iroit très-bien ſur la ſixième 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 Septième ; ce qui rameneroit la difficulté. Une *Règle* 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, y doit porter ſon Accord propre, lorſqu'elle peut en avoir un.

Je tiens donc pour une choſe certaine, que nos *Règles* ſont mauvaiſes, ou que l'Accord de Sixte, dont on Accompagne la ſixième Note en montant, eſt une faute qu'on doit corriger, & que pour Accompagner régulièrement cette Note, comme il convient dans une formule, il n'y a qu'un ſeul Accord à lui donner, ſavoir celui de Septième ; non une Septième fondamentale, qui, ne pouvant dans cette marche ſe ſauver que d'une autre Septième, ſeroit une faute ; mais une Septième renverſée d'un Accord de Sixte-ajoûtée ſur la Tonique. Il eſt clair que l'Accord de la Tonique eſt le ſeul qu'on puiſſe inſérer régulièrement entre l'Accord parfait ou de Septième 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 régulière.

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

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

RÉGLURE. *ſ. f.* Manière 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 for-

Digitized by Google

ment 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 étrangère au Mode. La Quarte diminuée, quoique bannie de l'Harmonie, n'eſt pas toujours une *fauſſe Relation*. Les Octaves diminuée & ſuperflue, étant non-ſeulement des Intervalles bannis de l'Harmonie, mais impraticables dans le même Mode, ſont toujours de *fauſſes Relations*. Il en eſt de même des Tierces & des Sixtes diminuées & ſuperflues, quoique la dernière ſoit admiſe aujourd'hui.

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

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

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

RENFORCER. *v. a. pris en ſens neutre.* C'eſt paſſer du *Doux* au *Fort*, ou du *Fort* au très-*Fort*, non tout d'un coup, mais par une gradation continue en renflant & augmentant les Sons, ſoit ſur une Tenue, ſoit ſur une ſuite de Notes, juſqu'à ce qu'ayant atteint celle qui ſert de

Digitized by Google

ſerme au *Renforcé*, l'on reprenne enſuite le jeu ordinaire. Les Italiens indiquent le *Renforcé* dans leur Muſique par le mot *Creſcendo*, ou par le mot *Rinforzando* indifféremment.

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

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

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

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

Comme trois choſes peuvent être ordonnées en ſix manières, & quatre choſes en vingt-quatre manières, il ſemble d'abord qu'un Accord parfait devroit être ſuſceptible de ſix *Renverſemens*, & un Accord diſſonnant de vingt-quatre ; puiſque celui-ci eſt compoſé de quatre Sons, l'autre de trois, & que le *Renverſement* ne conſiſte qu'en des tranſpoſitions d'Octaves. Mais il faut obſerver que dans l'Harmonie on ne compte point pour des *Renverſemens* toutes les diſpoſitions différentes des Sons ſupérieurs, tant que le même Son demeure au grave. Ainſi ces deux ordres de l'Accord parfait *ut mi ſol*, & *ut ſol mi*, ne ſont pris que pour un même *Renverſement*, & ne portent qu'un même nom ; ce qui réduit à trois tous les *Renverſemens* de l'Accord parfait, & à quatre tous ceux de l'Accord diſſonnant ; c'eſt-à-dire, à autant de *Renverſemens* qu'il entre de différens Sons dans l'Accord : car les Répliques des mêmes Sons ne ſont ici comptées pour rien.

Toutes les fois donc que la Baſſe-fondamentale ſe fait entendre dans la

Digitized by Google

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

Partout où un Accord direct ſera bien placé, ſes *Renverſemens* ſeront bien placés auſſi, quant à l Harmonie; car c'eſt toujours la même ſucceſſion fondamentale. Ainſi à chaque Note de Baſſe-fondamentale, on eſt maître de diſpoſer l'Accord à ſa volonté, & par conſéquent de faire à tout moment des *Renverſemens* différens; pourvû qu'on ne change point la ſucceſſion regulière & fondamentale, que les Diſſonnances ſoient toujours préparées & ſauvées par les Parties qui les font entendre, que la Note ſenſible monte toujours, & qu'on évite les fauſſes Relations trop dures dans une même Partie. Voilà la Clef de ces différences myſtérieuſes que mettent les Compoſiteurs entre les Accords où le Deſſus ſyncope, & ceux où la Baſſe doit ſyncoper; comme, par exemple, entre la Neuvième & la Seconde : c'eſt que dans les premiers l'Accord eſt direct & la Diſſonnance dans le Deſſus; dans les autres l'Accord eſt *renverſé*, & la Diſſonnance eſt à la Baſſe.

A l'égard des Accords par ſuppoſition, il faut plus de précautions pour les *Renverſer*. Comme le Son qu'on ajoûte à la Baſſe eſt entièrement étranger à l'Harmonie, ſouvent il n'y eſt ſouffert qu'à cauſe de ſon grand éloignement des autres Sons, qui rend la Diſſonnance moins dure. Que ſi ce Son ajoûté 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 de l'expérience des effets divers, & quoique le choix du *Renverſe-*

Digitized by Google

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

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

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

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

RÉPÉTITION. *ſ. f.* Eſſai que l'on fait en particulier d'une Pièce 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 Pièce, & faire les changemens dont elle peut avoir beſoin.

RÉPLIQUE. *ſ. f.* Ce terme, en Muſique, ſignifie la même choſe qu'*Octave*. (Voyez OCTAVE.) Quelquefois en compoſition l'on appelle auſſi *Réplique* l'Uniſſon de la même Note dans deux Parties

Digitized by Google

différentes. Il y a néceſſairement des *Répliques* à chaque Accord dans toute Muſique à plus de quatre Parties. (Voyez UNISSON.)

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

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

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

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

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

REPRISE. *ſ. f.* Toute Partie d'un Air, laquelle ſe répète deux fois, ſans être écrite deux fois, s'appelle *Repriſe*. C'eſt en ce ſens qu'on dit que la première *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 répète que la première.

Dans la Note on appelle *Repriſe* un ſigne qui marque que l'on doit répéter la Partie de l'Air qui le précède; ce qui évite la peine de la

Digitized by Google

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 manière 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 précède 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 précède, & 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 dernières 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 dernière 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 ajoûte 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 première Partie on a premièrement la première Partie à reprendre, puis la ſeconde Partie à commencer, & que cela ne ſe fait pas toujours dans des Tems ou parties de Tems ſemblables; on eſt

Digitized by Google

ſouvent obligé de noter deux fois la Finale de la première *Repriſe*; l'une avant le ſigne de *Repriſe* avec les premières Notes de la première Partie; l'autre après le même ſigne pour commencer la ſeconde Partie. Alors on trace un demi-cercle ou chapeau depuis cette première Finale juſqu'à ſa répétition, pour marquer qu'à la ſeconde fois il faut paſſer, comme nul, tout ce qui eſt compris ſous le demi-cercle. Il m'eſt impoſſible de rendre cette explication plus courte, plus claire, ni plus exacte; mais la figure 9 de la Planche L ſuffira pour la faire entendre parfaitement.

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

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

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

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

RESSERRER L'HARMONIE. C'eſt rapprocher les Parties les unes des autres dans les moindres Intervalles qu'il eſt poſſible. Ainſi pour reſſerrer cet Accord *ut ſol mi*, qui comprend une Dixième, 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

Digitized by Google

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 Tems.

Ariſtide Quintilien diviſe le *Rhythme* en trois eſpèces; ſçavoir, le *Rhythme* des corps immobiles, lequel réſulte de la juſte proportion de leurs Parties, comme dans une ſtatue bien faite; le *Rhythme* du Mouvement local, comme dans la Danſe, la démarche bien compoſée, les attitudes des Pantomimes, & le *Rhythme* des Mouvemens de la Voix ou de la durée relative des Sons, dans une telle proportion, que, ſoit qu'on 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 dernière eſpèce de *Rhythme* eſt la ſeule dont j'ai à parler ici.

Le *Rhythme* appliqué à la Voix peut encore s'entendre de la parole ou du Chant. Dans le premier ſens, c'eſt du *Rhythme* que naiſſent le nombre & l'Harmonie dans l'Éloquence; la Meſure & la cadence dans la Poéſie: dans le ſecond, le *Rhythme* s'applique proprement à la valeur des Notes, & s'appelle aujourd'hui *Meſure*. (Voyez MESURE.) C'eſt encore à cette ſeconde acception que doit ſe borner ce que j'ai à dire ici ſur le *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 brèves, différemment combinées, le *Rhythme* du Chant ſuivoit régulièrement la marche de ces pieds & n'en étoit proprement que l'expreſſion. Il ſe diviſoit, ainſi qu'eux, en deux Tems, l'un frappé, l'autre levé; l'on en comptoit trois Genres, même quatre & plus, ſelon les divers rapports de ces Tems. Ces Genres étoient l'*Egal*, qu'ils appelloient auſſi Dactylique, où le *Rhythme* étoit diviſé en deux Tems égaux; le *Double*, Trochaïque ou Iambique, dans lequel la durée de l'un des deux Tems étoit double

Digitized by Google

de celle de l'autre ; le *Seſqui-altère*, qu'ils appelloient auſſi *Péonique*, dont la durée de l'un des deux Tems étoit à celle de l'autre en rapport de 3 à 2 ; & enfin l'*Epitrite*, moins uſité, où le rapport des deux Tems étoit de 3 à 4.

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

Outre cela, le Mouvement & la marche des ſyllabes, & par conſéquent des Tems & du *Rhythme* qui en réſultoit, étoit ſuſceptible d'accélération & de ralentiſſement, à la volonté du Poète, ſelon l'expreſſion des paroles & le caractère 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 eſpèces de pieds ; & le *Mixte*, qui pouvoit ſe réſoudre en deux ou pluſieurs *Rhythmes*, égaux ou inégaux, ſelon les diverſes combinaiſons dont il étoit ſuſceptible.

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

Digitized by Google

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 caractères 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 Poëmatum cantu, & viribus Rhythmi*, releve beaucoup le *Rhythme* ancien, & il lui attribue toute la force de l'ancienne Muſique. Il dit qu'un *Rhythme* détaché comme le nôtre, qui ne repréſente aucune image des choſes, ne peut avoir aucun effet, & que les anciens nombres poëtiques n'avoient été inventés que pour cette fin que nous négligeons. Il ajoûte 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

Digitized by Google

Le *Rhythme* eſt une partie eſſencielle 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 caractère des accens de la Langue, le *Rhythme* tire le ſien du caractère de la Proſodie; & alors il agit comme image de la parole: à quoi nous ajoûterons que certaines paſſions ont dans la nature un caractère rhythmique auſſi bien qu'un caractère mélodieux, abſolu & indépendant de la Langue; comme la triſteſſe, qui marche par Tems égaux & lents, de même que par Tons rémiſſes & bas; la joie par Tems ſautillans & vîtes, de même que par Tons aigus & intenſes: d'où je préſume qu'on pourroit obſerver dans toutes les autres paſſions un caractère propre, mais plus difficile à ſaiſir, à cauſe que la plûpart de ces autres paſſions étant compoſées, participent, plus ou moins, tant des précédentes que l'une de l'autre.

RHYTHMIQUE. *ſ. f.* Partie de l'Art muſical qui enſeignoit à pratiquer les règles 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 caractère 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 manière à la fois la plus expreſſive & la plus agréable, & enfin à diſtinguer l'*Arſis* & la *Théſis*, par la marche la plus ſenſible & la mieux Cadencée.

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

La *Rhythmopée* avoit pour objet le Mouvement ou le Tems, dont elle marquoit la meſure, les diviſions, l'ordre & le mélange, ſoit pour

Digitized by Google

émouvoir les paſſions, ſoit pour les changer, ſoit pour les calmer. Elle renfermoit auſſi la ſcience des Mouvemens muets, appellès *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 Tems, d'un Mouvement gai, & ſe diviſe ordinairement en deux Repriſes phraſées de quatre en quatre Meſures, & commençant par la dernière Note du ſecond Tems.

On trouve *Pigodon* dans le Dictionnaire de l'Académie; mais cette orthographe n'eſt pas uſité. 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 manière 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 Pièce.

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*. Au-

Digitized by Google

jourd'hui que la Symphonie a pris un caractère plus brillant, & presque indépendant de la vocale, on ne s'en tient plus guère 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 caractère des paroles; point d'ornemens, rien de maniéré, une mélodie douce, naturelle, champêtre, & qui produiſe ſon effet par elle-même, indépendamment de la manière 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 ajoûte 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 entière à quatre Tems, c'eſt-à-dire deux Blanches ou quatre Noires. La *Ronde* eſt de toutes les Notes reſtées en uſage celle qui a le plus de valeur. Autrefois, au contraire, elle étoit celle qui en avoit le moins, & elle s'appelloit ſemi-Brève. (Voyez SEMI-BREVE, & VALEUR DES NOTES.)

RONDE DE TABLE. Sorte de Chanſon à boire & pour l'ordinaire mêlée de galanterie, compoſée de divers couplets qu'on chante

Digitized by Google

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 première, & ainſi de ſuite, revenant toujours & finiſſant par cette même première Repriſe par laquelle on a commencé. Pour cela, on doit tellement conduire la Modulation, que la fin de la première Repriſe convienne au commencement de toutes les autres; & que la fin de toutes les autres convienne au commencement de la première.

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

Les routines ſont des magaſins de contre-ſens pour ceux qui les ſuivent ſans réflexion. Telle eſt pour les Muſiciens celle des *Rondeaux*. Il faut bien du diſcernement pour faire un choix de paroles qui leur ſoient propres. Il eſt ridicule de mettre en *Rondeau* une penſée complette, diviſée en deux membres, en reprenant la première inciſe & finiſſant par-là. Il eſt ridicule de mettre en *Rondeau* une comparaiſon dont l'application ne ſe fait que dans le ſecond membre, en reprenant le premier & finiſſant par-là. Enfin il eſt ridicule de mettre en *Rondeau* une penſée générale limitée par une exception relative à l'état de celui qui parle; en ſorte qu'oubliant derechef l'exception qui ſe rapporte à lui, il finiſſe en reprenant la penſée générale.

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

Digitized by Google

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 & légèrement les Notes de la *Roulade* ſans fatiguer l'organe du Chanteur, ni, par conſéquent, l'oreille des écoutans.

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

C'eſt un préjugé populaire de penſer qu'une *Roulade* ſoit toujours hors de place dans un Chant triſte & pathétique. Au contraire, quand le 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 ſyllable ou dans un mot qui la comporte, ſans conſidérer ſi la ſituation du Chanteur, ſi le ſentiment qu'il doit éprouver la comporte auſſi.

La *Roulade* eſt une invention de la Muſique moderne. Il ne paroît

Digitized by Google

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.)

Digitized by Google

S.

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

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

SAUT. *ſ. m.* Tout paſſage d'un Son à un autre par Degré disjoint eſt un *Saut.* Il y a *Saut régulier* qui ſe fait toujours ſur un Intervalle conſonnant, & *Saut irrégulier*, qui ſe fait ſur un Intervalle diſſonnant. Cette diſtinction vient de ce que toutes les Diſſonnances, excepté la Seconde qui n'eſt pas un *Saut*, ſont plus difficiles à entonner que les Conſonnances. Obſervation néceſſaire dans la Mélodie pour compoſer des Chants faciles & agréables.

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

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

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

Digitized by Google

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

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

Dans les Accords par ſuppoſition, un même Accord fournit ſouvent deux Diſſonnances, comme la Septième & la Neuvième, la Neuvième & la Quarte, &c. Alors ces Diſſonnances ont dû ſe préparer & doivent ſe *Sauver* toutes deux: c'eſt qu'il faut avoir égard à tout ce qui diſſonne, non-ſeulement ſur la Baſſe-fondamentale, mais auſſi ſur la Baſſe-continue.

SCENE. *ſ. f.* On diſtingue en Muſique lyrique la *Scène* du Monologue, en ce qu'il n'y a qu'un ſeul Acteur dans le Monologue, & qu'il y a dans la *Scène* au moins deux Interlocuteurs. Par conſéquent dans le Monologue le caractère du Chant doit être un, du moins quant à la perſonne; mais dans les *Scènes* le Chant doit avoir autant de caractères différens qu'il y a d'Interlocuteurs. En effet, comme en parlant chacun garde toujours la même voix, le même accent, le même tymbre, & communément le même ſtyle, dans toutes les choſes qu'il dit; chaque Acteur dans les diverſes paſſions qu'il exprime doit toujours garder

Digitized by Google

garder un caractère 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 colère d'une femme à d'autres Accens que celle d'un guerrier ; un barbare ne dira point *je vous aime*, comme un galant de profession. Il faut donc rendre dans les *Scènes*, non-seulement le caractère de la passion qu'on veut peindre, mais celui de la personne qu'on fait parler. Ce caractère 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 légèreté 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 bien-tôt 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 Chansons chez les anciens Grecs, dont les caractères étoient extrêmement diversifiés selon les sujets & les personnes. (Voyez CHANSON.)

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

Il y a quatre sortes de *Secondes*. La première, appellée *Seconde diminuée*, se fait sur un Ton majeur, dont la Note inférieure est rapprochée par un Dièse, & la supérieure par un Bémol. Tel est, par exemple, l'Intervalle du *re* Bémol à l'*ut* Dièse. Le rapport de cette

Digitized by Google

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

Il y a dans l'Harmonie deux Accords qui portent le nom de *Seconde*. Le premier s'appelle ſimplement Accord de *Seconde* : c'eſt un Accord de Septième renverſé, dont la Diſſonnance eſt à la Baſſe ; d'où il s'en ſuit bien clairement qu'il faut que la Baſſe ſyncope pour la préparer. (Voyez PRÉPARER.) Quand l'Accord de Septième 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 Septième diminuée, dont la Septième elle-même eſt portée à la Baſſe. Cet Accord eſt également bon avec ou ſans ſyncope. (Voyez SYNCOPE.)

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

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

Digitized by Google

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

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

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

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

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

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

Le *Semi-Ton* mineur eſt la différence de la Tierce majeure à la Tierce mineure: il ſe marque ſur le même Degré par un Dièſe ou par un Bémol. Il ne forme qu'un Intervalle chromatique, & ſon rapport eſt de 24 à 25.

Quoiqu'on mette de la différence entre ces deux *Semi-Tons* par la manière de les noter, il n'y en a pourtant aucune ſur l'Orgue & le Clavecin, & le même *Semi-Ton* eſt tantôt majeur & tantôt mineur, tantôt diatonique & tantôt chromatique, ſelon le Mode où l'on eſt. Cependant on appelle, dans la pratique, *Semi-Tons* mineurs, ceux

Digitized by Google

qui se marquant par Bémol ou par Dièse, ne changent point le Degré; & *Semi-Tons* majeurs, ceux qui forment un Intervalle de Seconde.

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

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

SEMI-TONIQUE. *adj.* Échelle *Semi-Tonique* ou *Chromatique*. (Voyez ÉCHELLE.)

SENSIBILITÉ. *s. f.* Disposition de l'ame qui inspire au Compositeur les idées vives dont il a besoin, à l'Exécutant la vive expression de ces mêmes idées, & à l'Auditeur la vive impression des beautés & des défauts de la Musique qu'on lui fait entendre. (Voyez GOUT.)

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

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

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

La deuxième est la *Septième majeure*, composée diatoniquement de cinq *Tons*, trois majeurs & deux mineurs, & d'un semi-Ton majeur; de sorte qu'il ne faut plus qu'un semi-Ton majeur pour faire une Octave;

Digitized by Google

comme d'*ut* à *ſi* ; & chromatiquement d'onze ſemi-Tons, dont ſix majeurs & cinq mineurs. Son rapport eſt de 8 à 15.

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

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

Il y a trois Accords de *Septième*.

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

Le ſecond eſt encore fondamental & s'appelle Accord de *Septième diminuée*. Il eſt compoſé de la Tierce mineure, de la fauſſe-Quinte & de la *Septième 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 troiſième s'appelle Accord de *Septième 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 *Septième & Sixte*, qui n'eſt qu'un renverſement de l'Accord de Neuvième. Il ne ſe pratique guères que dans les Points d'Orgue à cauſe de ſa dureté. (Voyez ACCORD.)

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

Digitized by Google

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*.

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

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

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

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

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

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

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

On peut compter cinq eſpèces de ces Meſures *Sextuples*; c'eſt-à-dire, autant qu'il y a de différentes valeurs de Notes, depuis celle qui eſt compoſée de ſix Rondes ou ſemi-Brèves, appellée en France *Triple de ſix pour un*, & qui s'exprime par ce chiffre $\frac{6}{1}$, juſqu'à celle appellée *Triple de ſix pour ſeize*, compoſée de ſix doubles-Croches ſeulement, & qui ſe marque ainſi : $\frac{6}{16}$.

La plûpart de ces diſtinctions ſont abolies, & en effet elles ſont

Digitized by Google

aſſez inutiles, puiſque toutes ces différentes figures de Notes ſont moins des Meſures différentes que des modifications de Mouvement dans la même eſpèce 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, TEMS, MESURE, VALEUR DES NOTES.)

S I. 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 Héxacordes 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 ſeptième, il falloit à chaque inſtant changer les noms des autres & les nommer de diverſes manières : embarras que nous n'avons plus depuis l'invention du *Si*, ſur la Gamme duquel un Muſicien nommé *de Nivers* fit, au commencement du ſiècle, un ouvrage exprès.

Broſſard, & ceux qui l'ont ſuivi, attribuent l'invention du *Si* à un autre Muſicien nommé *Le Maire*, entre le milieu & la fin du dernier ſiècle : d'autres en font honneur à un certain *Vander-Putten* ; d'autres remontent juſqu'à Jean de Muris, vers l'an 1330 ; & le Cardinal Bona dit que dès l'onzième ſiècle, qui étoit celui de l'Arétin, Ericius Dupuis ajoûta une Note aux ſix de Guy, pour éviter les difficultés des Muances & faciliter l'étude du Chant.

Mais, ſans s'arrêter à l'invention d'Ericius Dupuis ; morte ſans doute avec lui, ou ſur laquelle Bona, plus récent de cinq ſiècles, 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 Vander-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 ſeptième ſyllabe, & qui en a ajoûté une en conſéquence, il ne faut pas avoir fait beaucoup de recherches pour voir que Le Maire ne mérite nullement

Digitized by Google

ce titre : car on trouve en plusieurs endroits des écrits du P. Mersenne la nécessité de cette septième syllabe, pour éviter les Muances ; & il témoigne que plusieurs avoient inventé ou mis en pratique cette septième syllabe à-peu-près dans le même tems, & entr'autres Gilles Grand-Jean, Maître Écrivain de Sens ; mais que les uns nommoient cette syllabe *Ci*, d'autres *Di*, d'autres *Ni*, d'autres *Si*, d'autres *Za*, &c. Même avant le P. Mersenne, on trouve, dans un ouvrage de Banchiéri, Moine Olivétan, imprimé en 1614, & intitulé, *Cartella di Musica*, l'addition de la même septième 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. *f. 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. *f. m.* Ce sont, en général, tous les divers caractères dont on se sert pour noter la Musique. Mais ce mot s'entend plus particulièrement des Dièses, Bémols, Béquarres, Points, Reprises, Pauses, Guidons & autres petits caractères détachés, qui, sans être de véritables Notes, sont des modifications des Notes & de la manière de les exécuter.

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

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

Ces divers *Silences* sont donc : 1. Le Bâton de quatres Mesures qui vaut

Digitized by Google

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

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

SIMPLE. *ſ. f.* Dans les Doubles & dans les variations, le premier Couplet ou l'Air original, tel qu'il eſt d'abord noté, s'appelle le *Simple*. (Voyez DOUBLE, VARIATIONS.)

SIXTE. *ſ. f.* La ſeconde des deux Conſonnances imparfaites, appellée, par les Grecs, *Héxacorde*, 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 diſſonnantes.

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

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

Digitized by Google

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 ſixième 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 guères que ſur la Dominante ou ſur la Tonique.

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

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

Le cinquième eſt l'Accord de *Sixte ajoûtée* : 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 quatrième Note. On ne peut donc diſtinguer ces deux Accords que par la manière 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 ajoûtée*, & la Baſſe-fondamentale fait une cadence irrégulière. Or, comme, après avoir frappé cet Accord, on eſt maître de le ſauver de l'une de ces deux manières, 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 ſixième 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 *Septième diminuée*, dans lequel la Tierce eſt portée à la Baſſe. Il ne ſe place que ſur la ſeconde Note du Ton.

Digitized by Google

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

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

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

Ariſtide Quintilien nous apprend que les Grecs avoient pour *Solfier* quatre ſyllabes ou dénominations des Notes, qu'ils répétoient à chaque Tétracorde, comme nous en répétons ſept à chaque Octave. Ces quatre ſyllabes étoient les ſuivantes : *Te*, *Ta*, *Thè*, *Tho*. La première répondoit au premier Son ou à l'Hypate du premier Tétracorde & des ſuivans ; la ſeconde, à la Parhypate ; la troiſième, au Lichanos ; la quatrième, à la Nète ; & ainſi de ſuite en recommençant : manière de *ſolfier* qui, nous montrant clairement que leur modulation étoit renfermée dans l'étendue du Tétracorde, & que les Sons homologues, gardant & les mêmes rapports & les mêmes noms d'un Tétracorde à l'autre, étoient cenſés répétés de Quarte en Quarte, comme chez nous d'Octave en Octave, prouve en même tems que leur génération harmonique n'avoit aucun rapport à la nôtre, & s'établiſſoit ſur des principes tout différens.

