



780

ACCESSION No.

SHELF No.

8411



Received



Universitas  
BIBLIOTHECA

*Français*

780

*A Stuep*

9- 8411

12/12/12

12/12/12

D I C T I O N N A I R E

*DE*

M U S I Q U E .

*A — M*

SECTION NINE

MUSIC

D I C T I O N N A I R E

D E

M U S I Q U E .

P A R J . J . R O U S S E A U .

---

*Ut psallendi materiem discerent. Martian. Cap.*

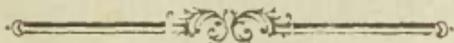
---

T O M E P R E M I E R .



A P A R I S ,

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



M. D C C. L X X V.

*Avec Approbation & Privilège du Roi.*

DICHTONNAIRE

MUSIQUE.

DE J. J. ROUSSEAU.

TOUVE PREMIERE

ML

108

A 2 R 7

1775

V. 1

Coll. spéc. de M.



## PRÉFACE.

**L**A Musique est, de tous les beaux Arts, celui dont le Vocabulaire est le plus étendu, & pour lequel un Dictionnaire est, par conséquent, le plus utile. Ainsi, l'on ne doit pas mettre celui-ci au nombre de ces compilations ridicules, que la mode ou plutôt la manie des Dictionnaires multiplie de 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 pu 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 ajouta que le Manuscrit entier de l'Encyclopédie devoit être complet avant qu'il en fût imprimé une seule ligne; on ne me donna que trois mois pour remplir ma tâche, & trois ans pouvoient me suffire à peine pour lire, extraire, comparer & compiler les Auteurs dont j'avois besoin: mais le zele de l'amitié m'aveugla sur l'impossibilité du succès. Fidele à ma parole, aux dépens de ma réputation, je fis vite & mal, ne pouvant bien faire en si peu de tems; au bout de trois mois mon Manuscrit entier fut écrit, mis au net & livré; je ne l'ai pas revu depuis. Si j'avois travaillé volume à volume comme les autres, cet essai, mieux digéré, eût pu rester dans l'état où je l'aurois mis. Je ne me repens pas d'avoir été exact; mais je me repens d'avoir été téméraire, & d'avoir plus promis que 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 pu 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. Eloigné des amusemens de la Ville, je perdis bientôt les goûts qui s'y rapportoient ; privé des communications qui pouvoient m'éclairer sur

mon ancien objet , j'en perdis aussi toutes les vues ; & soit que depuis ce tems l'Art ou sa théorie aient fait des progrès , n'étant pas même 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 , & toujours éprouvant que les difficultés d'un Livre de cette espece demandent , pour les vaincre , des lumieres que je n'étois plus en état d'acquérir , & une chaleur d'intérêt que j'avois cessé d'y mettre. Enfin , désespérant d'être jamais 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'espece de Dictionnaire qu'on voit ici.

Cet historique m'a paru nécessaire pour expliquer comment les circonstances m'ont forcé de donner en si mauvais état un Livre que j'aurois pu mieux faire , avec les secours dont je suis privé. Car j'ai toujours cru que le respect qu'on doit au public n'est pas de lui dire des fadeurs , mais de ne lui

rien dire que de vrai & d'utile , ou du moins qu'on ne juge tel ; de ne lui rien présenter fans 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 espece étant utile à l'Art il est infiniment plus aisé d'en faire un bon sur celui que je donne , que de commencer par tout créer. Les connoissances nécessaires pour cela ne sont peut-être pas fort grandes, mais elles sont fort variées , & se trouvent rarement réunies dans la même tête. Ainsi mes compilations peuvent épargner beaucoup de travail 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 ; bientôt ils en feroient rebutés : mais pour ceux que le mal ne détourne pas du bien ; ceux qui ne sont pas tellement occupés des fautes,

qu'ils comptent pour rien ce qui les rachete ; 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 mêmes , assez d'observations neuves & vraies , pour valoir la peine d'être tirées & 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 relevent 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 maniere dont j'ai tâché de le suivre. Mais à mesure que les idées qui s'y rapportent se sont effacées de mon esprit , le plan sur lequel je les arrangeois s'est de même effacé de ma mémoire. Mon premier projet étoit d'en traiter si relativement les articles , d'en lier si bien les suites par des renvois , que le tout , avec la commodité d'un Dictionnaire, eût l'avantage d'un Traité suivi ; mais pour exécuter ce projet , il eût fallu me rendre sans cesse présentes toutes les parties de l'Art , & n'en traiter aucune sans me rappeler les autres ; ce que le défaut de ressources & mon goût attiédi m'ont bientôt rendu impossible , & que j'eusse eu même 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'espece 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