Guy d'Arezzo ayant ſubſtitué ſon Héxacorde au Tétracorde ancien, ſubſtitua auſſi, pour le *ſolfier*, ſix autres ſyllabes aux quatre que les Grecs employoient autrefois. Ces ſix ſyllabes ſont les ſuivantes : *ut re mi fa ſol la*, tirées, comme chacun ſait, de l'Hymne de Saint Jean-Baptiſte. Mais chacun ne ſait pas que l'Air de cette Hymne tel qu'on

Digitized by Google

le chante aujourd'hui dans l'Égliſe Romaine, n'eſt pas exactement celui dont Arétin tira ſes ſyllabes, puiſque les Sons qui les portent dans cette Hymne ne ſont pas ceux qui les portent dans ſa Gamme. On trouve dans un ancien manuſcrit conſervé dans la Bibliothèque du Chapitre de Sens, cette Hymne, telle, probablement, qu'on la chantoit du tems de l'Arétin, & dans laquelle chacune des ſix ſyllabes eſt exactement appliquée au Son correſpondant de la Gamme, comme on peut le voir (*Pl. G. Fig. 2.*) où j'ai tranſcrit cette Hymne en Notes de Plain-Chant.

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

Depuis l'établiſſement de la Gamme de l'Arétin, on a eſſayé en différens tems de ſubſtituer d'autres ſyllabes aux ſiennes. Comme la voix des trois premières eſt aſſez ſourde, M. Sauveur, en changeant la manière de noter, avoit auſſi changé celle de *ſolfier*, & il nommoit les huit Notes de l'Octave par les huit ſyllabes ſuivantes : *Pa ra ga da ſo bo lo do*. Ces noms n'ont pas plus paſſé que les Notes ; mais pour la yllabe *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.)

Digitized by Google

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

Il y a diverſes manières de *ſolfier;* ſavoir, par Muances, par tranſpoſition & au naturel. (Voyez MUANCES, NATUREL & TRANSPOSITION.) La première méthode eſt la plus ancienne, la ſeconde eſt la meilleure, la troiſième 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 ajoûté 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 ſyſtème moderne.

La manière de *ſolfier* établie en France par l'addition du *ſi*, vaut aſſûrément mieux que tout cela; car la Gamme ſe trouvant complette, les Muances deviennent inutiles, & l'analogie des Octaves eſt parfaite-

Digitized by Google

ment 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 eſſenciels 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 célèbre 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 Pièce 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 Pièces appellées *Concerto*, on écrit toujours le mot *Solo* ſur la Partie principale, quand elle récite.

Digitized by Google

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

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

Je ſuppoſe d'abord, quelle que ſoit la nature du *Son*, que ſon véhicule n'eſt autre choſe que l'air même : premièrement, 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 réſonnance du *Son*, ou, pour mieux dire, ſa permanence & ſon prolongement ne peut naître que de la durée de l'agitation de l'air. Tant que cette agitation dure, l'air ébranlé vient ſans ceſſe frapper l'organe auditif & prolonge ainſi la ſenſation du *Son.* Mais il n'y a point de manière plus ſimple de concevoir cette durée, qu'en ſuppoſant dans l'air des vibrations qui ſe ſuccèdent, & qui renouvellent ainſi à chaque inſtant l'impreſſion. De plus, cette agitation de l'air, de quelque eſpèce qu'elle ſoit, ne peut être produite que par une agitation ſemblable dans les parties du corps ſonore : or, c'eſt un fait certain que les parties du corps ſonore éprouvent de telles vibrations. Si l'on touche le corps d'un Violoncelle dans le tems qu'on en tire du *Son*, on le ſent frémir ſous la main & l'on voit bien ſenſiblement durer les vibrations de la Corde juſqu'à ce que le *Son* s'éteigne. Il en eſt de même d'une cloche qu'on

Digitized by Google

fait ſonner en la frappant du batail ; on la ſent, on la voit même frémir, & l'on voit ſautiller les grains de ſable qu'on jette ſur la ſurface. Si la Corde ſe détend, ou que la Corde 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 premièrement ce qui conſtitue le rapport des *Sons* du grave à l'aigu.

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

Pythagore, au rapport de Nicomaque & de Cenſorin, s'y étoit pris d'une autre manière 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 manière ; 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 règle des diviſions harmoniques. Il faut en expliquer le principe.

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

Digitized by Google

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

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

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

Il eſt aiſé d'expliquer ſur ces principes la conſtruction des Inſtrumens à Cordes, tels que le 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 réſonner avec quelque force une des groſſes Cordes d'une Viole ou d'un Violoncelle, en paſſant l'archet un peu plus près du chevalet qu'à l'ordinaire, on entendra diſtinctement, pour peu qu'on

Digitized by Google

ait l'oreille exercée & attentive, outre le *Son* de la Corde entière, au moins celui de ſon Octave, celui de l'Octave de ſa Quinte, & celui de la double-Octave de ſa Tierce : on verra même frémir & l'on entendra réſonner toutes les Cordes montées à l'Uniſſon de ces *Sons*-là. Ces *Sons* acceſſoires accompagnent toujours un *Son* principal quelconque, mais quand ce *Son* principal eſt aigu, les autres y ſont moins ſenſibles. On appelle ceux-ci les Harmoniques du *Son* principal : c'eſt par eux, ſelon M. Rameau, que tout *Son* eſt appréciable, & c'eſt en eux que lui & M. Tartini ont cherché le principe de toute Harmonie, mais par des routes directement contraires. (Voyez HARMONIE, SYSTEME.)

Une difficulté qui reſte à expliquer dans la théorie du *Son*, eſt de ſavoir comment deux ou pluſieurs *Sons* peuvent ſe faire entendre à la fois. Lorſqu'on entend, par exemple, les deux *Sons* de la Quinte dont l'un fait deux vibrations, tandis que l'autre en fait trois, on ne conçoit pas bien comment la même maſſe d'air peut fournir dans un même tems ces différens nombres de vibrations diſtincts l'un de l'autre, & bien moins encore lorſqu'il ſe fait enſemble plus de deux *Sons* & qu'ils ſont tous diſſonnans entr'eux. Mengoli & les autres ſe tirent d'affaire par des comparaiſons. Il en eſt, diſent ils, comme de deux pierres qu'on jette à la fois dans l'eau, & dont les différens cercles qu'elles produiſent ſe croiſent ſans ſe confondre. M. de Mairan donne une explication plus philoſophique. L'air, ſelon lui, eſt diviſé en particules de diverſes grandeurs, dont chacune eſt capable d'un Ton particulier & n'eſt ſuſceptible d'aucun autre : de ſorte qu'à chaque *Son* qui ſe forme, les particules d'air qui lui ſont analogues s'ebranlent 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 ſyſtème 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*

Digitized by Google

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 plûtôt que de la réſoudre : on allègue en vain l'exemple de la lumière dont les rayons ſe croiſent dans un point ſans confondre les objets : car, outre qu'une difficulté n'en réſout pas une autre, la parité n'eſt pas exacte, puiſque l'objet eſt vû ſans exciter dans l'air un mouvement ſemblable à celui qu'y doit exciter le corps ſonore pour être ouï. Mengoli ſembloit vouloir prévenir cette objection, en diſant que les maſſes d'air chargées, pour ainſi dire, de différens *Sons*, ne frappent le tympan que ſucceſſivement, alternativement, & chacune à ſon tour ; ſans trop ſonger à quoi il occuperoit celles qui ſont obligées d'attendre que les premières 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 ſitôt qu'on expliquera comment pluſieurs *Sons* peuvent être entendus à la fois, on expliquera facilement le phénomène 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, ſeront ſans ceſſe aidées & renouvellées par les ſiennes : ces particules ſeront celles qui donneront l'uniſſon. Vient enſuite l'Octave, dont deux vibrations s'accordant avec une du *Son* principal, en ſont aidées & renforcées ſeulement de deux en deux ; par conſéquent l'Octave ſera ſenſible, mais moins que l'Uniſſon : vient enſuite la Douzième 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 troiſième vibration, la Douzième 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

Digitized by Google

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'éfface, & que les vibrations ayant le tems de s'éteindre avant d'être renouvellées, l'Harmonique ne s'entend plus du tout. Enfin quand le rapport ceſſe d'être rationel, les vibrations ne concourent jamais; celles du *Son* plus aigu, toujours contrariées, ſont bientôt étouffées par celles de la Corde, & ce *Son* aigu eſt abſolument diſſonnant & nul. Telle eſt la raiſon pourquoi les premiers Harmoniques s'entendent, & pourquoi tous les autres *Sons* ne s'entendent pas. Mais en voilà trop ſur la première 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 viteſſe du *Son* qui ſembleroit dépendre de ſa force, n'en dépend point. Cette viteſſe eſt toujours égale & conſtante, ſi elle n'eſt accélérée ou retardée par le vent: c'eſt-à-dire que le *Son*, fort ou foible, s'étendra toujours uniformément, & qu'il fera toujours dans deux ſecondes le double du chemin qu'il aura fait dans une. Au rapport de Halley & de Flamſteade, le *Son* parcourt en Angleterre 1070 pieds de France en une ſeconde, & au Pérou 174 toiſes, ſelon M. de la Condamine. Le P. Merſenne & Gaſſendi ont aſſuré que le vent favorable ou contraire n'accéleroit ni ne retardoit le *Son*: depuis les expériences que Derham & l'Académie des Sciences ont faites ſur ce ſujet, cela paſſe pour une erreur.

Digitized by Google

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 troiſième cauſe différente de ces deux, pour expliquer cette troiſième 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 éclatants; & il les diſtribue à différens Inſtrumens, à diverſes Voix, en Récits ou en Chœurs, aux extrémités ou dans le *Medium* des Inſtrumens ou des Voix, avec des *Doux* ou des *Fort*, ſelon les convenances de tout cela.

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

Digitized by Google

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 troiſième *Son* : mais la nature & l'art ont limité cette infinité dans la pratique de la Muſique. On trouve bientôt dans les Inſtrumens les bornes des *Sons* praticables, tant au grave qu'à l'aigu. Allongez ou raccourciſſez juſqu'à un certain point une Corde ſonore, elle n'aura plus de *Son*. L'on ne peut pas non plus augmenter ou diminuer à volonté la capacité d'une Flûte ou d'un tuyau d'Orgue ni ſa longueur ; il y a des bornes paſſé leſquelles ni l'un ni l'autre ne réſonne plus. L'inſpiration a auſſi ſa meſure & ſes loix. Trop foible elle ne rend point de *Son* ; trop forte elle ne produit qu'un cri perçant qu'il eſt impoſſible d'apprécier. Enfin il eſt conſtaté par mille expériences que tous les *Sons* ſenſibles ſont renfermés dans une certaine latitude, paſſé laquelle, ou trop graves ou trop aigus, ils ne ſont plus appercus 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 Géomètre, le *Son* le plus grave appréciable à notre oreille fait 30 vibrations par ſeconde, & le plus aigu 7552 vibrations dans le même tems ; Intervalle qui renferme à-peu-près 8 Octaves.

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

Digitized by Google

plus grand nombre de *Sons* praticables dans notre Muſique ſur un même *Son* fondamental.

On ne pourroit pas évaluer avec la même préciſion le nombre des *Sons* praticables dans l'ancienne Muſique. Car les Grecs formoient, pour ainſi dire, autant de ſyſtèmes de Muſique, qu'ils avoient de manières différentes d'accorder leurs Tétracordes. Il paroît, par la lecture de leurs traités de Muſique, que le nombre de ces manières étoit grand & peut-être indéterminé. Or chaque Accord particulier changeoit les *Sons* de la moitié du ſyſtème, 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 manière 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'eſpèce du Genre. Les premiers étoient huit en tout, ſavoir les deux extrêmes de chaque Tétracorde & la Corde Proſlambanomène; les ſeconds étoient auſſi tout au moins au nombre de huit, quelquefois de neuf ou de dix, parce que deux *Sons* voiſins quelquefois ſe confondoient en un, & quelquefois ſe ſéparoient.

Ils diviſoient derechef, dans les Genres épais, les *Sons* ſtables en deux eſpèces, dont l'une contenoit trois *Sons* appellés *Apycni* ou *non-ſerrés*, parce qu'ils ne formoient au grave ni ſemi-Tons ni moindres Intervalles; ces trois *Sons Apycni* étoient la Proſlambanomène, la Nète-Synnéménon, & la Nète-Hyperboléon. L'autre eſpèce portoit le nom de *Sons Barypicni* ou *ſous-ſerrés*, parce qu'ils formoient le grave des petits Intervalles: les *Sons Barypicni* étoient au nombre de cinq, ſavoir, l'Hypate-Hypaton, l'Hypate-Méſon, la Mèſe, la Paramèſe & la Nète-Diézeugménon.

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

*

Digitized by Google

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 Bémol : mais autre choſe eſt de changer de Corde, & autre choſe de changer l'Accord d'une Corde.

SON FIXE. *ſ. m.* Pour avoir ce qu'on appelle un *Son fixe*, il faudroit s'aſſurer que ce *Son* ſeroit toujours le même dans tous les tems & dans tous les lieux. Or il ne faut pas croire qu'il ſuffiſe pour cela d'avoir un tuyau, par exemple, d'une longueur déterminée : car premièrement, 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'atmoſphère, 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 matière, ſera ſujet aux variations que le chaud ou le froid cauſe dans les dimenſions de tous les corps : le tuyau ſe raccourciſſant ou s'allongeant deviendra proportionnellement plus aigu ou plus grave ; & de ces deux cauſes combinées, vient la difficulté d'avoir un *Son fixe*, & preſque l'impoſſibilité de s'aſſurer du même *Son* dans deux lieux en même tems, ni dans deux tems en même lieu.

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

Digitized by Google

le Baromètre 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. Eſpèce ſingulière 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 legèrement 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 legèrement le doigt de l'aigu au grave depuis le milieu d'une Corde qu'on touche en même tems de l'archet en la manière 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 entière, 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 entière, 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 réſon-

Digitized by Google

nera 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 ſuccèdent 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 première 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 première Octave, c'eſt-à-dire, depuis le milieu de la Corde en avançant vers le Chevalet, on retrouve les mêmes *Sons harmoniques* dans le même ordre, ſur les mêmes diviſions de l'Octave aigue; c'eſt-à-dire, la Dix-neuvième ſur la Dixième mineure, la Dix-ſeptième ſur la Dixième majeure, &c.

Je n'ai fait, dans cette Table, aucune mention des *Sons harmoniques* relatifs à la Seconde & à la Septième: premièrement, 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-troiſième, ou la triple Octave de la Seconde, & l'Harmonique du *Ton* mineur ſeroit la vingt-quatrième, 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?

Digitized by Google

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

SONATE *ſ. f.* Pièce de Muſique inſtrumentale compoſée de trois ou quatre morceaux conſécutifs de caractères 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 eſpèce d'Inſtrument, ſoit par la hardieſſe de l'exécution. Il y a auſſi des *Sonates* en Trio, que les Italiens appellent plus communément *Sinfonie*; mais quand elles paſſent trois Parties ou qu'il y en a quelqu'une récitante, elles prennent le nom de Concerto. (voyez CONCERTO.)

Il y a pluſieurs ſortes de *Sonates*. Les Italiens les réduiſent à deux eſpèces 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 eſpèce eſt appellée *Sonate da Chieſa*, *Sonates* d'Égliſe, 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 eſpèce que ſoient les *Sonates*, elles commencent d'ordinaire par un Adagio, &, après avoir paſſé par deux ou trois mouvemens différens, finiſſent par un Allegro ou un Preſto.

Aujourd'hui que les Inſtrumens ſont la partie la plus importante de la Muſique, les *Sonates* ſont extrêmement à la mode, de même que toute eſpèce de Symphonie; le Vocal n'en eſt guères que l'acceſſoire, & le Chant accompagne l'accompagnement. Nous tenons ce mauvais goût de ceux qui, voulant introduire le tour de la Muſique Italienne dans une Langue qui n'en eſt pas ſuſceptible, nous ont obligés de chercher à faire avec les Inſtrumens ce qu'il nous eſt impoſſible de faire avec nos voix. J'oſe prédire qu'un goût ſi peu naturel ne durera pas. La Muſique purement Harmonique eſt peu de choſe; pour plaire conſtamment, & prévenir l'ennui, elle doit s'élever au rang des Arts

Digitized by Google

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

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

SOUPIR. Silence équivalant à une Noire, & qui ſe marque par un trait courbe approchant de la figure du 7 de chiffre, mais tourné en ſens contraire, en cette ſorte ɾ. Voyez SILENCE, NOTES.)

Digitized by Google

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 & génant les vibrations du corps entier de l'Inſtrument. La *Sourdine*, en affoibliſſant les Sons, change leur tymbre & leur donne un caractère 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 quatrième 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 ſixième Note du Ton. Mais cette *Sous-Médiante* devant être au même Intervalle de la Tonique en deſſous, qu'en eſt la Médiante en deſſus, doit faire Tierce majeure ſous cette Tonique, & par conſéquent Tierce mineure ſur la ſous-Dominante; & c'eſt ſur cette analogie que le même M. Rameau établit le principe du Mode mineur; mais il s'en ſuivroit de-là que le Mode majeur d'une Tonique, & le Mode mineur de ſa ſous-Dominante devroient avoir une grande affinité; ce qui n'eſt pas: puiſqu'au contraire il eſt très-rare qu'on paſſe d'un de ces deux Modes à l'autre, & que l'Échelle preſque entière 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.

Digitized by Google

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.r Rameau ; ce qu'il y a de ſûr eſt que celui que je donne eſt préférable pour l'uſage de la compoſition.

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

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

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

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

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

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

STYLE *ſ. m.* Caractère diſtinctif de compoſition ou d'exécution. Ce caractère varie beaucoup ſelon les pays, le goût des Peuples, le génie des Auteurs : ſelon les matières, les lieux, les tems, les ſujets, les expreſſions, &c.

Digitized by Google

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'Égliſe n'eſt pas le même que celui des Muſiques pour le Théâtre ou pour la Chambre. Le *Syle* 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 caractère 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 caractères dans la danſe, &c.

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

SUJET. *ſ. m.* Terme de compoſition : c'eſt la partie principale du Deſſein, l'idée qui ſert de fondement à toutes les autres. (Voyez DESSEIN.) Toutes les autres parties ne demandent que de l'art & du travail ; celle-ci ſeule dépend du génie, & c'eſt en elle que conſiſte l'invention. Les principaux *Sujets* en Muſique produiſent des Rondeaux, des Imitations, des Fugues, &c. Voyez ces mots. Un Compoſiteur ſtérile & froid, après avoir avec peine trouvé quelque mince *Sujet*, ne fait que le retourner, & le promener de Modulation en Modulation ; mais l'Artiſte qui a de la chaleur & de l'imagination ſait, ſans laiſſer oublier ſon *Sujet*, lui donner un air neuf chaque fois qu'il le répréſente.

Digitized by Google

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 étrangères à l'Harmonie, qu'on appelle Notes *par ſuppoſition.*

La règle générale eſt, quand les Notes ſont égales, que toutes celles qui frappent ſur le Tems fort portent Harmonie; celles qui paſſent ſur le Tems foible ſont des Notes de *Suppoſition* qui ne ſont miſes que pour le Chant & pour former des Degrés conjoints. Remarquez que par *Tems fort* & *Tems foible*, j'entends moins ici les principaux Tems de la Meſure que les Parties mêmes de chaque Tems. Ainſi, s'il y a deux Notes égales dans un même Tems, c'eſt la première qui porte Harmonie; la ſeconde eſt de *Suppoſition.* Si le Tems eſt compoſé de quatre Notes égales, la première & la troiſième portent Harmonie, la ſeconde & la quatrième ſont les Notes de *Suppoſition*, &c.

Quelquefois on pervertit cet ordre; on paſſe la première 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 première.

Tout ceci ſuppoſe toujours une marche diatonique par Degrès conjoints: car quand les Degrès 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 ajoûte ou ſuppoſe un nouveau Son au-deſſous de la Baſſe-fondamentale; ce qui fait que de tels Accords excèdent toujours l'étendue de l'Octave.

Les Diſſonnances des Accords par *Suppoſition* doivent toujours être préparées par des ſyncopes, & ſauvées en deſcendant diatoniquement ſur des Sons d'un Accord ſous lequel la même Baſſe *ſuppoſée* puiſſe tenir

Digitized by Google

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 Septième. La première, quand le Son ajoûté eſt une Tierce au-deſſous du Son fondamental; tel eſt l'Accord de Neuvième; ſi l'Accord de Neuvième eſt formé par la Médiante ajoûtée au-deſſous de l'Accord ſenſible en Mode mineur, alors l'Accord prend le nom de Quinte ſuperflue. La ſeconde eſpèce eſt quand le Son ſuppoſé eſt une Quinte au-deſſous du fondamental, comme dans l'Accord de Quarte ou Onzième; ſi l'Accord eſt ſenſible & qu'on ſuppoſe la Tonique, l'Accord prend le nom de Septième ſuperflue. La troiſième eſpèce eſt celle où le Son ſuppoſé eſt au-deſſous d'un Accord de Septième 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 ajoûté 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 Septième au-deſſous, c'eſt-à-dire la Tonique elle-même, l'Accord prend le nom de Sixte mineure & Septième 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.

SURAIGUÉS. Tétracorde des *Suraiguës* ajoûté par l'Aretin. Voyez SYSTEME.)

SURNUMÉRAIRE ou AJOUTÉE. *ſ. f.* C'étoit le nom de la plus baſſe Corde du Syſtème 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 précède avant de le réſoudre ſur le ſien, c'eſt une *Suſpenſion*.

Digitized by Google

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

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

II. Elle doit toujours ſe réſoudre diatoniquement, ſoit en montant, ſoit en deſcendant; c'eſt-à-dire, que chaque Partie qui a ſuſpendu, ne doit enſuite monter ou deſcendre que d'un 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 Plaint-Chant. Ce terme eſt devenu technique depuis qu'il a été employé par M. l'Abbé le Beuf.

SYMPHONIE. *ſ. f.* Ce mot, formé du Grec σὺν, *avec*, & φωνὴ, *Son*, ſignifie, dans la Muſique ancienne, cette union des Sons qui forme un Concert. C'eſt un ſentiment reçu, & je crois, démontré, que les Grecs ne connoiſſoient pas l'Harmonie dans le ſens que nous donnons 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 manières: ou tout concertoit à l'uniſſon, & alors la Symphonie s'appelloit plus particulièrement *Homophonie*; ou

Digitized by Google

la moitié des Concertans étoit à l'Octave ou même à la double Octave de l'autre, & cela se nommoit *Antiphonie*. On trouve la preuve de ces distinctions dans les Problêmes d'Aristote, Section 19.

Aujourd'hui le mot de *Symphonie* s'applique à toute Musique Instrumentale, tant des Pièces 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 Opera & dans plusieurs autres sortes de Musique. On distingue la Musique vocale en Musique sans *Symphonie*, qui n'a d'autre accompagnement que la Basse-continue; & Musique avec *Symphonie*, qui a au moins un Dessus d'Instrumens, Violons, Flûtes ou Hautbois. On dit d'une Pièce qu'elle est en grande *Symphonie*, quand, outre la Basse & les Dessus, elle a encore deux autres Parties Instrumentales; sçavoir, Taille & Quinte de Violon. La Musique de la Chapelle du Roi, celle de plusieurs Eglises, & celle des Opera sont presque toujours en grande *Symphonie*.

SYNAPHE. *s. f.* Conjonction de deux Tetracordes, ou, plus précisément, résonnance de Quarte ou Diatessaron, qui se fait entre les Cordes homologues de deux Tétracordes conjoints. Ainsi, il y a trois *Synaphes* dans le Système des Grecs: l'une entre le Tétracorde des Hypates & celui des Mèses; l'autre, entre le Tétracorde des Mèses & celui des Conjointes; & la troisième, entre le Tétracorde des Disjointes & celui des Hyperbolées. (Voyez SYSTEME, TÉTRACORDE.)

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

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

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

Il faut remarquer que la *Syncope* n'existe pas moins dans l'Harmonie, quoique le Son qui la forme, au lieu d'être continu, soit refrappé

Digitized by Google

par deux ou plusieurs Notes, pourvû que la disposition de ces Notes qui répètent le même Son, soit conforme à la définition.

La *Syncope* a ses usages dans la Mélodie pour l'expression & le goût du Chant; mais sa principale utilité est dans l'Harmonie pour la pratique des Dissonnances. La premiere partie de la *Syncope* sert à la préparation: la Dissonnance se frappe sur la Seconde; & dans une succession de Dissonnances, la première partie de la *Syncope* suivante sert en même tems à sauver la Dissonnance qui précède, & à préparer celle qui suit.

Syncope, de συν, *avec*, & de κόπτω, *je coupe*, je bats; parce que la *Syncope* retranche de chaque Tems, heurtant, pour ainsi dire, l'un avec l'autre. M. Rameau veut que ce mot vienne du choc des Sons qui s'entre-heurtent en quelque sorte dans la Dissonnance; mais les *Syncopes* sont antérieures à notre Harmonie, & il y a souvent des *Syncopes* sans Dissonnances.

SYNNÉMÉNON. *gén. plur. fém.* Tétracorde *Synnéménon* ou des Conjointes. C'est le nom que donnoient les Grecs à leur troisième Tétracorde, quand il étoit conjoint avec le second, & divisé d'avec le quatrième. Quand au contraire il étoit conjoint au quatrième & divisé du second, ce même Tétracorde prenoit le nom de *Diézeugménon* ou des Divisées. Voyez ce mot. (Voyez aussi TÉTRACORDE, SYSTEME.)

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

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

SYNTONIQUE ou DUR. *adj.* C'est l'épithète par laquelle Aristoxène distingue celle des deux espèces du Genre Diatonique ordinaire, dont le Tétracorde est divisé en un semi-*Ton* & deux *Tons* égaux: au lieu que dans le Diatonique mol, après le semi-Ton, le

Digitized by Google

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 ſemi-Ton majeur ; le ſecond, d'un *Ton* majeur ; & le troiſième, 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'Ariſtoxène, $\frac{3}{20} + \frac{6}{20} + \frac{6}{20} = \frac{3}{4}$.

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

Il y avoit d'autres *Syntoniques* encore, & l'on en comptoit quatre eſpèces principales, ſavoir l'Ancien, le Réformé, le Tempéré, & l'Égal. Mais c'eſt perdre ſon tems, & abuſer de celui du Lecteur, que de le promener par toutes ces diviſions.

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

On voit dans le premier livre d'Ariſtide Quintilien une liſte des divers Modes qu'il ne faut pas confondre avec les Tons qui portent le même nom, & dont j'ai parlé ſous le mot *Mode* pour me conformer à l'uſage Moderne introduit fort mal-à-propos par Glaréan. Les Modes étoient des manières 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.

Digitized by Google

SYSTEME. *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 *Syſtème* à tout Intervalle compoſé ou conçu comme compoſé d'autres Intervalles plus petits, leſquels, conſidérés comme les élémens du *Syſtème*, s'appellent *Diaſtème*. (Voyez DIASTEME.)

Il y a une infinité d'Intervalles différens, & par conſéquent auſſi une infinité de *Syſtèmes* poſſibles. Pour me borner ici à quelque choſe de réel, je parlerai ſeulement des *Syſtèmes* 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 *Syſtème particulier* tout compoſé d'au moins deux Intervalles; tels que ſont ou peuvent-être conçues l'Octave, la Quinte, la Quarte, la Sixte, & même la Tierce. J'ai parlé des *Syſtèmes* particuliers au mot *Intervalle*.

Les *Syſtèmes* généraux, qu'ils appelloient plus communément *Diagrammes*, étoient formés par la ſomme de tous les *Syſtèmes* particuliers, & comprenoient, par conſéquent, tous les Sons employés dans la Muſique. Je me borne ici à l'examen de leur *Syſtème* 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 *Syſtème* 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 *Syſtème*. Or les Cordes de ces premiers Inſtrumens ſe touchoient toujours à vide; il y falloit donc autant de Cordes que le *Syſtème* renfermoit de Sons; & c'eſt ainſi que, dès l'origine de la Muſique, on peut, ſur le nombre des Cordes de l'Inſtrument, déterminer le nombre des Sons du *Syſtème*.

Tout le *Syſtème* 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 Degrès conjoints; ſelon d'autres ils n'étoient pas Diatoniques: mais les deux extrêmes

Digitized by Google

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 Tetracorde de Mercure, quoique Diodore avance que la Lyre de Mercure n'avoit que trois Cordes. Ce *Syſtème* ne demeura pas long-tems borné à ſi peu de Sons : Chorebe, fils d'Athis Roi de Lydie, y ajoûta une cinquième Corde ; Hyagnis, une ſixieme ; Terpandre, une ſeptième pour égaler le nombre des planettes ; & enfin Lychaon de Samos, la huitième.

Voilà ce que dit Boëce : mais Pline dit que Terpandre, ayant ajoûté trois Cordes aux quatre anciennes, joua le premier de la Cythare à ſept Cordes ; que Simonide y en joignit une huitième, & Timothée une neuvième. Nicomaque le Geraſénien attribue cette huitième Corde à Pythagore, la neuvième à Théophraſte de Piérie, puis une dixième à Hyſtiée de Colophon, & une onzième à Timothée de Milet. Phérécrate dans Plutarque fait faire au *Syſtème* 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 Degrè & réduit à un Intervalle de Septième ? C'eſt pourtant ce que font entendre la plûpart des Auteurs, & entr'autres Nicomaque, qui dit que Pythagore trouvant tout le *Syſtème* compoſé ſeulement de deux Tétracordes conjoints, qui formoient entre leurs extrémités un

Digitized by Google

Intervalle diſſonnant, il le rendit conſonnant en diviſant ces deux Tétracordes par l'Intervalle d'un *Ton*, ce qui produiſit l'Octave.

Quoi qu'il en ſoit, c'eſt du moins une choſe certaine que le *Syſtème* 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 appellèrent *Syſtema perfectum, maximum, immutatum*; le grand *Syſtème*, le *Syſtème* 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 *Syſtèmes* particuliers, & ſelon eux, les plus grands Intervalles qui puiſſent avoir lieu dans la Mélodie.

Ce *Syſtème* entier étoit compoſé de quatre Tétracordes ; trois conjoints & un disjoint, & d'un *Ton* de plus, qui fut ajoûté au-deſſous du tout pour achever la double Octave; d'où la Corde qui le formoit prit le nom de *Proſlambanomène* ou d'*Ajoûtée*. Cela n'auroit dû, ce ſemble, produire que quinze Sons dans le Genre Diatonique : il y en avoit pourtant ſeize. C'eſt que la disjonction ſe faiſant ſentir, tantôt entre le ſecond & le troiſième Tétracorde, tantôt entre le troiſiéme & le quatrième, 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 troiſième Tétracorde ; ou bien, dans le ſecond cas, que ce même Son *la* commençant lui-même le troiſième Tétracorde, étoit immédiatement ſuivi du *ſi* Bémol: car le premier Degré de chaque Tétracorde dans le Genre Diatonique, étoit toujours d'un ſemi-Ton. Cette différence produiſoit donc un ſeizième Son à cauſe du *ſi* qu'on avoit naturel d'un côté & Bémol de l'autre. Les ſeize Sons étoient répréſentés par dix-huit noms : c'eſt-à-dire que l'*ut* & le *re* étant ou les Sons aigus ou les Sons moyens du troiſième Tétracorde, ſelon ces deux cas de disjonction, l'on donnoit à chacun de ces deux Sons un nom qui déterminoit ſa poſition.

Mais comme le Son fondamental varioit ſelon le Mode, il s'en-ſuivoit pour le lieu qu'occupoit chaque Mode dans le *Syſtème* 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

Digitized by Google

de particuliers à chacun ou à quelques-uns ſeulement. Ainſi, dans le ſeul Genre Diatonique, l'étendue de tous les Sons admis dans les quinze Modes dénombrés par Alipius eſt de trois Octaves ; &, comme la différence du Son fondamental de chaque Mode à celui de ſon voiſin étoit ſeulement d'un ſemi-Ton, il eſt évident que tout cet eſpace gradué de ſemi-Ton en ſemi-Ton produiſoit, dans le Diagramme général, la quantité de 34 Sons pratiqués dans la Muſique ancienne. Que ſi, déduiſant toutes les Répliques des mêmes Sons, on ſe renferme dans les bornes d'une Octave, on la trouvera diviſée chromatiquement en douze Sons différens, comme dans la Muſique moderne. Ce qui eſt manifeſte par l'inſpection des Tables miſes par Meibomius à la tête de l'ouvrage d'Alipius. Ces remarques ſont néceſſaires pour guérir l'erreur de ceux qui croient, ſur la foi de quelques Modernes, que la Muſique ancienne n'étoit compoſée en tout que de ſeize Sons.

On trouvera (*Pl.* H. *Fig.* 2.) une Table du *Syſtème* 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 *Syſtème* Ariſtoxènien.

Tel fut, dans ſa perfection, le *Syſtème* général des Grecs ; lequel demeura à-peu-près dans cet état juſqu'à l'onzième ſiècle ; tems où Guy d'Arezzo y fit des changemens conſidérables. Il ajoûta dans le bas une nouvelle Corde qu'il appella *Hypoproſlambanomène*, ou *ſous-Ajoûtée*, & dans le haut un cinquième Tétracorde, qu'il appella le Tétracorde des Suraiguës. Outre cela, il inventa, dit-on, le Bémol, néceſſaire pour diſtinguer la deuxième Corde d'un Tétracorde conjoint d'avec la première Corde du même Tétracorde disjoint : c'eſt-à-dire qu'il fixa cette double ſignification de la lettre B, que Saint

Digitized by Google

Grégoire, avant lui, avoit déjà assignée à la Note *si*. Car puisqu'il est certain que les Grecs avoient, depuis longtems, ces mêmes conjonctions & disjonctions de Tétracordes, &, par conséquent, des signes pour en exprimer chaque Degré dans ces deux différens cas, il s'en-suit que ce n'étoit pas un nouveau Son introduit dans le *Système* 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 *Système* qu'à la méthode, & que tout celui qui en résultoit, étoit une autre manière de solfier les mêmes Sons. (Voyez GAMME, MUANCES, SOLFIER.)

On conçoit aisément que l'invention du Contre-point, à quelque Auteur qu'elle soit due, dut bien-tôt reculer encore les bornes de ce *Système*. Quatre Parties doivent avoir plus d'étendue qu'une seule. Le *Système* fut fixé à quatre Octaves, & c'est l'étendue du Clavier de toutes les anciennes Orgues. Mais on s'est enfin trouvé gêné par des limites, quelque espace qu'elles pussent contenir; on les a franchies, on s'est étendu en haut & en bas; on a fait des Claviers à ravalement; on a démanché sans cesse; on a forcé les Voix, & enfin l'on s'est tant donné de carrière à cet égard, que le *Système* moderne n'a plus d'autres bornes dans le haut que le chevalet du Violon. Comme on ne peut pas de même démancher pour descendre, la plus basse Corde des Basses ordinaires ne passe pas encore le C *sol ut* : mais on trouvera également le moyen de gagner de ce côté-là en baissant le Ton du *Système* général : c'est même ce qu'on a déjà commencé de faire, & je tiens pour certain qu'en France le Ton de l'Opéra est plus bas aujourd'hui qu'il ne l'étoit du tems de Lully. Au contraire, celui de la Musique instrumentale est monté comme en Italie : & ces différences commencent même à devenir assez sensibles pour qu'on s'en apperçoive même dans la pratique.

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

SYSTEME est encore, ou une méthode de calcul pour déterminer les rapports des Sons admis dans la Musique, ou un ordre de signes

Digitized by Google

établis pour les exprimer. C'eſt dans le premier ſens que les Anciens diſtinguoient le *Syſtème* Pythagoricien & le *Syſtème* Ariſtoxénien. (Voyez ces mots.) C'eſt dans le ſecond que nous diſtinguons aujourd'hui le *Syſtème* de Guy, le *Syſtème* de Sauveur, de Démos, du P. Souhaitti, &c. deſquels il a été parlé au mot *Note*.

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

Tel eſt encore un autre *Syſtème* plus nouveau, lequel étant demeuré manuſcrit & deſtiné peut-être à n'être jamais vû du Public en entier, vaut la peine que nous en donnions ici l'extrait qui nous a été communiqué par l'Auteur M. Roualle de Boiſgelou, Conſeiller au Grand-Conſeil, déjà cité dans quelques articles de ce Dictionnaire.

Il s'agit premièrement de déterminer le rapport exact des Sons dans le Genre Diatonique & dans le Chromatique; ce qui ſe faiſant d'une manière uniforme pour tous les Tons, fait par conſéquent évanouir le Tempérament.

Tout le *Syſtème* de M. de Boiſgelou eſt ſommairement renfermé dans les quatre formules que je vais tranſcrire, après avoir rappellé au Lecteur les règles établies en divers endroits de ce Dictionnaire ſur la manière de comparer & compoſer les Intervalles ou les rapports qui les expriment. On ſe ſouviendra donc :

1. Que pour ajoûter un Intervalle à un autre il faut en compoſer les rapports. Ainſi, par exemple, ajoûtant la Quinte $\frac{3}{2}$, à la Quarte $\frac{4}{3}$, on a $\frac{6}{11}$, ou $\frac{1}{2}$; ſavoir l'Octave.

2. Que pour ajoûter un Intervalle à lui-même, il ne faut qu'en doubler le rapport. Ainſi, pour ajoûter 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'ajoûter le petit nombre à lui-même une ou

Digitized by Google

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 $\frac{4}{3}$ faiſant $\frac{8}{9}$, on a pour le produit de la Quinte redoublée le rapport du *Ton* majeur.

J'ajoûterai que dans ce Dictionnaire j'ai toujours exprimé les rapports des Intervalles par ceux des vibrations, au lieu que M. de Boiſgelou les exprime par les longueurs des Cordes, ce qui rend ſes expreſſions inverſes des miennes. Ainſi, le rapport de la Quinte par les vibrations étant $\frac{3}{2}$, eſt $\frac{2}{3}$ par les longueurs des Cordes. Mais on va voir que ce rapport n'eſt qu'approché dans le *Syſtème* 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. n^r. 2^f.
Rapport de l'Intervalle qui vient de Quarte. 2^f. n^r.

r. Nombre de Quintes ou de Quartes de l'Intervalle.
f. Nombre d'Octaves combinées de l'Intervalle.
t. Nombre de ſemi-Tons de l'Intervalle.

Digitized by Google

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, (*Pl.* I. *Fig.* 3.) ſont les ſuivans.

Ut de re ma mi fa ſi ſol be la ſa ſi.

Tout Intervalle eſt formé par la progreſſion de Quintes ou par celle de Quartes, ramenées à l'Octave. Par exemple, l'Intervalle *ſi ut* eſt formé par cette progreſſion de 5 Quartes *ſi mi la re ſol ut*, ou par cette progreſſion de 7 Quintes *ſi ſi de be ma ſa fa ut.*

De même l'Intervalle *fa la* eſt formé par cette progreſſion de 4 Quintes *fa ut ſol re la*, ou par cette progreſſion de 8 Quartes *fa ſa ma be de ſi ſi mi la.*

De ce que le rapport de tout Intervalle qui vient de Quintes eſt $n^r . 2^s$., & que celui qui vient de Quartes eſt $2^s : n^r$., il s'enſuit qu'on a pour le rapport de l'Intervalle *ſi ut*, quand il vient de Quartes, cette proportion $2^s : n^r :: 2^3 : n^5$. Et ſi l'Intervalle *ſi ut* vient de Quintes, on a cette proportion $n^r : 2^s :: n^7 : 2^4$. Voici comment on prouve cette analogie.

Le nombre de Quartes, d'où vient l'Intervalle *ſi ut*, étant de 5, le rapport de cet Intervalle eſt de $2^5 : n^5$., puiſque le rapport de la Quarte eſt $2 : n$.

Mais ce rapport $2^5 : n^5$. déſigneroit un Intervalle de 2^6 ſemi-Tons, puiſque chaque Quarte a 5 ſemi-Tons, & que cet Intervalle a

Digitized by Google

Quartes. Ainſi, l'Octave n'ayant que 12 ſemi-Tons, l'Intervalle *ſi ut* paſſeroit deux Octaves.

Donc pour que l'Intervalle *ſi ut* ſoit moindre que l'Octave, il faut diminuer ce rapport $2^s : n^r$, de deux Octaves; c'eſt-à-dire, du rapport de $2^2 : 1$. Ce qui ſe fait par un rapport compoſé du rapport direct $2^s : n^r$, & du rapport $1 : 2^2$ inverſe de celui $2^2 : 1$, en cette ſorte : $2^s \times 1 : n^r \times 2^2 :: 2^s : 2^2 n^r :: 2^3 : n^r$.

Or, l'Intervalle *ſi ut* venant de Quartes, ſon rapport, comme il a été dit ci-devant, eſt $2^3 : n^r$. Donc $2^3 : n^r :: 2^3 : n^r$. Donc $s = 3$, & $r = 5$.

Ainſi, réduiſant les lettres du ſecond cas de chaque formule aux nombres correſpondans, on a pour C, $7s - 4r - x = 21 - 20 - 1 = 0$, & pour D, $7x - 4t - s = 7 - 4 - 3 = 0$.

Lorſque le même Intervalle *ſi ut* vient de Quintes, il donne cette proportion $n^r : 2^s :: n^7 : 2^4$. Ainſi, l'on a $r = 7$, $s = 4$, & par conſéquent, pour A de la première formule, $12^s - 7r - t = 48 - 49 + 1 = 0$; & pour B, $12x - 5t \pm r = 12 - 5 - 7 = 0$.

De même l'Intervalle *fa la* venant de Quintes donne cette proportion $n^r : 2^s :: n^4 : 2^2$, & par conſéquent on a $r = 4$ & $s = 2$. Le même Intervalle venant de Quartes donne cette proportion $2^s : n^r :: 2^5 : n^8$, &c. Il ſeroit trop long d'expliquer ici comment on peut trouver les rapports & tout ce qui regarde les Intervalles par le moyen des formules. Ce ſera mettre un Lecteur attentif ſur la route que de lui donner les valeurs de n & de ſes puiſſances.

Valeurs des Puiſſances de n.

$n^4 = 5$, c'eſt un fait d'expérience.

Donc $n^8 = 25$; $n^{12} = 125$. &c.

Valeurs préciſes des trois premières Puiſſances de n.

$n = \sqrt[4]{5}$, $n^2 = \sqrt{5}$, $n^3 = \sqrt[4]{125}$.

Valeurs approchées des trois premières Puiſſances de n.

$m = \frac{3}{2}$, $m^2 = \frac{3^2}{2^2}$, $m^3 = \frac{3^3}{2^3}$.

Digitized by Google

Donc le rapport $\frac{1}{2}$, qu'on a cru juſqu'ici être celui de la Quinte juſte, n'eſt qu'un rapport d'approximation, & donne une Quinte trop forte, & de-là le véritable principe du Tempérament qu'on ne peut appeller ainſi que par abus, puiſque la Quinte doit être foible pour être juſte.

REMARQUES SUR LES INTERVALLES.

Un Intervalle d'un nombre donné de ſemi-Tons, a toujours deux rapports différens; l'un comme venant de Quintes, & l'autre comme venant de Quartes. La ſomme des deux valeurs de r dans ces deux rapports égale 12, & la ſomme des deux valeurs de s égale 7. Celui des deux rapports de Quintes ou de Quartes dans lequel r eſt le plus petit, eſt l'Intervalle diatonique, l'autre eſt l'Intervalle chromatique. Ainſi, l'Intervalle *ſi ut*, qui a ces deux rapports, $2^3 : n^1$ & $n^7 : 2^4$, eſt un Intervalle diatonique comme venant de Quartes, & ſon rapport eſt $2^3 : n^1$; 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 $n^4 : 2^2$ & $2^1 : n^5$, eſt diatonique dans le premier cas où il vient de Quintes, & chromatique dans le ſecond où il vient de Quartes.

L'Intervalle *ſi ut*, diatonique, eſt une ſeconde mineure : l'Intervalle *ſi ut*, chromatique, ou plutôt l'Intervalle *ſi ſi* Dièſe (car alors *ut* eſt pris pour *ſi* Dièſe) eſt un Uniſſon ſuperflu.

L'Intervalle *fa la*, diatonique, eſt une Tierce majeure; l'Intervalle *fa la*, chromatique, ou plutôt l'Intervalle *mi* Dièſe *la*, (car alors *fa* eſt pris comme *mi* Dièſe) eſt une Quarte diminuée. Ainſi des autres.

Il eſt évident, 1°. Qu'à chaque Intervalle diatonique correſpond un Intervalle chromatique d'un même nombre de ſemi-Tons & *vice verſâ*. Ces deux Intervalles de même nombre de ſemi-Tons, l'un diatonique & l'autre chromatique, ſont appellés Intervalles correſpondans.

2°. Que quand la valeur de r eſt égal à un de ces nombres 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, l'Intervalle eſt diatonique; ſoit que cet Intervalle vienne de Quintes ou de Quartes; mais que ſi r eſt égal à un

Digitized by Google

de ces nombres, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, l'Intervalle eſt chromatique.

3°. Que lorſqu'$r = 6$, l'Intervalle eſt en même tems diatonique & chromatique, ſoit qu'il vienne de Quintes ou de Quartes : tels ſont les deux Intervalles *fa ſi*, appellé Triton, & *ſi fa*, appellé Fauſſe-Quinte ; le Triton *fa ſi* eſt dans le rapport $n^6 : 2^3$. & vient de ſix Quintes ; la Fauſſe-Quinte *ſi fa* eſt dans le rapport $2^4 : n^5$ & vient de ſix Quartes : où l'on voit que dans les deux cas on a $r = 6$. Ainſi le Triton, comme Intervalle diatonique, eſt une Quarte-majeure ; &, comme Intervalle chromatique, une Quarte ſuperflue : la Fauſſe-Quinte *ſi fa*, comme Intervalle diatonique, eſt une Quinte mineure ; comme Intervalle chromatique, une Quinte diminuée. Il n'y a que ces deux Intervalles & leurs Répliques qui ſoient dans le cas d'être en même tems diatoniques & chromatiques.

Les Intervalles diatoniques de même nom, & conſéquemment de même gradation, ſe diviſent en majeurs & mineurs. Les Intervalles chromatiques ſe diviſent en diminués & ſuperflus. A chaque Intervalle diatonique mineur correſpond un Intervalle chromatique ſuperflu, & à chaque Intervalle diatonique majeur correſpond un Intervalle chromatique diminué.

Tout Intervalle en montant, qui vient de Quintes, eſt majeur ou diminué, ſelon que cet Intervalle eſt diatonique ou chromatique ; & réciproquement tout Intervalle majeur ou diminué vient de Quintes.

Tout Intervalle en montant, qui vient de Quartes, eſt mineur ou ſuperflu, ſelon que cet Intervalle eſt diatonique ou chromatique ; & *vice verſâ* tout Intervalle mineur ou ſuperflu vient de Quartes.

Ce ſeroit le contraire ſi l'Intervalle étoit pris en deſcendant.

De deux Intervalles correſpondans, c'eſt-à-dire, l'un diatonique & l'autre chromatique, & qui, par conſéquent, viennent l'un de Quintes & l'autre de Quartes, le plus grand eſt celui qui vient de Quartes, & il ſurpaſſe celui qui vient de Quintes, quant à la gradation, d'une unité ; &, quant à l'intonation, d'un Intervalle, dont le rapport eſt $2^7 : n^{11}$; c'eſt-à-dire, 128, 125. Cet Intervalle eſt la Seconde diminuée, appellée communément

Digitized by Google

communément grand Comma ou Quart-de-Ton ; & voilà la porte ouverte au Genre Enharmonique.

Pour achever de mettre les Lecteurs ſur la voie des formules propres à perfectionner la théorie de la Muſique, je tranſcrirai, (*Pl.* I. *Fig.* 4.) les deux Tables de progreſſions dreſſées par M. de Boiſgelou, par leſquelles on voit d'un coup d'œil les rapports de chaque Intervalle & les puiſſances des termes de ces rapports ſelon le nombre de Quartes ou de Quintes qui les compoſent.

On voit, dans ces formules, que les ſemi-Tons ſont réellement les Intervalles primitifs & élémentaires qui compoſent tous les autres; ce qui a engagé l'Auteur à faire, pour ce même *Syſtême*, un changement conſidérable dans les caractères, en diviſant chromatiquement la Portée par Intervalles ou Degrés égaux & tous d'un ſemi-Ton, au lieu que dans la Muſique ordinaire chacun de ces Degrés eſt tantôt un Comma, tantôt un ſemi-Ton, tantôt un Ton, & tantôt un Ton & demi; ce qui 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 dernière préciſion & rendent abſolument inutiles tous les Dièſes, Bémols ou Béquarres, dans quelque Ton qu'on puiſſe être, & tant à la Clef qu'accidentellement. Voyez la Planche I, où vous trouverez, Figure 6. l'Échelle chromatique ſans Dièſe ni Bémol; &, Figure 7, l'Échelle diatonique. Pour peu qu'on s'exerce ſur cette nouvelle manière de noter & de lire la Muſique, on ſera ſurpris de la netteté, de la ſimplicité qu'elle donne à la Note, & de la facilité qu'elle apporte dans l'exécution, ſans qu'il ſoit poſſible d'y voir aucun autre inconvénient que de remplir un peu plus d'eſpace ſur le papier, & peut-être de papilloter un peu aux yeux dans les viteſſes par la multitude des Lignes, ſur-tout dans la Symphonie.