compléter le vocabulaire , & non - feule-  
 ment à n'omettre aucun terme technique ,  
 mais à passer plutôt quelquefois les limites  
 de l'Art , que de n'y pas toujours atteindre :  
 & cela n'a mis dans la néceffité de parfemer  
 fouvent ce Dictionnaire de mots Italiens &  
 de mots Grecs ; les uns tellement confacrés  
 par l'ufage , qu'il faut les entendre même  
 dans la pratique ; les autres , adoptés de mê-  
 me par les Savans , & auxquels , vu la défué-  
 tude de ce qu'ils expriment , on n'a pas donné  
 de fynonymes en François. J'ai tâché , ce-  
 pendant , de me renfermer dans ma regle , &  
 d'éviter l'excès de Broffard , 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'ima-  
 ginera jamais que *la Vierge , les Apôtres ,  
 la Mefse , les Morts* , foient des termes de  
 Muſique , parce qu'il y a des Muſiques re-  
 latives à ce qu'ils expriment ; que ces au-  
 tres mots , *Page , Feuillet , Quatre , Cinq ,  
 Gofier , Raifon , Déja* , foient auffi des termes  
 techniques , parce qu'on s'en fert quelquefois  
 en parlant de l'Art ?

Quant aux parties qui tiennent à l'Art  
 fans lui être effentielles & qui ne font pas  
 absolument néceffaires à l'intelligence du

reste , j'ai évité , autant que j'ai pu , d'y entrer. Telle est celle des Instrumens de Musique , partie vaste & qui rempliroit seule un Dictionnaire , sur-tout par rapport aux Instrumens des Anciens. M. Diderot s'étoit chargé de cette partie dans l'Encyclopédie , & comme elle n'entroit pas dans mon premier plan , je n'ai eu garde de l'y ajouter dans la suite , après avoir si bien senti la difficulté d'exécuter ce plan tel qu'il étoit.

J'ai traité la Partie Harmonique dans le systéme de la Basse - fondamentale , quoique ce systéme , imparfait & défectueux à tant d'égarde , ne soit point , selon moi , celui de la nature & de la vérité , & qu'il en résulte un remplissage sourd & confus, plutôt qu'une bonne Harmonie. Mais c'est un systéme, 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 regles isolées qui sembloient toutes arbitraires , & qui faisoient , de l'Art Harmonique, une étude de mémoire plutôt que de raisonnement. Le systéme 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 Française. 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 de la Musique Française , où je puis tenir une place contre l'Italienne où je ne puis être rien. Mais cherchant sincèrement le progrès d'un Art que j'aimois passionnément , mon plaisir a fait taire ma vanité. Les premières habitudes m'ont long-tems attaché à la Musique Française , & 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 assuré que la partialité ne m'en a pas fait commettre une seule. Si elle m'en fait imputer à tort par les Lecteurs , qu'y puis-je faire ? Ce sont eux alors qui ne veulent pas que mon Livre leur soit bon.

Si l'on a vu , dans d'autres Ouvrages , quelques articles peu importans qui sont aussi

dans celui , ceux qui pourront faire cette remarque , voudront bien se rappeler 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.*

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

QUAND l'espece grammaticale des mots pouvoit embarrasser quelque Lecteur, on l'a désignée par les abréviations 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 maniere de les écrire. Quelques autres sont plus embarrassans , comme *Ton* , qui a dans l'Art deux acceptions toutes différentes. On a pris le parti de l'écrire en Italique pour distinguer un Intervalle, & en Romain pour désigner une Modulation. Au moyen de cette précaution , la phrase suivante , par exemple , n'a plus rien d'équivoque.

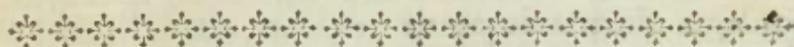
„ Dans les Tons majeurs , l'intervalle de la Tonique  
 „ à la Médiante est composé d'un *Ton* majeur & d'un  
 „ *Ton* mineur.

DIC

# DICTIONNAIRE

D E

## M U S I Q U E.



A.

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

*A battuta*. (Voyez MESURE.)

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

*A Tempo*. (Voyez MESURE.)

ACADEMIE 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.)

ACADEMIE 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 assurément celle qui fait le plus de bruit. (Voyez OPÉRA.)

ACCENT. On appelle ainsi, selon l'acception la plus générale, toute modification de la voix parlante, dans la durée, ou dans le ton des syllabes & des mots dont le 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 manieres de modifier ainsi la voix; & il y a autant de genres d'*Accens* qu'il y a de causes générales de ces modifications.