Mais comme ce Syſtème de Notes eſt abſolument chromatique, il me paroît que c'eſt un inconvénient d'y laiſſer ſubſiſter les dénomi-

Digitized by Google

nations 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 Douzième : puiſque chaque ſemi-Ton formant réellement un Degré ſur la Note, devroit en prendre auſſi la dénomination ; alors $x + 1$ étant toujours égal à t dans les formules de cet Auteur, ces formules ſe trouveroient extrêmement ſimplifiées. Du reſte, ce Syſtème 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 règles 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 ſiècle l'Harmonie, née ſucceſſivement & comme par haſard, n'a eu que des règles éparſes, établies par l'oreille, confirmées par l'uſage, & qui paroiſſoient abſolument arbitraires. M. Rameau eſt le premier qui, par le *Syſtème* de la Baſſe-fondamentale, a donné des principes à ces règles. Son *Syſtème*, 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 allongeroient encore à l'excès. D'ailleurs, l'objet de cet ouvrage ne m'oblige pas d'expoſer tous les *Syſtèmes*, mais ſeulement de bien expliquer ce que c'eſt qu'un *Syſtème*, & d'éclaircir au beſoin cette explication par des exemples. Ceux qui voudront voir le *Syſtème* de M. Rameau, ſi obſcur, ſi diffus dans ſes écrits, expoſé avec une clarté dont on ne l'auroit pas cru ſuſceptible, pourront recourir aux élémens de Muſique de M. d'Alembert.

M. Serre de Genève, ayant trouvé les principes de M. Rameau inſuffiſans à bien des égards, imagina un autre *Syſtème* ſur le ſien, dans lequel il prétend montrer que toute l'Harmonie porte ſur une double Baſſe-fondamentale ; &, comme cet Auteur, ayant voyagé en Italie, n'ignoroit pas les expériences de M. Tartini, il en compoſa, en les joignant avec celles de M. Rameau, un *Syſtème* mixte, qu'il fit imprimer à Paris en 1753, ſous ce titre : *Eſſais ſur les Principes de l'Harmonie*, &c. La facilité que chacun a de conſulter

Digitized by Google

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 étrangère, ſouvent profond & toujours diffus, n'eſt à portée d'être conſulté que de peu de gens, dont même la plûpart ſont rebutés par l'obſcurité du Livre, avant d'en pouvoir ſentir les beautés. Je ferai, le plus brièvement qu'il me ſera poſſible, l'extrait de ce nouveau *Syſtème*, qui, s'il n'eſt pas celui de la Nature, eſt au moins, de tous ceux qu'on a publiés juſqu'ici, celui dont le principe eſt le plus ſimple, & duquel toutes les loix de l'Harmonie paroiſſent naître le moins arbitrairement.

SYSTEME DE M. TARTINI.

Il y a trois manières de calculer les rapports des Sons.

I. En coupant ſur le Monocorde la Corde entière en ſes parties par des chevalets mobiles, les vibrations ou les Sons ſeront en raiſon inverſe des longueurs de la Corde & de ſes parties.

II. En tendant, par des poids inégaux, des Cordes égales, les Sons ſeront comme les racines quarrées des poids.

III. En tendant, par des poids égaux, des Cordes égales en groſſeur & inégales en longueur, ou égales en longueur & inégales en groſſeur, les Sons ſeront en raiſon inverſe des racines quarrées de la dimenſion où ſe trouve la différence.

En général les Sons ſont toujours entr'eux en raiſon inverſe des racines cubiques des corps ſonores. Or, les Sons des Cordes s'altèrent de trois manières : ſavoir, en altérant, ou la groſſeur, c'eſt-à-dire le diamètre 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 phénomènes qu'on obſerve en comparant les rapports des Sons & ceux des dimenſions des corps ſonores.

Digitized by Google

Ceci compris ; ayant mis les regîtres convenables, touchez ſur l'Orgue la pédale qui rend la plus baſſe Note marquée dans la Planche I. Figure 7, toutes les autres Notes marquées au-deſſus réſonneront en même tems, & cependant vous n'entendrez que le Son le plus grave.

Les Sons de cette Série confondus dans le Son grave, formeront dans leurs rapports la ſuite naturelle des fractions $\frac{1}{1}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{5}$ $\frac{1}{6}$, &c, laquelle ſuite eſt en progreſſion harmonique.

Cette même Série ſera celle de Cordes égales tendues par des poids qui ſeroient comme les quarrés $\frac{1}{1}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{9}$ $\frac{1}{16}$ $\frac{1}{25}$ $\frac{1}{36}$, &c. des mêmes fractions ſuſdites.

Et les Sons que rendroient ces Cordes ſont les mêmes exprimées 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 *Syſtème* harmonique ſe trouve dans l'unité.

Il n'y a, dans un Son quelconque, que ſes aliquotes qu'il faſſe réſonner, parce que dans toute autre fraction, comme ſeroit celle-ci $\frac{3}{5}$, il ſe trouve, après la diviſion de la Corde en parties égales, un reſte dont les vibrations heurtent, arrêtent les vibrations des parties égales, & en ſont réciproquement heurtées ; de ſorte que des deux Sons qui en réſulteroient, le plus foible eſt détruit par le choc de tous les autres.

Or, les aliquotes étant toutes compriſes dans la Série des fractions $\frac{1}{1}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{4}$, &c. ci-devant donnée, chacune de ces aliquotes eſt ce que M. Tartini appelle Unité ou Monade harmonique, du concours deſquelles réſulte un Son. Ainſi, toute l'Harmonie étant néceſſairement compriſe entre la Monade ou l'unité compoſante & le Son plein ou l'unité compoſée, il s'en-ſuit que l'Harmonie a, des deux côtés, l'unité pour terme, & conſiſte eſſenciellement 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 troiſième Son, plus

Digitized by Google

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 troiſième Son.

La production de ce troiſième 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 troiſièmes 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 Dixième majeure du Son grave; mais la Sixte majeure, qui en eſt renverſée, ne donne que la Dixième majeur du Son aigu.

Le *Ton* majeur donne la Quinzième ou double-Octave du Son grave.

Le *Ton* mineur donne la Dix-ſeptième, ou la double-Octave de la Tierce majeure du Son aigu.

Le ſemi-Ton majeur donne la Vingt-deuxième, ou triple-Octave du Son aigu.

Enfin, le ſemi-Ton mineur donne la Vingt-ſixième 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

Digitized by Google

d'un $\frac{80}{81}$: auſſi-tôt le Son produit montera d'un *Ton*. Faites la même opération ſur le ſemi-Ton majeur, & le Son produit deſcendra d'une Quinte.

Quoique la production du troiſième 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 régulière des Conſonnances qui compoſent cette Table, qu'elles ſe rapportent toutes à une baſe commune & produiſent toutes exactement le même troiſième Son.

Voilà donc, par ce nouveau phénomène, une démonſtration phyſique de l'Unité du principe de l'Harmonie.

Dans les ſciences Phyſico-Mathématiques, telles que la Muſique, les démonſtrations doivent bien être géométriques; mais déduites phyſiquement de la choſe démontrée. C'eſt alors ſeulement que l'union du calcul à la Phyſique fournit, dans les vérités établies ſur l'expérience & démontrées géométriquement, les vrais principes de l'Art. Autrement la Géométrie ſeule donnera des Théorèmes certains, mais ſans uſage dans la pratique; la Phyſique donnera des faits particuliers, mais iſolés, ſans liaiſon entr'eux & ſans aucune loi générale.

Le principe phyſique de l'Harmonie eſt un, comme nous venons de le voir, & ſe réſout dans la proportion harmonique. Or, ces deux propriétés conviennent au cercle; car nous verrons bien-tôt qu'on y retrouve les deux unités extrêmes de la Monade & du Son; &, quant à la proportion harmonique, elle s'y trouve auſſi; puiſque dans quelque point C, (*Pl.* I. *Fig.* 9.) que l'on coupe inégalement le Diamètre AB, le quarré de l'Ordonnée CD ſera moyen proportionnel harmonique entre les deux rectangles des parties AC & CB du Diamètre 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 Diamètre, 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.

Digitized by Google

Maintenant, du Diamètre AB, (*Pl.* I. *Fig.* 10.) diviſé ſelon la Série des fractions $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{5}$ $\frac{1}{6}$, leſquelles ſont en progreſſion harmonique, ſoient tirées les Ordonnées C, CC; G, GG; c, cc; e, ee; & g, gg.

Le Diamètre 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 Diamètre, les Sections contiendront ces nombres entiers BC $= \frac{1}{2} =$ 30; BG $= \frac{1}{3} =$ 20; Bc $= \frac{1}{4} =$ 15; Be $= \frac{1}{5} =$ 12; Bg $= \frac{1}{6} =$ 10.

Des points où les Ordonnées coupent le Cercle, tirons de part & d'autre des Cordes aux deux extrémités du Diamètre. La ſomme du quarré de chaque Corde & du quarré de la Corde correſpondante, que j'appelle ſon complément, ſera toujours égale au quarré du Diamètre. 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 Diamètre, par conſéquent dans les raiſons ſuivantes:

$\overline{AC}^2 = \frac{1}{2} = 30.$

$\overline{AG}^2 = \frac{2}{3} = 40.$

$\overline{Ac}^2 = \frac{3}{4} = 45.$

$\overline{Ae}^2 = \frac{4}{5} = 48.$

$\overline{Ag}^2 = \frac{5}{6} = 50.$

& repréſenteront les Sons de l'exemple P; ſur lequel on doit remarquer en paſſant, que cet exemple, comparé au ſuivant Q & au précédent O, donne le fondement naturel de la règle des mouvemens contraires.

Digitized by Google

Les quarrés des Ordonnées ſeront au quarré 3600 du Diamètre dans les raiſons ſuivantes :

$\overline{A\ B}^2 = 1 = 3600.$

$\overline{C,\ CC}^2 = \frac{1}{4} = 900.$

$\overline{G,\ GG}^2 = \frac{2}{9} = 800.$

$\overline{c,\ cc}^2 = \frac{3}{16} = 675.$

$\overline{e,\ ee}^2 = \frac{4}{25} = 576.$

$\overline{g,\ gg}^2 = \frac{5}{36} = 500.$

& repréſenteront les Sons de l'exemple Q.

Or, cette dernière Série, qui n'a point d'homologue dans les diviſions du Diamètre, & ſans laquelle on ne ſauroit pourtant completter le *Syſtème* harmonique, montre la néceſſité de chercher dans les propriétés du Cercle les vrais fondemens du *Syſtème*, 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 hétérogènes, 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

Digitized by Google

Cette théorie établie, il s'agit maintenant d'en déduire les faits donnés, & les règles de l'Art Harmonique.

L'Octave, qui n'engendre aucun Son fondamental, n'étant point essencielle 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 $\frac{1}{8}$ est Octave de la Monade $\frac{1}{4}$.

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 règles de l'Harmonie.

Les calculs des Cordes & des poids tendans servent à donner en nombre les rapports des Sons qu'on ne peut considérer comme des quantités qu'à la faveur de ces calculs.

Le troisième Son, engendré par le concours de deux autres, est comme le produit de leurs quantités ; & quand, dans une cathégorie commune, ce troisième 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 troisième Son qui résulte de C B & de G B ? (*Pl.* I. *Fig.* 10.) C'est l'Unisson de C B. Pourquoi ? Parce que, dans les deux proportions harmoniques dont les quarrés des deux Ordonnées C, C C, & G, G G, sont moyens proportionnels, les sommes des extrêmes sont égales entr'elles, & par conséquent produisent le méme Son commun C B, ou C, C C.

En effet, la somme des deux rectangles de B C par C, C C, & de A C par C, C C, est égale à la somme des deux rectangles de B G par C, C C, & de G A par C, C C : car chacune de ces deux

Digitized by Google

ſommes eſt égale à deux fois le quarré du rayon. D'où il ſuit que le Son C, C C ou C B, doit être commun aux deux Cordes : or, ce Son 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 troiſième Son repréſenté par la Note Q ; parce que les rectangles des deux parties du Diamètre par le rayon donneront toujours des ſommes égales.

Mais l'Octave 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 Diamètre, & que par conſéquent le Diamètre & le rayon ne ſauroient, dans leurs proportions harmoniques, avoir aucun produit commun.

Au lieu de diviſer harmoniquement le Diamètre par les fractions $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{5}$ $\frac{1}{6}$, qui donnent le *Syſtème* naturel de l'Accord majeur, ſi on le diviſe arithmétiquement en ſix parties égales, on aura le *Syſtème* de l'Accord majeur renverſé, & ce renverſement donne exactement l'Accord mineur : car (*Pl.* I. *Fig.* 12.) une de ces parties donnera la Dix neuvième, c'eſt-à-dire, la double Octave de la Quinte ; deux donneront la Douzième, 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 troiſième Son qu'ils engendrent, ces deux Sons ſimultanés, au lieu du Son C, (Figure 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 célèbres 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

Digitized by Google

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 à rebours une autre ſuite de Chant & d'Harmonie en Mode mineur, exactement inverſe de la première où les Baſſes deviennent les Deſſus, & *vice verſâ*. C'eſt ici la Clef de la manière 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 eſpèce, compoſée par M. de Morambert, qui avoit dû la faire graver : c'étoit mieux fait aſſûrément que de la faire exécuter. Une compoſition de cette nature doit être meilleure à préſenter aux yeux qu'aux oreilles.

Nous venons de voir que de la diviſion harmonique du Diamètre réſulte le Mode majeur, & de la diviſion arithmétique le Mode mineur. C'eſt d'ailleurs un fait connu de tous les Théoriciens, que les rapports de l'Accord mineur ſe trouvent dans la diviſion arithmétique de la Quinte. Pour trouver le premier fondement du Mode mineur dans le *Syſtème* harmonique, il ſuffit donc de montrer dans ce *Syſtème* la diviſion arithmétique de la Quinte.

Tout le *Syſtème* harmonique eſt fondé ſur la raiſon double, rapport de la Corde entière à ſon Octave, ou du Diamètre au rayon ; & ſur la raiſon ſeſquialtère qui donne le premier Son harmonique ou fondamental auquel ſe rapportent tous les autres.

Digitized by Google

Or, ſi, (*Pl.* I. *Fig.* 11.) dans la raiſon double on compare ſucceſſivement la deuxième Note G, & la troiſième F de la Série P au Son fondamental Q, & à ſon Octave grave qui eſt la Corde entière, on trouvera que la première eſt moyenne harmonique, & la ſeconde moyenne arithmétique entre ces deux termes.

De même, ſi dans la raiſon ſeſquialtère on compare ſucceſſivement la quatrième Note *e*, & la cinquième *e b* de la même Série à la Corde entière & à ſa Quinte G, on trouvera que la quatrième *e* eſt moyenne harmonique, & la cinquième *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 *Syſtème* harmonique donnant cette diviſion, le Mode mineur eſt fondé ſur cette Note dans le *Syſtème* harmonique.

Après avoir trouvé toutes les Conſonnances dans la diviſion harmonique du Diamètre donnée par l'exemple O, le Mode majeur dans l'ordre direct de ces Conſonnances, le Mode mineur dans leur ordre rétrograde, & dans leurs Complémens repréſentés par l'exemple P, il nous reſte à examiner le troiſième exemple Q, qui exprime en Notes les rapports des quarrés des Ordonnées, & qui donne le *Syſtème* des Diſſonnances.

Si l'on joint, par Accords ſimultanés, c'eſt-à-dire par Conſonnances, les Intervalles ſucceſſifs de l'exemple O, comme on a fait dans la Figure 8. même Planche, l'on trouvera que quarrer les Ordonnées, c'eſt doubler l'Intervalle qu'elles repréſentent. Ainſi, ajoûtant un troiſième Son qui repréſente le quarré, ce Son ajoûté doublera toujours l'Intervalle de la Conſonnance, comme on le voit Figure 4. de la Planche G.

Ainſi, (*Pl.* I. *Fig.* 11.) la premiere Note K de l'exemple Q double l'Octave, premier Intervalle de l'exemple O; la deuxième Note L double la Quinte, ſecond Intervalle; la troiſième Note M double la Quarte, troiſième Intervalle, &c. & c'eſt ce doublement d'Intervalles qu'exprime la Figure 4. de la Planche G.

Laiſſant à part l'Octave du premier Intervalle, qui, n'engendrant aucun Son fondamental, ne doit point paſſer pour harmonique, la

Digitized by Google

Note ajoûtée L forme, avec les deux qui ſont au-deſſous d'elle, une proportion continue géométrique en raiſon ſeſquialtère ; &, les ſuivantes, doublant toujours les Intervalles, forment auſſi toujours des proportions géométriques.

Mais les proportions & progreſſions harmonique & arithmétique qui conſtituent le *Syſtème* conſonnant majeur & mineur ſont oppoſées, par leur nature, à la progreſſion géométrique ; puiſque celle-ci réſulte eſſenciellement des mêmes rapports, & les autres de rapports toujours différens. Donc, ſi les deux proportions harmonique & arithmétique ſont conſonnantes, la proportion géométrique ſera diſſonnante néceſſairement, &, par conſéquent, le *Syſtème* qui réſulte de l'exemple Q, ſera le *Syſtème* des Diſſonnances. Mais ce *Syſtème* tiré des quarrés des Ordonnées eſt lié aux deux précédens tirés des quarrés des Cordes. Donc le *Syſtème* diſſonnant eſt lié de méme au *Syſtème* univerſel harmonique.

Il ſuit de-là : 1°. Que tout Accord ſera diſſonnant lorſqu'il contiendra deux Intervalles ſemblables, autres que l'Octave ; ſoit que ces deux Intervalles ſe trouvent conjoints ou ſéparés dans l'Accord. 2°. Que de ces deux Intervalles, celui qui appartiendra au *Syſtème* harmonique ou arithmétique ſera conſonnant & l'autre diſſonnant. Ainſi, dans les deux exemples S. T. d'Accords diſſonnans, (*Pl. G. Fig. 6.*) les Intervalles G C & *c e* ſont conſonnans, & les Intervalles C F & *e g* diſſonnans.

En rapportant maintenant chaque terme de la Série diſſonnante au Son fondamental ou engendré C de la Série harmonique, on trouvera que les Diſſonnances qui réſulteront de ce rapport ſeront les ſuivantes, & les ſeules directes qu'on puiſſe établir ſur le *Syſtème* harmonique.

I. La première eſt la Neuvième ou double Quinte L. (*Fig* 4.)

II. La ſeconde eſt l'Onzième qu'il ne faut pas confondre avec la ſimple Quarte, attendu que la première Quarte ou Quarte ſimple G C étant dans le *Syſtème* harmonique particulier eſt conſonnante, ce que n'eſt pas la deuxième Quarte ou Onzième C M, étrangère à ce même *Syſtème*.

Digitized by Google

III. La troiſième eſt la Douzième ou Quinte ſuperflue que M. Tartini appelle *Accord de nouvelle invention*, ou parce qu'il en a le premier trouvé le principe, ou parce que l'Accord ſenſible ſur la Médiante en Mode mineur, que nous appellons Quinte ſuperflue, n'a jamais été admis en Italie à cauſe de ſon horrible dureté. Voyez (*Pl.* K. *Fig.* 3.) la pratique de cet Accord à la Françoiſe, & (Figure 5.) la pratique du même Accord à l'Italienne.

Avant que d'achever l'énumération commencée, je dois remarquer que la même diſtinction des deux Quartes, conſonnante & diſſonnante, que j'ai faite ci-devant, ſe doit entendre de même des deux Tierces majeures de cet Accord & des deux Tierces mineures de l'Accord ſuivant.

IV. La quatrième & dernière Diſſonnance donnée par la Série eſt la Quatorzième H, (*Pl.* G. *Fig.* 4.) c'eſt-à-dire, l'Octave de la Septième; Quatorzième 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 *Syſtème* diſſonnant ſe déduit du *Syſtème* harmonique, les règles de préparer & ſauver les Diſſonnances ne s'en déduiſent pas moins, & l'on voit, dans la Série harmonique & conſonnante, la préparation de tous les Sons de la Série arithmétique. En effet, comparant les trois Séries O. P. Q. on trouve toujours dans la progreſſion ſucceſſive des Sons de la Série O, non-ſeulement, comme on vient de voir, les raiſons ſimples qui, doublées, donnent les Sons de la Série Q, mais encore les mêmes Intervalles que forment entr'eux les Sons des deux P & Q. De ſorte que la Série O prépare toujours antérieurement ce que donnent enſuite les deux Séries P & Q.

Ainſi, le premier Intervalle de la Série O, eſt celui de la Corde à vide à ſon Octave, & l'Octave eſt auſſi l'Intervalle ou Accord que donne le premier Son de la Série Q comparé au premier Son de la Série P.

De même, le ſecond Intervalle de la Série O, (comptant toujours de la Corde entière) eſt une Douzième; l'Intervalle ou Accord

Digitized by Google

du ſecond Son de la Série Q, comparé au ſecond Son de la Série P, eſt auſſi une Douzième. Le troiſième, de part & d'autre, eſt une double Octave, & ainſi de ſuite.

De plus, ſi l'on compare la Série P à la Corde entière, (*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 particulière donne avec préciſion, non-ſeulement l'exemplaire & le modèle des deux Séries, arithmétique & géométrique, qu'elle engendre, & qui complètent avec elle le Syſtème harmonique univerſel; mais auſſi preſcrit à l'une l'ordre de ſes Sons, & prépare à l'autre l'emploi de ſes Diſſonnances.

Cette préparation, donnée par la Série harmonique, eſt exactement la même qui eſt établie dans la pratique : car la Neuvième, doublée de la Quinte, ſe prépare auſſi par un mouvement de Quinte ; l'Onzième, doublée de la Quarte, ſe prépare par un mouvement de Quarte ; la Douzième ou Quinte-ſurperflue, doublée de la Tierce majeure, ſe prépare par un mouvement de Tierce majeure ; enfin la Quatorzième 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 Syſtème de M. Rameau, mais qui ne ſont pas telles dans celui de M. Tartini; & il eſt vrai encore qu'on prépare les mêmes Diſſonnances de beaucoup d'autres manières, ſoit par des renverſemens d'Harmonie, ſoit pas des Baſſes ſubſtituées; mais tout découle toujours du même principe, & ce n'eſt pas ici le lieu d'entrer dans le détail des règles.

Celle de réſoudre & ſauver les Diſſonnances naît du même principe que leur préparation : car comme chaque Diſſonnance eſt préparée par le rapport antécédent du *Syſtème* harmonique, de même elle eſt ſauvée par le rapport conſéquent du même *Syſtème*.

Ainſi, dans la Série harmonique le rapport $\frac{3}{1}$ ou le progrès de Quinte

Digitized by Google

étant celui dont la Neuvième eſt préparée & doublée, le rapport ſuivant $\frac{1}{4}$ ou progrès de Quarte, eſt celui dont cette même Neuvième doit être ſauvée : la Neuvième doit donc deſcendre d'un Degré pour venir chercher dans la Série harmonique l'Uniſſon de ce deuxième progrès, & par conſéquent l'Octave du Son fondamental, *Pl. G. Fig. 7.*

En ſuivant la même méthode, on trouvera que l'Onzième F doit deſcendre de même d'un Degré ſur l'Uniſſon E de la Série harmonique ſelon le rapport correſpondant $\frac{8}{7}$, que la Douzième ou Quinte ſuperflue G Dièſe doit redeſcendre ſur le même G naturel ſelon le rapport $\frac{5}{6}$; où l'on voit la raiſon juſqu'ici tout-à-fait ignorée, pourquoi la Baſſe doit monter pour préparer les Diſſonnances, & pourquoi le Deſſus doit deſcendre pour les ſauver. On peut remarquer auſſi que la Septième qui, dans le Syſtème de M. Rameau, eſt la première & preſque l'unique Diſſonnance, eſt la dernière 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 Syſtèmes, 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 *Syſtème* harmonique particulier, qui donne le Mode majeur, eſt produit par la diviſion ſextuple en progreſſion harmonique du Diamètre ou de la Corde entière, conſidérée comme l'unité. 2° Que le *Syſtème* arithmétique, d'où réſulte le Mode mineur, eſt produit par la Série arithmétique des Complémens, prenant le moindre terme pour l'unité, & l'élevant de terme en terme juſqu'à la raiſon ſextuple, qui donne enfin le Diamètre ou la Corde entière. 3°. Que le *Syſtème* géométrique ou diſſonnant eſt auſſi tiré du *Syſtème* harmonique particulier, en doublant la raiſon de chaque Intervalle; d'où il ſuit que le *Syſtème* 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 *Syſtème* 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 Syſtème harmonique a lieu, l'Harmonie

Digitized by Google

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'Échelle 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 tems 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 première Série O, (*Pl.* I. *Fig.* 10.) qui détermine le *Syſtême* harmonique eſt la ſeſquialtère ou Quinte C G; c'eſt-à-dire l'Octave harmoniquement diviſée. Or, les deux termes qui correſpondent à ceux-là dans la Série P des Complémens, (*Fig.* 11.) ſont les Notes G F. Ces deux Cordes ſont moyennes, l'une harmonique, & l'autre arithmétique entre la Corde entière & ſa moitié, ou entre le Diamètre & le rayon, & ces deux moyennes G & F ſe rapportant toutes deux à la même Fondamentale, déterminent le Ton & même le Mode, puiſque la proportion harmonique y domine & qu'elles paroiſſent avant la génération du Mode mineur: n'ayant donc d'autre loi que celle qui eſt déterminée par la Série harmonique dont elles dérivent, elles doivent en porter l'une & l'autre le caractère; 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 rapports numériques, cela ſe prouve preſque auſſi facilement: car ſuppoſant 360 pour la longueur de la Corde entière, ces trois

Digitized by Google

Notes C, G, F, ſeront comme 180, 240, 270; leurs Accords ſeront comme dans la Figure 8. Planche G, & l'Échelle entière qui s'en déduit, ſera dans les rapports marqués Planche K. Figure 2; où l'on voit que tous les Intervalles ſont juſtes, excepté l'Accord parfait D F A, dans lequel la Quinte D A eſt foible d'un Comma de même que la Tierce mineure D F, à cauſe du *Ton* mineur D E; mais dans tout *Syſtème* ce défaut ou l'équivalant 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 baſſe de toute la Modulation. G, étant moyen harmonique, & F moyen arithmétique entre les deux termes de l'Octave, le paſſage du moyen à l'extrême forme une Cadence qui tire ſon nom du moyen qui la produit. G C eſt donc une Cadence harmonique, F C une Cadence arithmétique, & l'on appelle Cadence mixte celle qui, du moyen arithmétique paſſant au moyen harmonique, ſe compoſe des deux avant de ſe réſoudre ſur l'extrême. (*Pl.* K. *Fig.* 4.)

De ces trois Cadences, l'harmonique eſt la principale & la première en ordre: ſon effet eſt d'une Harmonie mâle, forte & terminant un ſens abſolu. L'arithmétique eſt foible, douce, & laiſſe encore quelque choſe à deſirer. La Cadence mixte ſuſpend le ſens & produit à-peu-près l'effet du point interrogatif & admiratif.

De la ſucceſſion naturelle de ces trois Cadences telle qu'on la voit même Planche, Figure 7, réſulte exactement la Baſſe-fondamentale de l'Échelle; & de leurs divers entrelacemens ſe tire la manière 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 Règle de l'Octave*, (voyez ce mot) il eſt évident que, quand même on admettroit l'Harmonie qu'elle indique pour pure & régulière, 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.

Digitized by Google

Les Compoſiteurs du quinzième ſiècle, excellens Harmoniſtes pour la plûpart, employoient toute l'Échelle comme Baſſe-fondamentale d'autant d'Accords parfaits qu'elle avoit de Notes, excepté la Septième, 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 Rélations avec l'Accord qui le précède & 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 régulière.

Conſidérons (*Pl.* I. *Fig.* 11.) la Note *e b* de l'exemple P unie aux deux Notes correſpondantes des exemples O & Q: priſe pour fondamentale, elle ſe trouve ainſi baſe ou fondement d'un Accord en Tierce majeure; mais priſe pour moyen arithmétique entre la Corde entière & 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 *Syſtème*, 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 régulière & plus variée que la précédente, qui ne renferme que l'Harmonie du Mode majeur.

A l'égard des deux dernières Diſſonnances N & R de l'exemple Q, comme elles ſortent du Genre Diatonique, nous n'en parlerons que ci-après.

L'origine de la Meſure, des Périodes, des Phraſes & de tout

Digitized by Google

Rhythme muſical, ſe trouve auſſi dans la génération des Cadences, dans leur ſuite naturelle, & dans leurs diverſes combinaiſons. Premièrement, le moyen étant homogène à ſon extrême, les deux membres d'une Cadence doivent, dans leur première 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 *Syſtème* harmonique eſt fondé ſur la raiſon double & ſur la ſeſquialtère, qui, à cauſe de l'Octave, ſe confond avec la raiſon triple; de même toute Meſure bonne & ſenſible ſe réſout en celle à deux Tems ou en celle à trois : tout ce qui eſt au-delà, ſouvent tenté & toujours ſans ſuccès, ne pouvant produire aucun bon effet.

Des divers fondemens d'Harmonie donnés par les trois ſortes de Cadences, & des diverſes manières de les entrelacer, naît la variété des ſens, des phraſes & de toute la Mélodie dont l'habile Muſicien exprime toute celle des phraſes du diſcours, & ponctue les Sons auſſi-correctement que le Grammairien les paroles. De la Meſure donnée par les Cadences réſulte auſſi l'exacte expreſſion de la proſodie & du Rhythme : car comme la ſyllabe brève s'appuie ſur la longue, de même la Note qui prépare la cadence en levant s'appuie & pauſe ſur la Note qui la réſout en frappant; ce qui diviſe les Tems en forts & en foibles, comme les ſyllabes en longues & en brèves : cela montre comment on peut, même en obſervant les quantités, renverſer la proſodie & tout meſurer à contretems, lorſqu'on frappe les ſyllabes brèves & qu'on lève les longues, quoiqu'on croye obſerver leurs durées relatives & leurs valeurs muſicales.

L'uſage des Notes diſſonnantes par Degrés conjoints dans les Tems 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 Tems forts, elle échappe aiſément à notre attention dans les Tems foibles, & que les Cadences dont elle tient lieu n'en ſont pas moins ſuppoſées; ce qui ne pourroit être ſi les Notes

Digitized by Google

dissonnantes changeoient de lieu & se frappoient sur les Tems forts.

Voyons maintenant quels Sons peuvent être ajoûtés ou substitués à ceux de l'Echelle diatonique, pour la formation des Genres Chromatique & Enharmonique.

En inférant dans leur ordre naturel les Sons donnés par la Série des Dissonnances, on aura premièrement 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 *Système* 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-neuvième ou triple Quinte $\frac{1}{6}$, & la Vingt-deuxième ou quadruple Octave $\frac{1}{8}$, on ne puisse encore inférer 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'Echelle augmentée, ou, comme disoient les Grecs, le Genre épaissi de ces trois nouveaux Sons placés dans leur rang, sera donc comme l'exemple 12, Planche K. Le tout pour le même Ton, ou du moins pour les Tons naturellement analogues.

De ces trois Sons ajoûtés, dont, comme le fait voir M. Tartini, le premier constitue le Genre Chromatique, & le troisième l'Enharmonique, le *sol* Dièse & le *si* Bémol sont dans l'ordre des Dissonnances: mais le *si* $\flat$ ne laisse pas d'être Consonnant, quoiqu'il n'appartienne pas au Genre Diatonique, étant hors de la progression sextuple qui renferme & détermine ce Genre: car puisqu'il est immédiatement donné par la Série harmonique des aliquotes, puisqu'il est moyen harmonique entre

Digitized by Google

la Quinte & l'Octave du Son fondamental, il s'enſuit qu'il eſt Conſonnant comme eux, & n'a beſoin d'être ni préparé ni ſauvé ; c'eſt auſſi ce que l'oreille confirme parfaitement dans l'emploi régulier de cette eſpèce de Septième.

A l'aide de ce nouveau Son, la Baſſe de l'Echelle diatonique retourne exactement ſur elle-même, en deſcendant, ſelon la nature du cercle qui la repréſente ; & la Quatorzième ou Septième redoublée ſe trouve alors ſauvée régulièrement par cette Note ſur la Baſſe-tonique ou fondamentale, comme toutes les autres Diſſonnances.

Voulez-vous, des principes ci-devant poſés, déduire les règles de la Modulation, prenez les trois Tons majeurs relatifs, *ut*, *ſol*, *fa*, & leurs trois Tons mineurs analogues, *la*, *mi*, *re* ; vous aurez ſix Toniques, & ce ſont les ſeules ſur leſquelles on puiſſe moduler en ſortant du Ton principal ; Modulations qu'on entrelace à ſon choix, ſelon le caractère du Chant & l'expreſſion des paroles : non, cependant, qu'entre ces Modulations il n'y en ait de préférables à d'autres ; même ces préférences, trouvées d'abord par le ſentiment, ont auſſi leurs raiſons dans les principes, & leurs exceptions, ſoit dans les impreſſions diverſes que veut faire le Compoſiteur, ſoit dans la liaiſon plus ou moins grande qu'il veut donner à ſes phraſes. Par exemple, la plus naturelle & la plus agréable de toutes les Modulations en Mode majeur, eſt celle qui paſſe de la Tonique *ut* au Ton de ſa Dominante *ſol* ; parce que le Mode majeur étant fondé ſur des diviſions harmoniques, & la Dominante diviſant l'Octave harmoniquement, le paſſage du premier terme au moyen eſt le plus naturel. Au contraire, dans le Mode mineur *la*, fondé ſur la proportion arithmétique, le paſſage au Ton de la quatrième 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 *Syſtème*.

Examinons maintenant les Accords ou Intervalles particuliers au Mode mineur, qui ſe déduiſent des Sons ajoûtés à l'Echelle. (*Pl. I, Fig.* 12.)

L'analogie entre les deux Modes donne les trois Accords marqués

Digitized by Google

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 ajoûté *g*X dont la Conſonnance puiſſe être diſputée.

Il faut remarquer d'abord que cet Accord ne ſe réſout point en l'Accord diſſonnant de Septième diminuée qui auroit *ſol* Dièſe pour Baſſe, parce qu'outre la Septième 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 Quatrième 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 Quatrième 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 plûtôt 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 régulière & ſimultanée, ſont exactement les quatre mêmes Sons fournis ci-devant dans la Série diſſonnante Q par les complémens des diviſions de la Sextuple harmonique: ce qui ferme, en quelque manière, le cercle harmonieux, & confirme la liaiſon de toutes les parties du *Syſtème*.

A l'aide de cette Sixte & de tous les autres Sons que la proportion harmonique & l'analogie fourniſſent dans le Mode mineur, on a un moyen facile de prolonger & varier aſſez longtems l'Harmonie ſans ſortir du Mode, ni même employer aucune véritable Diſſonnance;

Digitized by Google

comme on peut le voir dans l'exemple de Contrepoint donné par M. Tartini & dans lequel il prétend n'avoir employé aucune Diſſonnance, ſi ce n'eſt la Quarte-&-Quinte finale.

Cette même Sixte ſuperflue a encore des uſages plus importans & plus fins dans les Modulations détournées par des paſſages enharmoniques, en ce qu'elle peut ſe prendre indifféremment dans la pratique pour la Septième bémoliſée par le ſigne ♭, de laquelle cette Sixte dièſée diffère très-peu dans le calcul & point du tout ſur le Clavier. Alors cette Septième ou cette Sixte, toujours conſonnante, mais marquée tantôt par Dièſe & tantôt par Bémol, ſelon le Ton d'où l'on ſort, & celui où l'on entre, produit dans l'Harmonie d'apparentes & ſubites métamorphoſes, dont, quoique régulieres dans ce *Syſtème*, le Compoſiteur auroit bien de la peine à rendre raiſon dans tout autre; comme on peut le voir dans les exemples I, II, III, de la Planche M, ſurtout dans celui marqué +, où le *fa* pris pour naturel, & formant une Septième 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 règles. 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 *Syſtème* de la Nature mène aux plus cachés détours de l'Art.



T.

Digitized by Google

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 lettres, qu'on emploie pour les Inſtrumens à Cordes, qui ſe touchent avec les doigts, tels que le Luth, la Guitarre, le Ciſtre, & autrefois le Théorbe & la Viole.

Pour noter en *Tablature*, on tire autant de lignes paralleles que l'Inſtrument a de Cordes. On écrit enſuite ſur ces lignes des lettres de l'alphabet, qui indiquent les diverſes poſitions des doigts ſur la Corde de ſemi-Ton en ſemi-Ton. La lettre *a* indique la Corde à vide, *b* indique la premiere Poſition, *c* la ſeconde, *d* la troiſième, &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 manière de ſcander les Notes eſt la même dans toutes les Meſures, on ſe contente de la marquer dans la première, & l'on ſuit.

Voilà tout le myſtère 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.

Digitized by Google

Comme les Inſtrumens pour leſquels on employoit la *Tablature* ſont la plûpart hors d'uſage, & que, pour ceux dont on joue encore, on a trouvé la Note ordinaire plus commode, la *Tablature* eſt preſque entièrement abandonnée, ou ne ſert qu'aux premières leçons des écoliers.

TABLEAU. Ce mot s'emploie ſouvent en Muſique pour déſigner la réunion de pluſieurs objets formant un tout peint par la Muſique imitative. *Le* Tableau *de cet Air eſt bien deſſiné ; ce Chœur fait* Tableau ; *cet Opéra eſt plein de* Tableaux *admirables.*

TACET, Mot latin qu'on emploie dans la Muſique pour indiquer le ſilence d'une Partie. Quand, dans le cours d'un morceau de Muſique, on veut marquer un ſilence d'un certain tems, on l'écrit avec des *Bâtons* ou des *Pauſes* : (Voyez ces mots.) Mais quand quelque Partie doit garder le ſilence durant un morceau entier, on exprime cela par le mot *Tacet* écrit dans cette Partie au-deſſous du nom de l'Air ou des premières 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 *Première* ou *haute-Taille* ; l'autre plus baſſe, qu'on appelle *Seconde* ou *baſſe-Taille*. Cette dernière eſt en quelque manière une Partie mitoyenne ou commune entre la *Taille* & la Baſſe & s'appelle auſſi, à cauſe de cela, *Concordant*. (Voyez PARTIES.)

On n'emploie preſqu'aucun rolle de *Taille* dans les Opéra François : au contraire les Italiens préferent dans les leurs le *Tenor* à la Baſſe, comme une Voix plus fléxible, auſſi ſonore, & beaucoup moins dure.

TAMBOURIN. Sorte de Danſe fort à la Mode aujourd'hui ſur les Théâtres François. L'Air en eſt très-gai & ſe bat à deux Tems vifs. Il doit être ſautillant & bien cadencé, à l'imitation du Flutet des Provençaux ; & la Baſſe doit refrapper la même Note, à l'imitation du *Tambourin* ou *Galoubé*, dont celui qui joue du Flutet s'accompagne ordinairement.

TASTO SOLO. Ces deux mots Italiens écrits dans une Baſſe-continue, & d'ordinaire ſous quelque Point-d'Orgue, marquent que

Digitized by Google

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 ajoûter, attendu qu'il lui ſeroit preſque impoſſible de deviner & ſuivre la tournure d'Harmonie ou les Notes de goût que le Compoſiteur fait paſſer ſur la Baſſe pendant ce tems-là.

TÉ. L'une des quatre ſyllabes par leſquelles les Grecs ſolfioient la Muſique. (Voyez SOLFIER.)

TEMPÉRAMENT. Opération par laquelle, au moyen d'une légère altération dans les Intervalles, faiſant évanouir la différence de deux Sons voiſins ; on les confond en un, qui, ſans choquer l'oreille, forme les Intervalles reſpectifs de l'un & de l'autre. Par cette opération l'on ſimplifie l'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 guère y avoir d'Intervalle parfaitement d'Accord que la ſeule Octave. La raiſon en eſt que trois Tierces majeures ou quatre Tierces mineures devant faire une Octave juſte, celles-ci la paſſent & les autres n'y arrivent pas. Car $\frac{5}{4} \times \frac{5}{4} \times \frac{5}{4} = \frac{125}{64} < \frac{128}{64} = \frac{2}{1}$; & $\frac{6}{5} \times \frac{6}{5} \times \frac{6}{5} \times \frac{6}{5} = \frac{1296}{625} > \frac{1296}{648} = \frac{2}{1}$. Ainſi l'on eſt contraint de renforcer les Tierces majeures & d'affoiblir les mineures pour que les Octaves & tous les autres Intervalles ſe correſpondent exactement, & que les mêmes touches puiſſent être employées ſous leurs divers rapports. Dans un moment je dirai comment cela ſe fait.

Cette néceſſité ne ſe fit pas ſentir tout-d'un-coup, on ne la reconnut qu'en perfectionnant le ſyſtême muſical. Pythagore, qui trouva le premier les rapports des Intervalles harmoniques, prétendoit que ces rapports fuſſent obſervés dans toute la rigueur mathématique, ſans rien accorder à la tolérance de l'oreille. Cette ſévérité pouvoit être bonne pour ſon tems où toute l'étendue du ſyſtême ſe bornoit encore à un ſi petit nombre de Cordes. Mais comme la plûpart 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 ſyſtème s'étendit, ils s'apperçurent que la règle 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 entièrement le calcul, il s'en remit au ſeul jugement de l'oreille, & rejetta comme inutile tout ce que Pythagore avoit établi.

Cela forma dans la Muſique deux ſectes qui ont longtems diviſé les Grecs, l'un 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, travaillèrent chacun de leur côté à la réforme de l'ancien ſyſtème diatonique. Mais comme ils ne s'éloignèrent pas des principes établis pous la diviſion du Tétracorde, & que reconnoiſſant enfin la différence du *Ton* majeur au *Ton* mineur, ils n'oſèrent toucher à celui-ci pour le partager comme l'autre par une Corde chromatique en deux Parties réputées égales; le ſyſtème demeura encore longtems dans un état d'imperfection qui ne permettoit pas d'appercevoir le vrai principe du *Tempérament*.

Enfin vint Guy d'Arezzo qui refondit en quelque manière la Muſique & inventa, dit-on, le Clavecin. Or, il eſt certain que cet Inſtrument n'a pu exiſter, non plus que l'Orgue, que l'on n'ait en même tems trouvé le *Tempérament*, ſans lequel il eſt impoſſible de les accorder, & il eſt impoſſible au moins que la première invention ait de beaucoup précédé la ſeconde; c'eſt à-peu-près tout ce que nous en ſavons.

Mais quoique la néceſſité du *Tempérament* ſoit connue depuis longtems, il n'en eſt pas de même de la meilleure règle à ſuivre pour le déterminer. Le ſiècle dernier, qui fut le ſiècle des découvertes en tout genre, eſt le premier qui nous ait donné des lumières bien nettes ſur ce chapitre. Le P. Merſenne & M. Loulié ont fait des calculs;

Digitized by Google

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 manière à les rendre le moins ſenſibles qu'il étoit poſſible. Il faut pour cela répartir ſur l'Accord de l'Inſtrument, & cet Accord ſe fait ordinairement par Quintes; c'eſt donc par ſon effet ſur les Quintes que nous avons à conſidérer le *Tempérament*.

Si l'on accorde bien juſte quatre Quintes de ſuite, comme *ut ſol re la mi*, on trouvera que cette quatrième 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 $\frac{3}{2}$ ou $\frac{1}{2}$, 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 $\frac{5}{4}$ ou $\frac{1}{4}$, 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 $\frac{81}{80}$, qui fait préciſément le Comma majeur.

Que ſi nous pourſuivons la progreſſion des Quintes juſqu'à la douzième puiſſance qui arrive au *ſi* Dièſe, nous trouverons que ce *ſi* excède 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'excède ſeulement du Comma de Pythagore.

Digitized by Google

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 douzième Quinte de ce même *ut*, en faſſe auſſi l'Octave, & il faut enfin que ces différens Accords concourent à conſtituer le ſyſtème 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 premières Quintes en montant, juſqu'à ce que la quatrième *mi* faſſe la Tierce majeure bien juſte avec le premier Son *ut*; ce qu'on appelle la première preuve. 2°. En continuant d'accorder par Quintes, dès qu'on eſt arrivé ſur les Dièſes, on renforce un peu les Quintes, quoique les Tierces en ſouffrent, & quand on eſt arrivé au *ſol* Dièſe, on s'arrête. Ce *ſol* Dièſe doit faire, avec le *mi*, une Tierce majeure juſte ou du moins ſouffrable; c'eſt la ſeconde preuve. 3°. On reprend l'*ut* & l'on accorde les Quintes au grave; ſavoir, *fa*, *ſi* Bémol, &c. foibles d'abord; puis les renforçant par Degrés, c'eſt-à-dire, affoibliſſant les Sons juſqu'à ce qu'on ſoit parvenu au *re* Bémol, lequel, pris comme *ut* Dièſe, doit ſe trouver d'accord & faire Quinte avec le *ſol* Dièſe, auquel on s'étoit ci-devant arrêté; c'eſt la troiſième preuve. Les dernières 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 premières, & 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

Digitized by Google

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 règle toute la ſucceſſion du ſyſtème chromatique ; de ſorte que ce ſyſtème réſultant de douze ſemi-Tons parfaitement égaux, c'eſt une néceſſité que tous les Intervalles ſemblables qui en ſeront formés ſoient auſſi parfaitement égaux entr'eux.

Pour la pratique prenez, dit-il, telle touche du Clavecin qu'il vous plaira ; accordez-en d'abord la Quinte juſte, puis diminuez-la ſi peu que rien : procédez ainſi d'une Quinte à l'autre, toujours en montant, c'eſt-à-dire, du grave à l'aigu, juſqu'à la dernière dont le Son aigu aura été le grave de la première ; 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 Gallé, & qui a même pris la peine de calculer les onze moyennes proportionnelles dont M. Rameau nous donne la formule algébrique.

Malgré l'air ſcientifique de cette formule, il ne paroît pas que la pratique qui en réſulte ait été juſqu'ici goûtée des Muſiciens ni des Facteurs. Les premiers ne peuvent ſe réſoudre à ſe priver de l'énergique variété qu'ils trouvent dans les diverſes affections des Tons qu'occaſionne le *Tempérament* établi. M. Rameau leur dit en vain qu'ils ſe trompent, que la variété ſe trouve dans l'entrelacement des Modes ou dans les divers 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 proportionnelles aux

Digitized by Google

différens Degrés de leurs finales. Car, disent-ils, quoiqu'il n'y ait qu'un semi-Ton de distance entre la finale de *re* & celle de *mi* Bémol, comme entre la finale de *la* & celle de *si* Bémol ; cependant la même Musique nous affectera très-différemment en A *la mi re* qu'en B *fa*, & en D *sol re* qu'en E *la fa* ; & l'oreille attentive du Musicien ne s'y trompera jamais, quand même le Ton général seroit haussé ou baissé d'un semi-Ton & plus ; preuve évidente que la variété vient d'ailleurs que de la simple différente élevation de la Tonique.

A l'égard des Facteurs, ils trouvent qu'un Clavecin accordé de cette manière n'est point aussi bien d'accord que l'assure M. Rameau. Les Tierces majeures leur paroissent dures & choquantes, & quand on leur dit qu'ils n'ont qu'à se faire à l'altération des Tierces comme ils s'étoient faits ci-devant à celle des Quintes, ils répliquent qu'ils ne conçoivent pas comment l'Orgue pourra se faire à supprimer les battemens qu'on y entend par cette manière de l'accorder, ou comment l'oreille cessera d'en être offensée. Puisque par la nature des Consonnances la Quinte peut être plus altérée que la Tierce sans choquer l'oreille & sans faire des battemens, n'est-il pas convenable de jetter l'altération du côté où elle est le moins choquante, & de laisser plus justes, par préférence, les Intervalles qu'on ne peut altérer sans les rendre discordans ?

Le P. Mersenne assuroit qu'on disoit de son tems que les premiers qui pratiquèrent sur le Clavier les semi-Tons, qu'il appelle *feintes*, accordèrent 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 tempérèrent l'Accord en affoiblissant les premières Quintes pour baisser les Tierces majeures. Il paroît donc que s'accoutumer à cette manière 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 $\frac{\sqrt[4]{80^3} \times \sqrt[4]{81}}{120}$.

Digitized by Google

Ce rapport cependant plaît à l'oreille ; je demande ſi c'eſt par ſa ſimplicité?

TEMS. Meſure du Son, quant à la durée.

Une ſucceſſion de Sons, quelque bien dirigée qu'elle puiſſe être dans ſa marche, dans ſes Degrés du grave à l'aigu ou de l'aigu au grave, ne produit, pour ainſi dire, que des effets indéterminés. Ce ſont les durées relatives & proportionnelles de ces mêmes Sons qui fixent le vrai caractère d'une Muſique, & lui donnent ſa plus grande énergie. Le *Tems* eſt l'ame du Chant; les Airs dont la meſure eſt lente, nous attriſtent naturellement; mais un Air gai, vif & bien cadencé nous excite à la joie & à peine les pieds peuvent-ils ſe retenir de danſer. Otez la Meſure, détruiſez la proportion des *Tems*, les mêmes Airs que cette proportion vous rendoit agréables, reſtés ſans charme & ſans force, deviendront incapables de plaire & d'intéreſſer. Le *Tems*, au contraire, a ſa force en lui-même; elle dépend de lui ſeul, & peut ſubſiſter ſans la diverſité des Sons. Le Tambour nous en offre un exemple, groſſier toutefois & très imparfait, parce que le Son ne s'y peut ſoutenir.

On conſidère le *Tems* en Muſique, ou par rapport au mouvement général d'un Air, &, dans ce ſens, on dit qu'il eſt lent ou vîte ; (voyez MESURE, MOUVEMENT.) ou, ſelon les parties aliquotes de chaque Meſure, parties qui ſe marquent par des mouvemens de la main ou du pied & qu'on appelle particulièrement des *Tems*; ou enfin ſelon la valeur propre de chaque Note. (Voyez VALEUR DES NOTES.)

J'ai ſuffiſamment parlé, au mot *Rhythme*, des *Tems* de la Muſique Grecque ; il me reſte à parler ici des *Tems* de la Muſique moderne.

Nos anciens Muſiciens ne reconnoiſſoient que deux eſpèces de Meſures ou de *Tems*; l'une à trois *Tems*, qu'ils appelloient Meſure parfaite; l'autre à deux, qu'ils traitoient de Meſure imparfaite, & ils appelloient *Tems*, *Modes* ou *Prolations*, les ſignes qu'ils ajoûtoient à la Clef pour déterminer l'une ou l'autre de ces Meſures. Ces ſignes ne ſervoient pas à cet unique uſage comme ils ſont aujourd'hui ; mais ils fixoient auſſi la valeur relative des Notes, comme on a déja pu voir aux mots *Mode* & *Prolation*, par rapport à la Maxime, à la Longue & à la ſemi-Brève.

Digitized by Google

A l'égard de la Brève, la manière de la diviſer étoit ce qu'ils appelloient plus préciſément *Tems*, & ce *Tems* étoit parfait ou imparfait.