On distingue trois de ces genres dans le simple discours; savoir: l'*Accent* grammatical qui renferme la regle des *Accens* proprement dits, par lesquels le son des syllabes est grave ou aigu, & celle de la quantité, par laquelle chaque syllabe est breve ou longue: l'*Accent* logique ou rationel, que plusieurs confondent mal-à-propos avec le précédent; cette seconde sorte d'*Accent*, indiquant le rapport, la connexion plus ou moins grande que les propositions & les idées ont entr'elles, se marque en partie par la ponctuation: enfin l'*Accent* pathétique ou oratoire, qui, par diverses inflexions de voix, par un ton plus ou moins élevé, par un parler plus 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

l'*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 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 colere ; il crie toujours sur le même ton : l'Italien , que mille mouvemens divers agitent rapidement & successivement dans le même cas , modifie sa voix de mille manieres. Le même fond de passion regne dans son ame : mais quelle variété d'expressions dans ses *Accens* & dans son

langage ! Or c'est à cette seule variété, quand le Musicien fait 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 gêné par les regles particulieres de son Art. On ne peut douter que la Musique la plus parfaite ou du moins la plus expressive, ne 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* rythmique & 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 résonnance harmonique : mais l'*Accent* passionné l'emporte à son tour dans les Airs dramatiques ; & tous deux y sont subordonnés, sur-tout dans la Sym-

phonie , à une troisieme sorte d'*Accent* , qu'on pourroit appeller musical , & qui est en quelque sorte déterminé par l'espece 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 loi , qu'il n'est jamais permis d'enfreindre. L'on doit donc premièrement consulter la Mélodie & l'*Accent* musical dans le dessein d'un Air quelconque. Ensuite , s'il est question d'un chant dramatique & imitatif , il faut chercher l'*Accent* pathétique qui donne au sentiment 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 , peut être ici la dernière en ordre , n'est pas moins indispensable que les deux précédentes , puisque le sens des propositions & des phrases dépend absolument de celui des mots : mais le Musicien qui fait sa langue a rarement besoin de songer à cet *Accent* ; il ne fauroit chanter son Air sans s'appercevoir s'il parle bien ou mal , & il lui suffit de savoir qu'il doit toujours bien parler. Heureux , toutefois , quand une Mélodie flexible & coulante ne cesse jamais de se prêter à ce qu'exige la langue ! Les Musiciens François

ont en particulier des secours qui rendent sur ce point leurs erreurs impardonnables, & sur-tout le traité de la Prosodie Française de M. l'Abbé d'Olivet, qu'ils devoient 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 règles & les règles 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 règles, & 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, parce qu'elle est bien plus le langage des sens que celui de l'esprit. Donnez donc au Musicien beaucoup d'images ou de sentimens & peu de simples idées à rendre : car il

n'y a que les passions qui chantent ; l'entendement ne fait que parler.

ACCENT. Sorte d'agrément du Chant François qui se notoit autrefois avec la Musique , mais que les Maîtres de Goût-du-Chant marquent aujourd'hui seulement avec du crayon , jusqu'à ce que les Ecoliers sachent le placer d'eux-mêmes. L'*Accent* ne se pratique que sur une syllabe longue , & sert de passage d'une Note appuyée à une autre Note non appuyée , placée sur le même degré ; il consiste en un coup de gosier qui éleve 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 Poètes emploient souvent ce mot au pluriel pour signifier le Chant même , & l'accompagnent ordinairement d'une épithete comme *doux , tendres , tristes Accens*. Alors ce mot reprend exactement le sens de sa racine ; car il vient de *cunere , cantus* , d'où l'on a fait *Accentus* , comme *Concentus*.

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

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

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

ACCOMPAGNATEUR. Celui qui dans un Concert accompagne de l'Orgue, du Claveffin, 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 première 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'égaré. La seconde exige qu'il marque la Basse & son Accompagnement par des coups fermes, égaux, détachés & bien réglés à tous égards, afin de bien faire sentir la Mesure

aux Concertans , sur - tout au commencement des Airs.

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

ACCOMPAGNEMENT. C'est l'exécution d'une Harmonie complete & réguliere sur un Instrument propre à la rendre , tel que l'Orgue , le Claveffin , le Théorbe , la Guitarre , &c. Nous prendrons ici le Claveffin 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 ajoutés à la Basse. Les Italiens méprisent les chiffres ; la Partition même leur est peu nécessaire ; la promptitude & la finesse de leur oreille y supplée , & ils accompagnent fort bien sans tout cet appareil. Mais ce n'est qu'à leur disposition naturelle qu'ils sont redevables de cette facilité , & les autres Peuples , qui ne sont pas nés comme eux pour la Musique , trouvent à la pratique de l'*Accompagnement* des obstacles presque insurmontables. 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 ?