Quand le *Tems* étoit parfait, la Brève ou Quarrée valoit trois Rondes ou ſemi-Brèves; & ils indiquoient cela par un cercle entier, barré ou non barré, & quelquefois encore par ce chiffre compoſé $\frac{3}{1}$.

Quand le *Tems* étoit imparfait, la Brève 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, C. Quelques-uns ont auſſi appellé *Tems mineur* cette Meſure du C barré où les Notes ne durent que la moitié de leur valeur ordinaire, & *Tems majeur* celle du C plein ou de la Meſure ordinaire à quatre *Tems*,

Nous avons bien retenu la Meſure triple des anciens de même que la double; mais par la plus étrange bizarrerie de leurs deux manières de diviſer les Notes, nous n'avons retenu que la ſous-double, quoique nous n'ayons pas moins beſoin de l'autre; de ſorte que, pour diviſer une Meſure ou un *Tems* en trois parties égales, les ſignes nous manquent, & à peine ſait-on comment s'y prendre. Il faut recourir au chiffre 3 & à d'autres expédiens qui montrent l'inſuffiſance des ſignes. (Voyez TRIPLE.)

Nous avons ajoûté aux anciennes Muſiques une combinaiſon de *Tems*, qui eſt la Meſure à quatre; mais comme elle ſe peut toujours réſoudre en deux Meſures à deux, on peut dire que nous n'avons abſolument que deux *Tems* & trois *Tems* pour parties aliquotes de toutes nos différentes Meſures.

Il y a autant de différentes valeurs de *Tems* qu'il y a de ſortes de Meſures & de modifications de Mouvement. Mais quand une fois la Meſure & le Mouvement ſont déterminés, toutes les Meſures doivent être parfaitement égales, & tous les *Tems* de chaque Meſure parfaitement égaux entr'eux. Or, pour rendre ſenſible cette égalité, on frappe chaque Meſure & l'on marque chaque *Tems* par un mouvement de la main ou du pied, & ſur ces mouvemens on règle exactement les différentes valeurs des Notes, ſelon le caractère de la Meſure. C'eſt une choſe étonnante

Digitized by Google

de voir avec quelle préciſion l'on vient à bout, à l'aide d'un peu d'habitude, de marquer & de ſuivre tous les *Tems* avec une ſi parfaite égalité, qu'il n'y a point de pendule qui ſurpaſſe en juſteſſe la main ou le pied d'un bon Muſicien, & qu'enfin le ſentiment ſeul de cette égalité ſuffit pour le guider & ſupplée à tout mouvement ſenſible; en ſorte que dans un Concert chacun ſuit la même Meſure avec la dernière préciſion, ſans qu'un autre la marque & ſans la marquer ſoi-même.

Des divers *Tems* d'une Meſure, il y en a de plus ſenſibles, de plus marqués que d'autres, quoique de valeurs égales. Le *Tems* qui marque davantage s'appelle *Tems fort*; celui qui marque moins s'appelle *Tems foible*: c'eſt ce que M. Rameau, dans ſon *Traité d'Harmonie*, appelle *Tems bon* & *Tems mauvais*. Les *Tems* forts ſont, le premier dans la Meſure à deux *Tems*; le premier & le troiſième, dans les Meſures à trois & quatre. A l'égard du ſecond *Tems*, il eſt toujours foible dans toutes les Meſures, & il en eſt de même du quatrième dans la Meſure à quatre *Tems*.

Si l'on ſubdiviſe chaque *Tems* en deux autres parties égales, qu'on peut encore appeller *Tems* ou *demi-Tems*, on aura derechef *Tems fort* pour la première moitié, *Tems foible* pour la ſeconde, & il n'y a point de partie d'un *Tems* qu'on ne puiſſe ſubdiviſer de la même manière. Toute Note qui commence ſur le *Tems foible* & finit ſur le *Tems fort* eſt une Note à *contre-Tems*; & parce qu'elle heurte & choque en quelque façon la Meſure, on l'appelle *Syncope*. (Voyez SYNCOPE.)

Ces obſervations ſont néceſſaires pour apprendre à bien traiter les Diſſonnances. Car toute Diſſonnance bien préparée doit l'être ſur le *Tems* foible, & frappée ſur le *Tems* fort; excepté cependant dans des ſuites de Cadences évitées où cette règle, quoiqu'applicable à la première Diſſonnance, ne l'eſt pas également aux autres. (Voyez DISSONNANCE, PRÉPARER.)

TENDREMENT. Cet adverbe écrit à la tête d'un Air indique un Mouvement lent & doux, des Sons filés gracieuſement & animés d'une expreſſion tendre & touchante. Les Italiens ſe ſervent du mot

Digitized by Google

Amoroſo pour exprimer à-peu-près la même choſe : mais le caractère 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 règne 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 Contrepoint, on donnoit le nom de *Tenor* à la Partie la plus baſſe.

TENUE. *ſ. f.* Son ſoutenu par une Partie durant deux ou pluſieurs Meſures, tandis que d'autres Parties travaillent. Voyez (MESURE, TRAVAILLER.) Il arrive quelquefois, mais rarement, que toutes les Parties font des *Tenues* à la fois ; & alors il ne faut pas que la *Tenue* ſoit ſi longue que le ſentiment de la Meſure s'y laiſſe oublier.

TETE. La *Tête* ou le corps d'une Note eſt cette partie qui en détermine la poſition, & à laquelle tient la Queue quand elle en a une. (Voyez QUEUE.)

Avant l'invention de l'imprimerie les Notes n'avoient que des *Têtes* noires : car la plûpart des Notes étant quarrées, il eût été trop long de les faire blanches en écrivant. Dans l'impreſſion l'on forma des *Têtes* de Notes blanches, c'eſt-à-dire, vides dans le milieu. Aujourd'hui les unes & les autres ſont en uſage, & tout le reſte égal ; une *Tête* blanche marque toujours une valeur double de celle d'une *Tête* noire. (Voyez NOTES, VALEUR DES NOTES.)

TÉTRACORDE. *ſ. m.* C'étoit, dans la Muſique ancienne, un ordre ou ſyſtème particulier de Sons dont les Cordes extrêmes ſonnoient la Quarte. Ce ſyſtème 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

Digitized by Google

première ſimplicité n'avoit que quatre Sons ou Cordes dont les deux extrêmes ſonnoient le Diapaſon entr'elles, tandis que les deux moyennes diſtantes d'un *Ton* l'une de l'autre, ſonnoient chacune la Quarte avec l'extrême dont elle étoit la plus proche, & la Quinte avec celle dont elle étoit la plus éloignée. Il appelle cela le *Tétracorde* de Mercure, du nom de celui qu'on en diſoit l'inventeur.

Boèce dit encore qu'après l'addition de trois Cordes faites par différens Auteurs, Lychaon Samien en ajoûta une huitième qu'il plaça entre la Trite & la Paramèſe, qui étoient auparavant la même Corde; ce qui rendit l'Octacorde complet & compoſé de deux *Tétracordes* diſjoints, de conjoints qu'ils étoient auparavant dans l'Eptacorde.

J'ai conſulté l'ouvrage de Nicomaque, & il me ſemble qu'il ne dit point cela. Il dit au contraire que Pythagore ayant remarqué que bien que le Son moyen des deux *Tétracordes* conjoints ſonnât la Conſonnance de la Quarte avec chacun des extrêmes, ces extrêmes comparés entr'eux étoient toutefois diſſonnans: il inféra entre les deux *Tétracordes* une huitième Corde, qui, les diviſant par un *Ton* d'Intervalle, ſubſtitua le Diapaſon ou l'Octave à la Septième entre leurs extrêmes, & produiſit encore une nouvelle Conſonnance entre chacune des deux Cordes moyennes & l'extrême qui lui étoit oppoſée.

Sur la manière dont ſe fit cette addition, Nicomaque & Boèce ſont tous deux également embrouillés, & non contens de ſe contredire entr'eux, chacun d'eux ſe contredit encore lui-même. (Voyez SYSTEME, TRITE, PARAMESE.)

Si l'on avoit égard à ce que diſent Boèce & d'autres plus anciens écrivains, on ne pourroit donner de bornes fixes à l'étendue du *Tétracorde*: mais ſoit que l'on compte ou que l'on pèſe les voix, on trouvera que la définition la plus exacte eſt celle du vieux Bacchius, & c'eſt auſſi celle que j'ai préférée.

En effet, cet Intervalle de Quarte eſt eſſenciel 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 manières.

Digitized by Google

Au contraire le nombre de quatre Cordes d'où le *Tétracorde* a pris ſon nom, lui eſt ſi peu eſſenciel, qu'on voit, dans l'ancienne Muſique, des *Tétracordes* qui n'en avoient que trois. Tels furent, durant un tems, les *Tétracordes* enharmoniques. Tel étoit, ſelon Meibomius, le ſecond *Tétracorde* du ſyſtème ancien, avant qu'on y eût inſéré une nouvelle Corde.

Quant au premier *Tétracorde*, il étoit certainement complet avant Pythagore, ainſi qu'on le voit dans le Pythagoricien Nicomaque ; ce qui n'empêche pas M. Rameau d'affirmer que, ſelon le rapport unanime, Pythagore trouva le *Ton*, le Diton, le ſemi-Ton, & que du tout il forma le *Tétracorde* diatonique ; (notez que cela feroit un Pentacorde :) au lieu de dire que Pythagore trouva ſeulement les raiſons de ces Intervalles, leſquels, ſelon un rapport plus unanime, étoient connus longtems avant lui.

Les *Tétracordes* ne reſtèrent pas longtems bornés au nombre de deux ; il s'en forma bien-tôt un troiſième, puis un quatrième ; nombre auquel le ſyſtème des Grecs demeura fixé.

Tous ces *Tétracordes* étoient conjoints ; c'eſt-à-dire, que la dernière Corde du premier ſervoit toujours de première Corde au ſecond, & ainſi de ſuite, excepté un ſeul lieu à l'aigu ou au grave du troiſième *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 troiſième *Tétracorde* ſe faiſoit tantôt avec le ſecond, tantôt avec le quatrième, cela fit approprier à ce troiſième *Tetracorde* un nom particulier pour chacun de ces deux cas. De ſorte que, quoiqu'il n'y eût proprement que quatre *Tétracordes*, il y avoit pourtant cinq dénominations. (Voyez *Pl.* H. *Fig.* 2.)

Voici les noms de ces *Tétracordes*. Le plus grave des quatre, & qui ſe trouvoit placé un *Ton* au-deſſus de la Corde Proſlambanomène, s'appelloit le *Tétracorde-Hypaton*, ou des principales ; le ſecond en montant, lequel étoit toujours conjoint au premier, s'appelloit le *Tétracorde-Méſon*, ou des moyennes ; le troiſième, quand il étoit conjoint au ſecond & ſéparé du quatrième, s'appelloit le *Tétracorde-*

Digitized by Google

Synneménon, ou des Conjointes ; mais quand il étoit ſéparé du ſecond & conjoint au quatrième, alors ce troiſième *Tétracorde* prenoit le nom de *Diézeugménon*, ou des Diviſées. Enfin, le quatrième s'appelloit le *Tétracorde-Hyperboléon*, ou des excellentes. L'Arétin ajoûta à ce ſyſtème un cinquième *Tétracorde* que Meibomius prétend qu'il ne fit que rétablir. Quoi qu'il en ſoit, les ſyſtèmes 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'eſpèce 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 eſpèces 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 eſpèces à cinq. (Voyez *Pl. M. Fig. 5.*)

Ces diverſes eſpèces ramenées à la pratique la plus commune, n'en formoient que trois, une par Genre.

I. L'Accord diatonique ordinaire du *Tétracorde* formoit trois Intervalles, dont le premier étoit toujours d'un ſemi-Ton, & les deux autres d'un *Ton* chacun, de cette manière : *mi*, *fa*, *ſol*, *la*.

Pour le Genre Chromatique, il falloit baiſſer d'un ſemi-Ton la troiſième Corde, & l'on avoit deux ſemi-Tons conſécutifs, puis une Tierce mineure : *mi*, *fa*, *fa* Dièſe, *la*.

Enfin, pour le Genre Enharmonique, il falloit baiſſer les deux Cordes du milieu juſqu'à ce qu'on eût deux quarts de *Ton* conſécutifs, puis une Tierce majeure : *Mi*, *mi* demi-Dièſe, *fa*, *la* ; ce qui donnoit entre le *mi* Dièſe & le *fa* un véritable Intervalle enharmonique.

Les Cordes ſemblables, quoiqu'elles ſe ſolfiaſſent par les mêmes ſyllabes, ne portoient pas les mêmes noms dans tous les *Tétracordes*, mais elles avoient dans les *Tétracordes* graves des dénominations diffé-

Digitized by Google

rentes de celles qu'elles avoient dans les *Tétracordes* aigus. On trouvera toutes ces différentes dénominations dans la Figure 2 de la Planche H.

Les Cordes homologues, considérées comme telles, portoient des noms génériques qui exprimoient le rapport de leur position dans leurs *Tétracordes* respectifs : ainsi l'on donnoit le nom de *Barypycni* aux premiers Sons de l'Intervalle serré ; c'est-à-dire, au Son le plus grave de chaque *Tétracorde*, de *Mésopycni* aux seconds ou moyens, d'*Oxypycni* aux troisièmes ou aigus, & d'*Apycni* à ceux qui ne touchoient d'aucun côté aux Intervalles serrés. (Voyez SYSTEME.)

Cette division du système des Grecs par *Tétracordes* semblables, comme nous divisons le nôtre par Octaves semblablement divisées, prouve, ce me semble, que ce système n'avoit été produit par aucun sentiment d'Harmonie, mais qu'ils avoient tâché d'y rendre par des Intervalles plus serrés les inflexions de voix que leur langue sonore & harmonieuse donnoit à leur récitation soutenue, & 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 tems. Quoi qu'il en soit, il est certain qu'ils bornoient leurs divisions primitives à quatre Cordes, dont toutes les autres n'étoient que les Répliques, & qu'ils ne regardoient tous les autres *Tétracordes* que comme autant de répétitions du premier. D'où je conclus qu'il n'y a pas plus d'analogie entre leur système & le nôtre qu'entre un *Tétracorde* & une Octave, & que la marche fondamentale à notre mode, que nous donnons pour base à leur système, ne s'y rapporte en aucune façon.

1. Parce qu'un *Tétracorde* formoit pour eux un tout aussi complet que le forme pour nous une Octave.

2. Parce qu'ils n'avoient que quatre syllabes pour solfier, au lieu que nous en avons sept.

3. Parce que leurs *Tétracordes* étoient conjoints ou disjoints à volonté ; ce qui marquoit leur entière indépendance respective.

4. Enfin, parce que les divisions y étoient exactement semblables dans chaque Genre, & se pratiquoient dans le même Mode ; ce qui ne

Digitized by Google

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-neuvième. Les Grecs ne connoiſſoient que le nom de cet Intervalle; car leur ſyſtème de Muſique n'y arrivoit pas. (Voyez SYSTEME.)

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 Poème, ou ce ſont les paroles qu'on met en Muſique. Mais ce mot eſt vieilli dans ce ſens, & l'on ne dit plus le *Texte* chez les Muſiciens; on dit les paroles. (Voyez PAROLES.)

THÈ. L'une des quatre ſyllabes dont les Grecs ſe ſervoient pour ſolfier. (Voyez SOLFIER.)

THÉSIS. *ſ. f.* Abbaiſſement ou poſition. C'eſt ainſi qu'on appelloit autrefois le Tems fort ou le frappé de la Meſure.

THÒ. L'une des quatre ſyllabes dont les Grecs ſe ſervoient pour ſolfier. (Voyez SOLFIER.)

TIERCE. La dernière des Conſonnances ſimples & directes dans l'ordre de leur génération, & la première des deux Conſonnances imparfaites. (Voyez CONSONNANCE.) Comme les Grecs ne l'admettoient pas pour Conſonnante, elle n'avoit point, parmi eux, de nom générique; mais elle prenoit ſeulement le nom de l'Intervalle plus ou moins grand, dont elle étoit formée. Nous l'appellons *Tierce*, parce que ſon Intervalle eſt toujours compoſé de deux 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.

Digitized by Google

Les *Tierces* diſſonnantes ſont : 1°. La *Tierce* diminuée, compoſée de deux ſemi-Tons majeurs, comme *ſi re* Bémol, dont le rapport eſt de 125 à 144. 2°. La *Tierce* ſuperflue, compoſée de deux *Tons* & demi, comme *fa la* Dièſe : ſon rapport eſt de 96 à 125.

Ce dernier Intervalle ne pouvant avoir lieu dans un même Mode ne s'emploie jamais, ni dans l'Harmonie, ni dans la Mélodie. Les Italiens pratiquent quelquefois, dans le Chant, la *Tierce* diminuée, mais elle n'a lieu dans aucune Harmonie ; & voilà pourquoi l'Accord de Sixte ſuperflue ne ſe renverſe pas.

Les *Tierces* conſonnantes ſont l'ame de l'Harmonie, ſur-tout la *Tierce* majeure, qui eſt ſonore & brillante : la *Tierce* mineure eſt plus tendre & plus triſte ; elle a beaucoup de douceur quand l'Intervalle en eſt redoublé ; c'eſt-à dire, qu'elle fait la Dixième. En général les *Tierces* veulent être portées dans le haut ; dans le bas elles ſont ſourdes & peu harmonieuſes : c'eſt pourquoi jamais *Duo* de Baſſes n'a fait un bon effet.

Nos anciens Muſiciens avoient, ſur les *Tierces*, des loix preſqu'auſſi ſévères que ſur les Quintes. Il étoit défendu d'en faire deux de ſuite, même d'eſpèces différentes, ſur-tout par mouvemens ſemblables. Aujourd'hui qu'on a généraliſé par les bonnes loix du Mode les règles particulières 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 procèdent que par *Tierces*.

Quoique la *Tierce* entre dans la plûpart 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.

Digitized by Google

On finit toujours aujourd'hui par l'Accord qui convient au Mode de la pièce, ſi ce n'eſt lorſqu'on veut paſſer du mineur au majeur : car alors la finale du premier Mode porte élégamment la *Tierce* majeure pour annoncer le ſecond.

Tierce de Picardie ; parce que l'uſage de cette finale eſt reſté plus longtems dans la Muſique d'Égliſe, &, par conſéquent en Picardie, où il y a Muſique dans un grand nombre de Cathédrales, & d'autres Égliſes.

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* diffère 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 Meſur : au lieu que ceux de la *Tirade*, ayant une valeur ſenſible, peuvent être lents & même inégaux.

Les Anciens nommoient en Grec ἀγωγὶς, & en latin *ductus*, ce que nous appellons aujourd'hui *Tirade* ; & ils en diſtinguoient de trois ſortes. 1°. Si les Sons ſe ſuivoient en montant, ils appelloient cela ὀρθὴ, *ductus rectus*. 2°. S'ils ſe ſuivoient en deſcendant, c'étoit παλινστρόφη, *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 ſyſtème & 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

Digitized by Google

également à la deuxième Quinte *re* commençant par *ut* : car la quantité dont ce *re* ſurpaſſe l'Octave du premier *ut* eſt juſtement dans le rapport de 8 à 9, & celle dont ce même *re* eſt ſurpaſſé par *mi*, Tierce majeure de cette Octave, eſt dans le rapport de 9 à 10.

2°. On appelle *Ton* le degré d'élevation 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 Égliſes 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 eſpêce de piſton gradué, par lequel on allonge ou raccourcit le tuyau à volonté, donne toujours à-peu-près le même Son ſous la même diviſion. Mais cet à-peu-près, qui dépend des variations de l'air, empêche qu'on ne puiſſe s'aſſurer d'un Son fixe qui ſoit toujours exactement le même. Peut-être, depuis qu'il exiſte de la Muſique, n'a-t-on jamais concerté deux fois ſur le même *Ton*. M. Diderot a donné, dans ſes principes d'Acouſtique, les moyens de fixer le *Ton* avec beaucoup plus de préciſion, en remédiant aux effets des variations de l'air.

4°. Enfin, *Ton* ſe prend pour une règle de Modulation relative à une Note ou Corde principale qu'on appelle *Tonique*. (Voyez TONIQUE.)

Sur les *Tons* des anciens voyez MODE.

Comme notre Syſtème moderne eſt compoſé de douze Cordes ou Sons différens, chacun de ces Sons peut ſervir de fondement à un *Ton*, c'eſt à-dire en être la Tonique. Ce ſont déja douze *Tons*; & comme le Mode majeur & le Mode mineur ſont applicables à chaque *Ton*, ce ſont vingt-quatre Modulations dont notre Muſique eſt ſuſceptible ſur ces douze *Tons*. (Voyez MODULATION.)

Ces *Tons* différent entr'eux par les divers degrés d'élévation entre

Digitized by Google

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 manière, des affections de ceux qui l'écoutent: c'eſt une eſpèce 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 entière dans l'Harmonie de chaque Mode, par ſa règle du Tempérament; règle déja ſi ſouvent propoſée & abandonnée avant lui. Selon cet Auteur, toute l'Harmonie en ſeroit plus parfaite. Il eſt certain, cependant, qu'on ne peut rien gagner en ceci d'un côté, qu'on ne perde autant de l'autre; & quand on ſuppoſeroit, (ce qui n'eſt pas,) que l'Harmonie en général en ſeroit plus pure; cela dédommageroit-il de ce qu'on y perdroit du côté de l'expreſſion? (Voyez TEMPÉRAMENT.)

TON DU QUART. C'eſt ainſi que les Organiſtes & Muſiciens d'Egliſe ont appellé le Plagal du Mode mineur qui s'arrête & finit ſur

Digitized by Google

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 quatrième *Ton* dans le Plain-Chant.

TONS DE L'ÉGLISE. Ce ſont des manières de Moduler le Plain-Chant ſur telle ou telle finale priſe dans le nombre preſcrit, en ſuivant certaines règles admiſes dans toutes les Egliſes où l'on pratique le Chant Grégorien.

On compte huit *Tons* réguliers, dont quatre authentiques ou principaux, & quatre Plagaux ou Collatéraux. On appelle *Tons* authentiques ceux où la Tonique occupe à-peu-près le plus bas Degré du Chant; mais ſi le Chant deſcend juſqu'à trois Degrés plus bas que la Tonique, alors le *Ton* eſt Plagal.

Les quatre *Tons* authentiques ont leurs finales à un Degré l'une de l'autre ſelon l'ordre de ces quatre Notes, *re mi fa ſol*. Ainſi le premier de ces *Tons* répondant au Mode Dorien des Grecs, le ſecond répond au Phrygien, le troiſième à l'Éolien, (& non pas au Lydien, comme diſent les Symphoniaſtes.) & le dernier au Mixolydien. C'eſt Saint Miroclet, Evêque de Milan, ou, ſelon d'autres, Saint Ambroiſe, qui, vers l'an 370, choiſit ces quatre *Tons* pour en compoſer le Chant de l'Egliſe de Milan; & c'eſt, à ce qu'on dit, le choix & l'approbation de ces deux Evêques, qui ont fait donner à ces quatre *Tons* le nom d'Authentiques.

Comme les Sons, employés dans ces quatre *Tons*, n'occupoient pas tout le Diſdiapaſon ou les quinze Cordes de l'ancien Syſtème, Saint Grégoire forma le projet de les employer tous par l'addition de quatre nouveaux *Tons* qu'on appelle Plagaux, leſquels ayant les mêmes Diapaſons que les précédens, mais leur finale plus élevée d'une Quarte, reviennent proprement à l'Hyper-Dorien, à l'Hyper-Phrygien, à l'Hyper-Éolien, & à l'Hyper-Mixolydien. D'autres attribuent à Gui d'Arezzo l'invention de ce dernier.

C'eſt de-là que les quatre *Tons* Authentiques ont chacun un Plagal pour collatéral ou ſupplément; de ſorte qu'aprés le premier *Ton*, qui eſt Authentique, vient le ſecond *Ton*, qui eſt ſon Plagal; le troiſième Authentique, le quatrième 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*.

Digitized by Google

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-pres dans le *Medium* de la Voix; & ſi le *Ton* eſt Authentique, il doit la prendre dans le bas. Faute de cette obſervation, l'on expoſe les Voix à ſe forcer ou à n'être pas entendues.

Il y a encore des *Tons* qu'on appelle *Mixtes*, c'eſt-à-dire, mêlés de l'Authente & du Plagal, ou qui ſont en partie principaux & en partie collatéraux; on les appelle auſſi *Tons* ou Modes communs. En ces cas, le nom numéral ou la dénomination du *Ton* ſe prend de celui des deux qui domine, ou qui ſe fait ſentir le plus, ſurtout à la fin de la Pièce.

Quelquefois on fait dans un *Ton* des tranſpoſitions à la Quinte: ainſi, au lieu de *re*, dans le premier *Ton*, l'on aura *la* pour finale, *ſi* pour *mi*, *ut* pour *fa*, & ainſi de ſuite. Mais ſi l'ordre & la Modulation ne change pas, le *Ton* ne change pas non plus, quoique pour la commodité des Voix la finale ſoit tranſpoſée. Ce ſont des obſervations à faire pour le Chantre ou l'Organiſte qui donne l'Intonation.

Pour approprier, autant qu'il eſt poſſible, l'étendue de tous ces *Tons* à celle d'une ſeule Voix, les Organiſtes ont cherché les *Tons* de la Muſique les plus correſpondans à ceux-là. Voici ceux qu'ils ont établis.

Premier Ton.	*Re* mineur.
Second Ton.	*Sol* mineur.
Troiſième Ton.	*La* mineur ou *Sol*.
Quatrième Ton.	*La* mineur, finiſſant ſur la Dominante.
Cinquième Ton.	*Ut* majeur ou *Re*.
Sixième Ton.	*Fa* majeur.
Septième Ton.	*Re* majeur.
Huitième Ton.	*Sol* majeur, en faiſant ſentir le Ton d'*Ut*.

Digitized by Google

On auroit pû réduire ces huit *Tons* encore à une moindre étendue; en mettant à l'Uniſſon la plus haute Note de chaque *Ton*, ou, ſi l'on veut, celle qu'on rebat le plus, & qui s'appelle, en terme de Plain-Chant, *Dominante*: mais comme on n'a pas trouvé que l'étendue de tous ces *Tons* ainſi règlés excédât celle de la voix humaine, on n'a pas jugé à propos de diminuer encore cette étendue par des Tranſpoſitions plus difficiles & moins harmonieuſes que celles qui ſont en uſage.

Au reſte, les *Tons de l'Egliſe* ne ſont point aſſervis aux loix des *Tons* de la Muſique; il n'y eſt point queſtion de Médiante ni de Note ſenſible, le Mode y eſt peu déterminé, & on y laiſſe les ſemi-Tons où ils ſe trouvent dans l'ordre naturel de l'Echelle; pourvû ſeulement qu'ils ne produiſent ni Triton ni Fauſſe-Quinte ſur la Tonique.

TONIQUE *ſ. f.* Nom de la Corde principale ſur laquelle le Ton eſt établi. Tous les Airs finiſſent communément par cette Note, ſurtout à la Baſſe. C'eſt l'eſpèce de Tierce que porte la *Tonique*, qui détermine le Mode. Ainſi l'on peut compoſer dans les deux Modes ſur la même *Tonique*. Enfin, les Muſiciens reconnoiſſent cette propriété dans la *Tonique*, que l'Accord parfait n'appartient rigoureuſement qu'à elle ſeule. Lorſqu'on frappe cet Accord ſur une autre Note, ou quelque Diſſonnance eſt ſous-entendue, ou cette Note devient *Tonique* pour le moment.

Par la méthode des Tranſpoſitions, la *Tonique* porte le nom d'*ut* en Mode majeur, & de *la* en Mode mineur. (Voyez TON, MODE, GAMME, SOLFIER, TRANSPOSITION, CLEFS TRANSPOSÉES.)

Tonique eſt auſſi le nom donné par Ariſtoxène à l'une des trois eſpèces de Genre Chromatique dont il explique les diviſions, & qui eſt le Chromatique ordinaire des Grecs, procédant par deux ſemi-Tons conſécutifs, puis une Tierce mineure. (Voyez GENRES.)

Tonique eſt quelquefois adjectif. On dit Corde *tonique*, Note *tonique*, Accord *tonique*, Echo *tonique*, &c.

TOUS, & en Italien TUTTI. Ce mot s'écrit ſouvent dans les Parties de Symphonie d'un Concerto, après cet autre mot *Seul*, ou *Solo*, qui marque un Récit. Le mot *Tous* indique le lieu où finit ce Récit, & où reprend tout l'Orcheſtre.

TRAIT.

Digitized by Google

TRAIT. Terme de Plain-Chant, marquant la Pſalmodie d'un Pſeaume ou de quelques verſets de Pſeaume, traînée ou allongée ſur un Air lugubre qu'on ſubſtitue en quelques occaſions aux Chants joyeux de l'*Alleluya* & des Proſes. Le Chant des *Traits* doit être compoſé dans le ſecond ou dans le huitième 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 manière 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 manière ſenſible, régulière, & quelquefois par des intermédiaires. Ainſi, dans le Genre Diatonique, quand la Baſſe marche de manière à exiger, dans les Parties, le paſſage d'un ſemi-Ton mineur, c'eſt une *Tranſition* chromatique. (Voyez CHROMATIQUE.) Que ſi l'on paſſe d'un Ton dans un autre à la faveur d'un Accord de Septième diminuée, c'eſt une *Tranſition* enharmonique. (Voyez ENHARMONIQUE.)

TRANSLATION. C'eſt, dans nos vieilles Muſiques, le tranſport de la ſignification d'un Point à une Note ſéparée par d'autres Notes de ce même Point. (Voyez POINT.)

TRANSPOSER. *v. a.* & *n.* Ce mot a pluſieurs ſens en Muſique.

On *Tranſpoſe* en exécutant, lorſqu'on tranſpoſe une Pièce de Muſique dans un autre Ton que celui où elle eſt écrite. (Voyez TRANSPOSITION.)

On *Tranſpoſe* en écrivant, lorſqu'on Note une Pièce de Muſique dans un autre Ton que celui où elle a été compoſée. Ce qui oblige non-ſeulement à changer la Poſition de toutes les Notes dans le même rapport, mais encore à armer la Clef différemment ſelon les règles preſcrites à l'article *Clef tranſpoſée*.

Enfin l'on *tranſpoſe* en ſolfiant lorſque, ſans avoir égard au nom

Digitized by Google

naturel des Notes, on leur en donne de relatifs au Ton, au Mode dans lequel on chante. (Voyez SOLFIER.)

TRANSPOSITION. Changement par lequel on tranſporte un Air ou une Pièce de Muſique d'un Ton à un autre.

Comme il n'y a que deux Modes dans notre Muſique, Compoſer en tel ou tel Ton, n'eſt autre choſe que fixer ſur telle ou telle Tonique, celui de ces deux Modes qu'on a choiſi. Mais comme l'ordre des Sons ne ſe trouve pas naturellement diſpoſé ſur toutes les Toniques, comme il devroit l'être pour y pouvoir établir un même Mode, on corrige ces différences par le moyen des Dièſes ou des Bémols dont on arme la Clef, & qui tranſporte les deux ſemi-Tons de la place où ils étoient, à celle où ils doivent être pour le Mode & le Ton dont il s'agit. (Voyez CLEF TRANSPOSÉE.)

Quand on veut donc tranſpoſer dans un Ton un Air compoſé dans un autre, il s'agit 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 légère 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 altère tout différemment ſelon la différente maniere dont la Clef doit être armée pour le Ton noté, & pour le Ton tranſpoſé; de ſorte que ſouvent il doit faire des Dièſes où il voit des Bémols, & *vice verſâ*, &c.

C'eſt, ce me ſemble, un grand avantage du Syſtême de l'Auteur de ce Dictionnaire de rendre la Muſique notée également propre à tous les Tons en changeant une ſeule lettre. Cela fait qu'en quelque Ton qu'on tranſpoſe, les Inſtrumens qui exécutent, n'ont d'autre difficulté que celle de jouer la Note, ſans avoir jamais l'embarras de la *Tranſpoſition*. (Voyez NOTES.)

TRAVAILLER. *v. n.* On dit qu'une Partie *travaille* quand elle fait beaucoup de Notes & de Diminutions, tandis que d'autres Parties ſont des Tenues & marchent plus poſément.

Digitized by Google

TREIZIEME. Intervalle qui forme l'Octave de la Sixte ou la Sixte de l'Octave. Cet Intervalle s'appelle *Treizième*, 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 SEMI.)

TRILL ou Tremblement (Voyez CADENCE.)

TRIMELES. Sorte de Nome pour les Flûtes dans l'ancienne Muſique des Grecs.

TRIMERES. Nome qui s'exécutoit en trois Modes conſécutifs, ſavoir; le Phrygien, le Dorien, & le Lydien. Les uns attribuent l'invention de ce Nome compoſé à Sacadas Argien, & d'autres à Clonas Thégéate.

TRIO. En Italien *Terzetto.* Muſique à trois Parties principales ou récitantes. Cette eſpèce de Compoſition paſſe pour la plus excellente, & doit être auſſi la plus régulière de toutes. Outre les règles 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.

Digitized by Google

Ces règles découlent toutes de ce principe ; que l'Accord parfait étant composé de trois Sons différens, il faut dans chaque Accord, pour remplir l'Harmonie, distribuer ces trois Sons, autant qu'il se peut, aux trois Parties du *Trio*. A l'égard des Dissonnances, comme on ne les doit jamais doubler, & que leur Accord est composé de plus de trois Sons; c'est encore une plus grande nécessité de les diversifier, & de bien choisir, outre la Dissonnance, les Sons qui doivent, par préférence, l'accompagner.

De-là, ces diverses règles, 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 former 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 règles de détail qu'on pratique même sans les avoir appriſes, quand on en sait bien le Principe.

Comme toutes ces règles 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 règles si sévères sont-elles depuis long-tems abolies en Italie, où l'on ne reconnoît jamais pour bonne une Musique qui ne chante point, quelque harmonieuse d'ailleurs qu'elle puisse être, & quelque peine qu'elle ait coûtée à composer.

On doit se rappeller ici ce que j'ai dit au mot *Duo*. Ces termes *Duo* & *Trio* s'entendent seulement des Parties principales & obligées, & l'on n'y comprend ni les Accompagnemens ni les remplissages. De sorte qu'une Musique à quatre ou cinq Parties, peut n'être pourtant qu'un *Trio*.

Les François, qui aiment beaucoup la multiplication des Parties; attendu qu'ils trouvent plus aisément des Accords que des Chants, non contens des difficultés du *Trio* ordinaire, ont encore imaginé ce qu'ils appellent *Double-Trio*, dont les Parties sont doublées & toutes obligées; ils ont un *Double-Trio* du sieur Duché, qui passe pour un Chef-d'œuvre d'Harmonie.

Digitized by Google

TRIPLE. *adj.* Genre de Meſure dans laquelle les Meſures, les Tems, ou les aliquotes des Tems ſe diviſent en trois parties égales.

On peut réduire à deux claſſes générales ce nombre infini de Meſures *Triples* dont Bononcini, Lorenzo Penna, & Broſſard après eux, ont ſurchargé, l'un ſon *Muſico pratico*, l'autre ſes *Alberi Muſicali*, & le troiſième ſon Dictionnaire. Ces deux Claſſes ſont la Meſure ternaire ou à trois Tems, & la Meſure binaire dont les Tems ſont diviſés en raiſon ſous-triple.

Nos anciens Muſiciens regardoient la Meſure à trois Tems comme beaucoup plus excellente que la binaire, & lui donnoient, à cauſe de cela, le nom de *Mode parfait*. Nous avons expliqué aux mots *Mode*, *Tems*, *Prolation*, les différens ſignes dont ils ſe ſervoient pour indiquer ces Meſures, ſelon les diverſes valeurs des Notes qui les rempliſſoient; mais quelles que fuſſent ces Notes, dès que la Meſure étoit *Triple* ou parfaite, il y avoit toujours une eſpèce de Note qui, même ſans Point, rempliſſoit exactement une Meſure, & ſe ſubdiviſoit en trois autres Notes égales, une pour chaque Tems. Ainſi dans la *Triple parfaite*, la Brève ou Quarrée valoit, non deux, mais trois ſemi-Brèves ou Rondes; & ainſi des autres eſpèces de Meſures *Triples*. Il y avoit pourtant un cas d'exception; c'étoit lorſque cette Brève étoit immédiatement précédée ou ſuivie d'une ſemi-Brève; car alors les deux enſemble ne faiſant qu'une Meſure juſte, dont la ſemi-Brève valoit un Tems, c'étoit une néceſſité que la Brève n'en valût que deux; & ainſi des autres Meſures.

C'eſt ainſi que ſe formoient les Tems de la Meſure *Triple*: mais quant aux ſubdiviſions de ces mêmes Tems, elles ſe faiſoient toujours ſelon la raiſon ſous-double, & je ne connois point d'ancienne Muſique où les Tems ſoient diviſés en raiſon *ſous-triple*.

Les Modernes ont auſſi pluſieurs Meſures à trois Tems, de différentes valeurs, dont la plus ſimple ſe marque par un trois, & ſe remplit d'une Blanche pointée, faiſant une Noire pour chaque Tems. Toutes les autres ſont des Meſures appellées doubles, à cauſe que leur ſigne eſt compoſé de deux Chiffres. (Voyez MESURE.)

La ſeconde eſpèce de *Triple* eſt celle qui ſe rapporte, non au nombre des Tems de la Meſure, mais à la diviſion de chaque Tems en raiſon

Digitized by Google

ſous-triple. Cette Meſure eſt, comme je viens de le dire, de moderne invention & ſe ſubdiviſe en deux eſpèces, Meſure à deux Tems & Meſure à trois Tems, dont celles-ci peuvent être conſidérées comme des Meſures doublement *Triples*; ſavoir 1°. par les trois Tems de la Meſure, & 2°. par les trois parties égales de chaque Tems. Les *Triples* de cette derniere eſpèce s'expriment toutes en Meſures doubles.

Voici une récapitulation de toutes les Meſures *Triples* en uſage aujourd'hui. Celles que j'ai marquées d'une étoile ne ſont plus guère uſitées.

I. *Triples* de la première eſpèce; c'eſt-à-dire, dont la Meſure eſt à trois Tems, & chaque Tems diviſé en raiſon ſous-double.

$$\overset{*}{-}3. \quad \overset{*}{\begin{matrix}3\\1\end{matrix}} \quad \begin{matrix}3\\2\end{matrix} \quad \begin{matrix}3\\4\end{matrix} \quad \begin{matrix}3\\8\end{matrix}. \quad \overset{*}{\begin{matrix}3\\16\end{matrix}}$$

II. *Triples* de la deuxième eſpèce; c'eſt-à-dire, dont la Meſure eſt à deux Tems, & chaque Tems diviſé en raiſon ſous-*triple*.

$$\overset{*}{\begin{matrix}6\\2\end{matrix}} \quad \begin{matrix}6\\4\end{matrix} \quad \begin{matrix}6\\8\end{matrix} \quad \begin{matrix}12\\8\end{matrix} \quad \overset{*}{\begin{matrix}12\\16\end{matrix}}$$

Ces deux dernières Meſures ſe battent à quatre Tems.

III. *Triples* compoſées; c'eſt-à-dire, dont la Meſure eſt à trois Tems, & chaque Tems encore diviſé en trois parties égales.

$$\overset{*}{\begin{matrix}9\\4\end{matrix}} \quad \begin{matrix}9\\8\end{matrix} \quad \overset{*}{\begin{matrix}9\\16\end{matrix}}$$

Toutes ces Meſures *Triples* ſe réduiſent encore plus ſimplement à trois eſpèces, en ne comptant pour telles que celles qui ſe battent à trois Tems; ſavoir, la *Triple* de Blanches, qui contient une Blanche par Tems & ſe marque ainſi $\frac{3}{2}$.

La *Triple* de Noires, qui contient une Noire par Tems, & ſe marque ainſi $\frac{3}{4}$.

Et la *Triple* de Croches, qui contient une Croche par Tems ou une Noire pointée par Meſure, & ſe marque ainſi $\frac{3}{8}$.

Voyez au commencement de la Planche B des exemples de ces diverſes Meſures *Triples*.

Digitized by Google

TRIPLÉ. *adj.* Un Intervalle *Triplé* eſt celui qui eſt porté à la triple-Octave. (Voyez INTERVALLE.)

TRIPLUM. C'eſt le nom qu'on donnoit à la Partie la plus aiguë dans les commencemens du Contre-Point.

TRITE. *ſ. f.* C'étoit, en comptant de l'aigu au grave, comme faiſoient les Anciens, la troiſième 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* Diézeugmenon, & *Trite* Synnéménon. (Voyez SYSTEME, TÉTRACORDE.)

Boèce dit que, le ſyſtème n'étant encore compoſé que de deux Tétracordes conjoints, on donna le nom de *Trite* à la cinquième Corde qu'on appelloit auſſi *Paramèſe*; c'eſt-à-dire, à la ſeconde Corde en montant du ſecond Tétracorde; mais que Lychaon Samien ayant inſéré une nouvelle Corde entre la Sixième ou *Paranete*, & la *Trite*, celle-ci garda le ſeul nom de *Trite* & perdit celui de *Paramèſe*, qui fut donné à cette nouvelle Corde. Ce n'eſt pas-là tout-à-fait ce que dit Boèce; mais c'eſt ainſi qu'il faut l'expliquer pour l'entendre.

TRITON. Intervalle diſſonnant compoſé de trois Tons, deux majeurs & un mineur, & qu'on peut appeller *Quarte ſuperflue*. (Voyez QUARTE.) Cet Intervalle eſt égal, ſur le Clavier, à celui de la fauſſe-Quinte: cependant les rapports numériques n'en ſont pas égaux, celui du *Triton* n'etant que de 32 à 45; ce qui vient de ce qu'aux Intervalles égaux, de part & d'autre, le *Triton* n'a de plus qu'un *Ton* majeur, au lieu de deux ſemi-Tons majeurs qu'a la fauſſe-Quinte. (Voyez FAUSSE-QUINTE.)

Mais la plus conſidérable différence de la fauſſe-Quinte & du *Triton* eſt que celui-ci eſt une Diſſonnance majeure que les Parties ſauvent, en s'éloignant; & l'autre une Diſſonnance mineure que les Parties ſauvent, en s'approchant.

L'Accord du *Triton* n'eſt qu'un renverſement de l'Accord ſenſible dont la Diſſonnance eſt portée à la Baſſe. D'où il ſuit que cet

Digitized by Google

Accord ne doit ſe placer que ſur la quatrième Note du Ton, qu'il doit s'accompagner de Seconde & de Sixte, & ſe ſauver de la Sixte. (Voyez SAUVER.)

TYMBRE. On appelle ainſi, par métaphore, cette qualité du Son par laquelle il eſt aigre ou doux, ſourd ou éclatant, ſec ou moëlleux. Les Sons doux ont 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.)

Digitized by Google

V.

V. Cette lettre majuſcule ſert à indiquer les parties du Violon, & quand elle eſt double VV, elle marque que le premier & le ſecond ſont à l'Uniſſon.

VALEUR DES NOTES. Outre la poſition des Notes, qui en marque le Ton, elles ont toutes quelque figure déterminée qui en marque la durée ou le Tems, c'eſt-à-dire, qui détermine la *Valeur* de la Note.

C'eſt à Jean de Muris qu'on attribue l'invention de ces figures vers l'an 1330 : car les Grecs n'avoient point d'autre *Valeur de Notes* que la quantité des ſyllabes ; ce qui ſeul prouveroit qu'ils n'avoient pas de Muſique purement inſtrumentale. Cependant le P. Merſenne, qui avoit lu les ouvrages de Muris, aſſûre n'y avoir rien vu qui pût confirmer cette opinion, &, après en avoir lu moi-même la plus grande partie, je n'ai pas été plus heureux que lui. De plus, l'examen des manuſcrits du quatorzième ſiècle, qui ſont à la Bibliothèque 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 cents ans & plus, qui ſe ſont écoulés entre Guy Arétin & Jean de Muris, la Muſique ait été totalement privée du Rhythme & de la Meſure, qui en ſont l'ame & le principal agrément.

Quoi qu'il en ſoit, il eſt certain que les différentes *Valeurs des Notes* ſont de fort ancienne invention. J'en trouve, dès les premiers tems, de cinq ſortes de figures, ſans compter la Ligature & le Point. Ces cinq ſont, la Maxime, la Longue, la Brève, la ſemi-Brève, & 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, &, ajoûtant de

Digitized by Google

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 Brèves; quelquefois elle en valoit trois: cela dépendoit du Mode; (voyez MODE.) Il en étoit de même de la Brève, par rapport à la ſemi-Brève, & cela dépendoit du Tems; (voyez TEMS.) de même enfin de la ſemi-Brève, par rapport à la Minime; & cela dépendoit de la Prolation. (Voyez PROLATION.)

Il y avoit donc Longue double, Longue parfaite, Longue imparfaite, Brève parfaite, Brève altérée, ſemi-Brève majeure, & ſemi-Brève 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 manières 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 ajoûta dans la ſuite à ces cinq ou ſix premières, 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 Brève ou quarrée, qui en valoit deux.

La ſemi-Brève ou Ronde, qui vaut une Meſure entière, eſt la plus longue *Valeur de Notes* demeurée en uſage, & ſur laquelle on a déterminé les *Valeurs* de toutes les autres Notes, & comme la Meſure binaire, qui avoit paſſé longtems pour moins parfaite que la ternaire, prit enfin le deſſus & ſervit de baſe à toutes les autres Meſures; de même la diviſion ſous-double l'emporta ſur la ſous-triple qui avoit auſſi paſſé pour plus parfaite; la Ronde ne valut plus quelquefois trois Blanches, mais deux ſeulement; la Blanche deux Noires, la Noire deux Croches, & ainſi de ſuite juſqu'à la quadruple-Croche; ſi ce n'eſt dans les cas d'exception où la diviſion ſous-triple fut conſervée, &

Digitized by Google

indiquée par le chiffre 3 placé au-deſſus ou au-deſſous des Notes. (Voyez, *Pl. F. Fig.* 8 & 9. les Valeurs & *les figures de toutes ces différentes eſpèces de Notes.*)

Les Ligatures furent auſſi abolies en même tems, du moins quant aux changemens qu'elles produiſoient dans les *Valeurs des Notes.* Les Queues, de quelque manière qu'elles fuſſent placées, n'eurent plus qu'un ſens fixe & toujours le même; & enfin la ſignification du Point fut auſſi toujours bornée à la moitié de la Note qui eſt immédiatement avant lui. Tel eſt l'état où les figures des Notes ont été miſes, quant à la *Valeur*, & où elles ſont actuellement. Les Silences équivalens ſont expliqués à l'article SILENCE.

L'Auteur de la Diſſertation ſur la Muſique moderne trouve tout cela fort mal imaginé. J'ai dit, au mot NOTE, quelques-unes des raiſons qu'il allègue.

VARIATIONS. On entend ſous ce nom toutes les manières de broder & doubler un Air, ſoit par des Diminutions, ſoit par des paſſages ou autres agrémens qui ornent & figurent cet Air. A quelque degré qu'on multiplie & charge les *Variations*, il faut toujours qu'à travers ces broderies on reconnoiſſe le fond de l'Air que l'on appelle *le ſimple*, & il faut en même tems que le caractère de chaque *Variation* ſoit marqué par des différences qui ſoutiennent l'attention & préviennent l'ennui.

Les Symphoniſtes font ſouvent des *Variations* impromptu ou ſuppoſées telles; mais plus ſouvent on les note. Les divers Couplets des Folies d'Eſpagne, ſont autant de *Variations* notées; on en trouve ſouvent auſſi dans les Chaconnes Françoiſes, & dans de petits Airs Italiens pour le Violon ou le Violoncelle. Tout Paris eſt allé admirer, au Concert ſpirituel, les *Variations* des ſieurs Guignon & Mondonville, & plus récemment des ſieurs Guignon & Gaviniès, ſur des Airs du Pont-neuf qui n'avoient d'autre mérite que d'être ainſi *variés* par les plus habiles Violons de France.

VAUDEVILLE. Sorte de Chanſon à Couplets, qui roule ordinairement ſur des Sujets badins ou ſatyriques. On fait remonter

Digitized by Google

l'origine de ce petit Poème jusqu'au règne 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-piquants & de très-plaisants.

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. m.* Le corps sonore en action sort de son état de repos, par des ébranlemens légers ; mais sensibles, fréquens & successifs, dont chacun s'appelle une *Vibration*. Ces *Vibrations*, communiquées à l'Air, portent à l'oreille, par ce véhicule, la sensation du Son ; & ce Son est grave ou aigu, selon que les *Vibrations* sont plus ou moins fréquentes dans le même tems. (Voyez SON.)

VICARIER. *v. n.* Mot familier par lequel les Musiciens d'Église expriment ce que font ceux d'entr'eux qui courent de Ville en Ville, & de Cathédrale en Cathédrale, pour attraper quelques rétributions, & vivre aux dépens des Maîtres de Musique qui sont sur leur route.

VIDE. Corde à *vide*, ou Corde à *jouer* ; 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 résonnant & plus plein que quand on y pose quelque doigt ; ce qui vient de la mollesse du doigt qui gêne & intercepte le jeu des vibrations. Cette différence fait que les bons joueurs de Violon évitent de toucher les *Cordes à vide* pour ôter cette inégalité de Tymbre qui fait un mauvais effet, quand elle n'est pas dispensée à propos. Cette manière d'exécuter exige des positions recherchées, qui augmentent

Digitized by Google

la difficulté du jeu. Mais auſſi quand on en a une fois acquis l'habitude, on eſt vraiment maître de ſon Inſtrument, & dans les Tons les plus difficiles, l'exécution marche alors comme dans les plus aiſés.

VIF, *vivement*. En Italien *Vivace* : ce mot marque un Mouvement gai, prompt, animé; une exécution hardie & pleine de feu.

VILLANELLE. *ſ. f.* Sorte de Danſe ruſtique dont l'Air doit être gai, marqué, d'une Meſure très-ſenſible. Le fond de cet Air eſt ordinairement un Couplet aſſez ſimple, ſur lequel on fait enſuite des Doubles ou Variations. (Voyez DOUBLE, VARIATIONS.)

VIOLE. *ſ. f.* C'eſt ainſi qu'on appelle, dans la Muſique Italienne, cette Partie de rempliſſage qu'on appelle, dans la Muſique Françoiſe, Quinte ou Taille; car les François doublent ſouvent cette Partie, c'eſt-à-dire, en font deux pour une; ce que ne font jamais les Italiens. La *Viole* ſert à lier les Deſſus aux Baſſes, & à remplir, d'une manière harmonieuſe, le trop grand vide qui reſteroit entre deux. C'eſt pourquoi la *Viole* eſt toujours néceſſaire pour l'Accord du tout, même quand elle ne fait que jouer la Baſſe à l'Octave, comme il arrive ſouvent dans la Muſique Italienne.

VIOLON. Symphoniſte qui joue du *Violon* dans un Orcheſtre. Les *Violons* ſe diviſent ordinairement en premiers, qui jouent le premier Deſſus; & ſeconds, qui jouent le ſecond Deſſus : chacune des deux Parties a ſon chef ou guide qui s'appelle auſſi le premier; ſavoir le premier des premiers, & le premier des ſeconds. Le premier des premiers *Violons*, s'appelle auſſi *Premier Violon* tout court; il eſt le Chef de tout l'Orcheſtre : c'eſt lui qui donne l'Accord, qui guide tous les Symphoniſtes, qui les remet quand ils manquent, & ſur lequel ils doivent tous ſe reglèr.

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-Vite*.

VIVACE. (Voyez VIF.)

UNISSON. *ſ. m.* Union de deux Sons qui ſont au même Degré;

Digitized by Google

dont l'un n'eſt ni plus grave ni plus aigu que l'autre, & dont l'Intervalle étant nul, ne donne qu'un rapport d'égalité.

Si deux Cordes ſont de même matière, égales en longueur, en groſſeur, & également tendues, elles ſeront à l'*Uniſſon*. Mais il eſt faux de dire que deux Sons à l'*Uniſſon* 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'*Uniſſon* d'une Flûte, & l'on n'en confondra point les Sons.

Le zéro n'eſt pas un nombre, ni l'*Uniſſon* un Intervalle ; mais l'*Uniſſon* eſt à la ſérie des Intervalles, ce qu'eſt le zéro à la ſérie des nombres ; c'eſt le terme d'où ils partent, c'eſt le point de leur commencement.

Ce qui conſtitue l'*Uniſſon*, c'eſt l'égalité du nombre des Vibrations faites en tems égaux par deux Sons. Dès qu'il y a inégalité entre les nombres de ces vibrations, il y a Intervalle entre les Sons qui les donnent. (Voyez CORDE, VIBRATION.)

On s'eſt beaucoup tourmenté pour ſavoir ſi l'*Uniſſon* étoit une Conſonnance. Ariſtote prétend que non, Muris aſſure que ſi, & le P. Merſenne ſe range à ce dernier avis. Comme cela dépend de la définition du mot *Conſonnance*, je ne vois pas quelle diſpute il peut y avoir là-deſſus. Si l'on n'entend par ce mot *Conſonnance* qu'une union de deux Sons agréables à l'oreille, l'*Uniſſon* ſera Conſonnance aſſurément ; mais ſi l'on y ajoûte 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, préfèrent 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.)

Digitized by Google

C'eſt une obſervation connue de tous les Muſiciens, que celle du frémiſſement & de la réſonnance d'une Corde, au Son d'une autre Corde montée à l'*Uniſſon* de la première, 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 ſphère du mouvement de cet Air, il agira ſur elle. Chaque Corde n'eſt ſuſceptible, dans un tems donné, que d'un certain nombre de Vibrations. Si les Vibrations, dont la Corde B eſt ſuſceptible, ſont égales en nombre à celles de la Corde A, l'air ébranlé par l'une agiſſant ſur l'autre, & la trouvant diſpoſée à un mouvement ſemblable à celui qu'il a reçu, le lui communique. Les deux Cordes marchant ainſi de pas égal, toutes les impulſions que l'air reçoit de la Corde A, & qu'il communique à la Corde B, ſont coïncidentes avec les vibrations de cette Corde, & par conſéquent augmenteront ſon mouvement loin de le contrarier : ce mouvement, ainſi ſucceſſivement augmenté, ira bientôt juſqu'à un frémiſſement ſenſible. Alors la Corde B rendra du Son; car toute Corde ſonore qui frémit, ſonne; & ce ſon ſera néceſſairement à l'*Uniſſon* de celui de la Corde A.

Par la même raiſon, l'Octave aiguë frémira & réſonnera auſſi, mais moins fortement que l'*Uniſſon*; parce que la coïncidence des Vibrations, & par conſéquent l'impulſion de l'air, y eſt moins fréquente de la moitié : elle l'eſt encore moins dans la Douzième ou Quinte redoublée, & moins dans la Dix-ſeptième ou Tierce majeure triplée, dernière des Conſonnances qui frémiſſe & réſonne ſenſiblement & directement : car quant à la Tierce mineure & aux Sixtes, elles ne réſonnent que par combinaiſon.

Toutes les fois que les nombres des vibrations dont deux nombres ſont ſuſceptibles en tems égal ſont commenſurables, on ne peut douter que le Son de l'une ne communique à l'autre quelque ébranlement par l'aliquote commune; mais cet ébranlement n'étant plus ſenſible au-de-là 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 réſon-

Digitized by Google

ner un autre qu'en vertu de quelque *Uniſſon*; car un Son quelconque donne toujours l'*Uniſſon* de ſes aliquotes : mais comme il ne ſauroit donner l'*Uniſſon* de ſes multiples, il s'enſuit qu'une Corde ſonore en mouvement n'en peut jamais faire réſonner ni frémir une plus grave qu'elle. Sur quoi l'on peut juger de la vérité de l'expérience dont M. Rameau tire l'origine du Mode mineur.

UNISSON I. Ce mot Italien, écrit tout au long ou en abrégé dans une Partition ſur la Portée vide du ſecond Violon, marque qu'il doit jouer à l'Uniſſon ſur la Partie du premier; & ce 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 MÉLODIE. Tous les beaux Arts ont quelque *Unité* d'objet, ſource du plaiſir qu'ils donnent à l'eſprit : car l'attention partagée ne ſe repoſe nulle part, & quand deux objets nous occupent, c'eſt une preuve qu'aucun des deux ne nous ſatisfait. Il y a, dans la Muſique, une *Unité* ſucceſſive qui ſe rapporte au ſujet, & par laquelle toutes les Parties, bien liées, compoſent un ſeul tout, dont on apperçoit l'enſemble & tous les rapports.

Mais il y a une autre *Unité* d'objet plus fine, plus ſimultanée, & d'où naît, ſans qu'on y ſonge, l'énergie de la Muſique & la force de ſes expreſſions.

Lorſque j'entends chanter nos Pſeaumes à quatre Parties, je commence toujours par être ſaiſi, ravi de cette Harmonie pleine, & nerveuſe; & les premiers accords, quand ils ſont entonnés bien juſte, m'émeuvent juſqu'à friſſonner. Mais à peine en ai-je écouté la ſuite, pendant quelques minutes, que mon attention ſe relâche, le bruit m'étourdit peu-à-peu; bientôt il me laſſe, & je ſuis enfin ennuyé de n'entendre que des Accords.

Cet effet ne m'arrive point, quand j'entends de bonne Muſique moderne, quoique l'Harmonie en ſoit moins vigoureuſe; & je me ſouviens qu'à l'Opéra de Veniſe, loin qu'un bel Air bien exécuté m'ait jamais ennuyé, je lui donnois, quelque long qu'il fût, une attention toujours nouvelle, & l'écoutois avec plus d'intérêt à la fin qu'au commencement.

Cette différence vient de celle du caractère des deux Muſiques, dont

Digitized by Google

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 Syſtèmes 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 manière, 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 ajoûte 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 manière que le Son le plus ſaillant ſoit toujours celui qui chante, & que celui qui le fait le mieux ſortir ſoit à la Baſſe. 3°. D'ajoûter 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.

Digitized by Google

5o. 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 caractères tout différens, ſelon les diverſes manières de l'accompagner. M. Rameau n'a pas vû qu'il prouvoit tout le contraire de ce qu'il vouloit prouver; car dans tous les exemples qu'il donne, l'Accompagnement de la Baſſe ne ſert qu'à déterminer le Chant. Un ſimple Intervalle n'eſt point un Chant, il ne devient Chant que quand il a ſa place aſſignée dans le Mode; & la Baſſe, en déterminant le Mode & le lieu du Mode qu'occupe cet Intervalle, détermine alors cet Intervalle à être tel ou tel Chant; de ſorte que ſi, par ce qui précède 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 Chœurs, aux Pièces de ſymphonie. Les hommes de génie en découvriront ſuffiſamment l'étendue & l'uſage, & leurs ouvrages en inſtruiront les autres. Je concluds donc, & je dis, que du principe que je viens d'établir, il s'en-ſuit: premièrement, que toute Muſique qui ne chante point eſt ennuyeuſe, quelque Harmonie qu'elle puiſſe avoir: ſecondement, que toute Muſique où

Digitized by Google

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 eſſencielle des deux Muſiques: & c'eſt, je crois, ce qu'en dira tout juge impartial qui voudra donner à l'une & à l'autre la même attention; ſi toutefois la choſe eſt poſſible.

Lorſque j'eus découvert ce principe, je voulus, avant de le propoſer, en eſſayer l'application par moi-même; cet eſſai produiſit le *Devin du Village*; après le ſuccès, j'en parlai dans ma *Lettre ſur la Muſique Françoiſe*. C'eſt aux Maîtres de l'Art à juger ſi le principe eſt bon, & ſi j'ai bien ſuivi les règles qui en découlent.

UNIVOQUE. *adj.* Les Conſonnances *Univoques* ſont l'Octave & ſes répliques, parce que toutes portent le même nom. Ptolomée fut le premier qui les appella ainſi.

VOCAL. *adj.* Qui appartient au Chant des Voix. Tour de 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 conſidèrent 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.

Digitized by Google

3. Dans le Chant, qui ajoûte 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'élevation ou d'abbaiſſement à un » autre degré; c'eſt-à-dire, d'un Ton à l'autre, par ſaut, ſans parcourir l'In» tervalle qui les ſépare; au lieu que celle du diſcours s'élève & s'ab» baiſſe par un mouvement continu. 2°. Que la *Voix* de Chant ſe ſou» tient 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 Phyſique, de l'Anatomie, & du jeu » des parties du corps humain, avoit particulièrement porté ſon at» tention ſur les organes de la *Voix*. Il obſerve, 1°. que tel homme, » dont la *Voix* de parole eſt déplaiſante, a le Chant très-agréable, & » au contraire : 2°. que ſi nous n'avons pas entendu chanter quelqu'un, » quelque connoiſſance que nous ayons de ſa *Voix* de parole, nous ne » le reconnoîtrons pas à ſa *Voix* de Chant.

» M. Dodart, en continuant ſes recherches, découvrit que, dans la » *Voix* de Chant, il y a de plus que dans celle de la parole, un mouve» ment de tout le larynx ; c'eſt-à-dire, de la partie de la trachée-artère

Digitized by Google

» qui forme comme un nouveau canal qui ſe termine 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 & mû par un balancement de haut en bas & de » bas en haut. Ce balancement peut ſe comparer au mouvement des » oiſeaux qui planent, ou des poiſſons qui ſe ſoutiennent à la même » place contre le fil de l'eau. Quoique les aîles des uns & les na- » geoires des autres paroiſſent immobiles à l'œil, elles font de conti- » nuelles vibrations, mais ſi courtes & ſi promptes qu'elles ſont im- » perceptibles.

» Le balancement du larynx produit, dans la *Voix* de Chant, une » eſpèce d'ondulation qui n'eſt pas dans la ſimple parole. L'ondula- » tion ſoutenue & modérée dans les belles *Voix* ſe fait trop ſentir dans les » *Voix* chevrotantes ou foibles. Cette ondulation ne doit pas ſe con- » fondre avec les Cadences & les Roulemens qui ſe font par des mou- » vemens 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 entière » de la glotte pour le Son & pour le Ton ; mais l'ondulation vient en- » tièrement du balancement de tout le larynx ; elle ne fait point partie » de la *Voix*, mais elle en affecte la totalité.

» Il réſulte de ce qui vient d'être expoſé, que la *Voix* de Chant » conſiſte dans la marche par ſauts d'un Ton à un autre, dans le ſéjour » ſur les Tons, & dans cette ondulation du larynx qui affecte la totalité » & la ſubſtance même du Son «.

Quoique cette explication ſoit très-nette & très-philoſophique, elle laiſſe, à mon avis, quelque choſe à deſirer, & ce caractère d'ondula- tion, 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 caractères ſpécifiques.

Car, premièrement, 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 eſpèce d'ondulation,

Digitized by Google

Secondement, les Sons des Inſtrumens ne diffèrent 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. Troiſièmement, cette ondulation ſe forme dans le Ton & non dans le Tymbre; la preuve en eſt que, ſur le Violon & ſur d'autres Inſtrumens, on imite cette ondulation, non par aucun balancement ſemblable au mouvement ſuppoſé du larynx, mais par un balancement du doigt ſur la Corde, laquelle, ainſi racourcie & ralongée alternativement & preſque imperceptiblement, rend deux Sons alternatifs à meſure que le doigt ſe recule ou s'avance. Ainſi, l'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 caractère 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.

Digitized by Google

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* particulière 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'eſpèces de *Voix*, demandent pour chacune une dénomination particulière.

Le caractère 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 Syſtème général des Sons.

On diſtingue donc généralement les *Voix* en deux Claſſes; ſavoir, les *Voix* aiguës & les *Voix* graves. La différence commune des unes aux autres, eſt à-peu-près d'une Octave; ce qui fait que les *Voix* aiguës chantent réellement à l'Octave des *Voix* graves, quand elles ſemblent chanter à l'Uniſſon.

Les *Voix* graves ſont les plus ordinaires aux hommes faits; les *Voix* aiguës ſont celles des femmes: les Eunuques & les enfans ont auſſi à-peu-près le même Diapaſon de *Voix* que les femmes; tous les hommes en peuvent même approcher en chantant le Faucet. Mais de toutes les *Voix* aiguës, il faut convenir, malgré la prévention des Italiens pour les Caſtrati, qu'il n'y en a point d'eſpèce 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 Pari. les Chœurs du Concert Spirituel, & d'en comparer les Deſſus avec ceux de l'Opéra.

Tous ces différens Diapaſons, réunis & mis en ordre, forment une étendue générale d'à-peu-près trois Octaves, qu'on a diviſées en quatre Parties, dont trois, appellées *Haute-Contre*, *Taille* & *Baſſe*, appartiennent aux *Voix* graves, & la quatrième ſeulement qu'on appelle *Deſſus*, eſt aſſignée aux *Voix* aiguës. Sur quoi voici quelques remarques qui ſe préſentent.

Digitized by Google

I. Selon la portée des *Voix* ordinaires, qu'on peut fixer à-peu-près à une Dixième majeure, en mettant deux Degrés d'Intervalle entre chaque eſpèce de *Voix* & celle qui la ſuit, ce qui eſt toute la différence qu'on peut leur donner, le Syſtème 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 bornèrent les quatre Parties de la Muſique, long-tems après l'invention du Contre-Point, comme on le voit dans les Compoſitions du quatorzième ſiècle, où la même Clef, ſur quatre poſitions ſucceſſives de Ligne en Ligne, ſert pour la Baſſe qu'ils appelloient *Tenor*, pour la Taille qu'ils appelloient *Contratenor*, pour la Haute-Contre, qu'ils appelloient *Mottetus*, & pour le Deſſus qu'ils appelloient *Triplum*. Cette diſtribution devoit rendre à la vérité la Compoſition plus difficile; mais en même tems l'Harmonie plus ſerrée & plus agréable.

II. Pour pouſſer le Syſtème 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 Son 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 caractère qu'on veut leur donner. En France, où l'on veut des Baſſes, des Haute-Contres, & où l'on ne fait aucun cas des Bas-Deſſus, les *Voix* d'hommes prennent différens caractères, & les *Voix* de femmes n'en gardent qu'un ſeul: mais en Italie,

Digitized by Google

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 caractère de *Voix* de femmes dans nos Opéra, dans les leurs il n'y a qu'un caractère 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, & ſingulièrement à Veniſe, de très-belles Muſiques à grand Chœur, exécutées uniquement par de jeunes filles?

III. Le trop grand éloignement des *Voix* entr'elles, qui leur fait à toutes excéder leur portée, oblige ſouvent d'en ſubdiviſer pluſieurs. C'eſt ainſi qu'on diviſe les Baſſes en Baſſe-Contres & Baſſe-Tailles, les Tailles en Haute-Tailles & Concordans, les Deſſus en premiers & ſeconds: mais dans tout cela on n'apperçoit rien de fixe, rien de réglé ſur quelque principe. L'eſprit général des Compoſiteurs François eſt toujours de forcer les *Voix* pour les faire crier plutôt que chanter: c'eſt pour cela qu'on paroît aujourd'hui ſe borner aux Baſſes & Haute-Contres qui ſont dans les deux extrêmes. A l'égard de la Taille, Partie ſi naturelle à l'homme qu'on l'appelle *Voix humaine* par excellence, elle eſt déja bannie de nos Opéra où l'on ne veut rien de naturel; & par la même raiſon elle ne tardera pas à l'être de toute la Muſique Françoiſe.

On diſtingue encore les *Voix* par beaucoup d'autres différences que celles du grave à l'aigu. Il y a des *Voix* fortes dont les Sons ſont forts & bruyans, des *Voix* douces dont les Sons ſont doux & flûtés, de grandes *Voix* qui ont beaucoup d'étendue, de belles *Voix* dont les Sons ſont pleins, juſtes & harmonieux; il y a auſſi les contraires de tout cela. Il y a des *Voix* dures & peſantes; il y a des *Voix* flexibles & légères; il y en a dont les beaux Sons ſont inégalement diſtribués, aux unes dans le haut, à d'autres dans le *Medium*, à d'autres dans le bas; il y a auſſi des *Voix* égales, qui font ſentir le même Tymbre dans toute leur étendue. C'eſt au Compoſiteur à tirer parti de chaque *Voix*, par ce que

Digitized by Google

ſon caractère 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 ſiècles, il faut que chaque rôle ſerve toujours à toutes les *Voix* de même eſpèce, & 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 fléxible, la plus douce, la plus harmonieuſe qui peut-être ait jamais exiſté, paroît avoir été celle du Chevalier Balthaſar Ferri, Pérouſin, dans le ſiècle 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 célébrèrent à l'envi les talens & la gloire après ſa mort. Tous les écrits faits à la louange de ce Muſicien célèbre 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 caractères 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 Pièce de Muſique eſt compoſée; ainſi l'on dit un Mottet à *Voix* ſeule, au lieu de dire un Mottet en récit; une Cantate à deux *Voix*, au lieu de dire une Cantate en Duo ou à deux Parties, &c. (Voyez DUO, TRIO, &c.)

VOLTE. *ſ. f.* Sorte d'Air à trois Tems propre à une Danſe de

Digitized by Google

même nom, laquelle eſt compoſée de beaucoup de tours & retours, d'où lui eſt venu le nom de *Volte*. Cette Danſe étoit une eſpèce de Gaillarde, & n'eſt plus en uſage depuis longtems.

VOLUME. Le *Volume* d'une Voix eſt l'étendue ou l'Intervalle qui eſt entre le Son le plus aigu & le Son le plus grave qu'elle peut rendre. Le *Volume* des Voix les plus ordinaires eſt d'environ huit à neuf Tons; les plus grandes Voix ne paſſent guères les deux Octaves en Sons bien juſtes & bien pleins.

VUPINGE. Sorte de Chanſon conſacrée à Diane parmi les Grecs. (Voyez CHANSON.)

UT. La première des ſix ſyllabes de la Gamme de l'Arétin, laquelle répond à la lettre C.

Par la méthode des Tranſpoſitions on appelle toujours *Ut* la Tonique des Modes majeurs & la Médiante des Modes mineurs. (Voyez GAMME, TRANSPOSITION.)

Les Italiens trouvant cette ſyllabe *Ut* trop ſourde, lui ſubſtituent, en ſolfiant, la ſyllabe *Do*.



Digitized by Google

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.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Fig. 1.



Fig. 2

Fig. 2

Fig. 4

Fig. 1

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Locrien.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Fig

Fig

Fig

Fig

Fig

Digitized by Google

Digitized by Google

Fig.

Fig. 2

Fig. 3

Fig. 4

Fig. 6

Fig. 7

Digitized by Google

Digitized by Google

I

Fig. 4

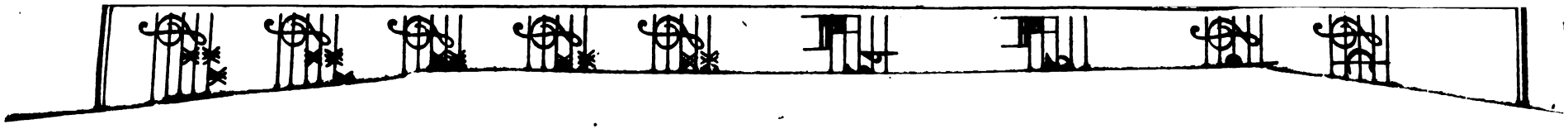
Fig.

Syn

Fig.

Digitized by Google

Digitized by Google



Digitized by Google

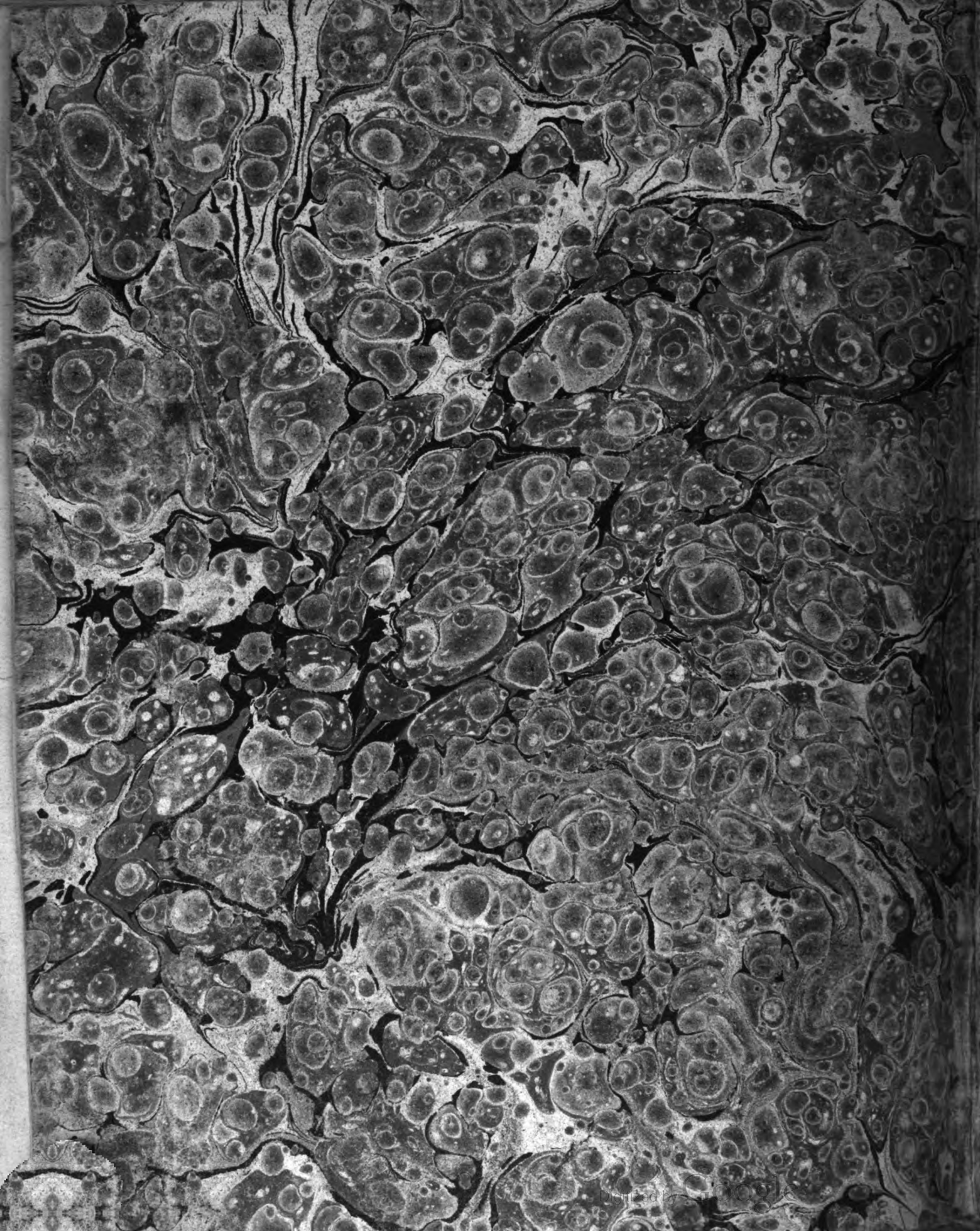
Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

29. 11. 1880.

Digitized by Google



BIBLIOTECA DE MONTSERRAT
13020100000339



BIBLIOTECA
DE
MONTSERRAT
Armario LXV A
Estante 4°
Número 9

Digitized by Google

Digitized by Google