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 première.

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 espece. 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 maniere : quand les chiffres sont doubles, ils sont trop confus ; quand ils sont simples, ils n'offrent presque jamais que l'idée d'un seul Intervalle ; de sorte qu'on en a toujours plusieurs à 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 guere 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 Dissonances , on est contraint de suivre d'autres Regles. Campion imagina , dit-on , celle qu'on appelle Regle de l'Octave : ( Voyez REGLE DE L'OCTAVE. ) & c'est par cette méthode que la plupart des Maîtres enseignent encore aujourd'hui l'*Accompagnement*.

Les Accords sont déterminés par la Regle de l'Octave , relativement au rang qu'occupent les Notes de la Basse , & à la marche qu'elles suivent dans un Ton donné. Ainsi le Ton étant

connu, la Note de la Basse-continue auffi 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 fuit, on ne se trompera pas beaucoup, en accompagnant par la Règle de l'Octave, si le Compositeur a suivi l'Harmonie la plus simple & la plus naturelle; mais c'est ce qu'on ne doit guere attendre de la Musique d'aujourd'hui, si ce n'est peut-être en Italie où l'Harmonie paroît se simplifier à mesure qu'elle s'altère 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 Consonances dont chaque Dissonance se prépare, s'accompagne & se sauve dans tous les différencas : détail prodigieux que la multitude des Dissonances & de leurs combinaisons fait assez sentir, & dont la mémoire demeure accablée.

Plusieurs conseillent d'apprendre la Composition avant de passer à 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 maniere de préparer & sauver les Dissonances, la Composition en général, tout cela ne concourt guere 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'aplanir 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 système 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.)

Où 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-

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, savoir 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 dissonances qui se succèdent ordinairement dans le même Ton. 3. Enfin des Consonnances & des Dissonances 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 caracteres de son invention.

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

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

La succession 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 Septieme ; & cette succession donne une Harmonie descendante.

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-ajoutée ; & c'est la troisieme texture des phrases harmoniques. Cette dernière n'avoit jusqu'ici été observée par personne, pas même par M. Rameau, quoiqu'il en ait découvert le principe dans la cadence qu'il appelle *Irréguliere*. Ainsi, par les Regles ordinaires, l'Harmonie qui naît d'une succession de Dissonnances, descend toujours, quoique selon les vrais principes, & selon  
la

la raison , elle doit avoir , en montant , une progression tout aussi régulière 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 manière d'accompagner avec intelligence , comme elle dépend plus de l'usage & du goût que des règles 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 doit toucher tous les Sons de chaque Accord , il faut bien se garder de prendre toujours cette Règle à la lettre. Il y a des Accords qui seroient insupportables avec tout ce remplissage.

Dans la plupart des Accords dissonans, sur-tout dans les Accords par supposition, il y a quelque Son à retrancher pour en diminuer la dureté : ce Son est quelquefois la Septieme, quelquefois la Quinte ; quelquefois l'une & l'autre se retranchent. On retranche encore assez souvent la Quinte ou l'Octave de la Basse dans les Accords dissonans, pour éviter des Octaves ou des Quintes de suite qui peuvent faire un mauvais effet, sur-tout aux extrémités. Par la même raison, quand la Note sensible est dans la Basse, on ne la met pas dans l'*Accompagnement*, & l'on double, au lieu de cela, la Tierce ou la Sixte de la main droite. On doit éviter aussi les Intervalles de Seconde, & d'avoir deux doigts joints ; car cela fait une Dissonance fort dure, qu'il faut garder pour quelques occasions où l'expression la demande. En général on doit penser, en accompagnant, que quand M. Rameau veut qu'on remplisse tous les Accords, il a bien plus d'égard à la mécanique des doigts & à son système 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 complete,

je réponds que ces retranchemens ne font, dans le vrai, qu'hypothétiques & seulement dans le Systême de M. Rameau; que, suivant la Nature, ces Accords, en apparence ainsi mutilés, ne font pas moins complets que les autres, puisque les Sons qu'on y suppose ici retranchés les rendroient choquans & souvent insupportables; qu'en effet les Accords dissonans ne font point remplis dans le systême de M. Tartini comme dans celui de M. Rameau, que par conséquent des Accords défectueux dans celui-ci font 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 Harmonie, & de manière à rappeler fortement & pour long-tems l'idée de la Modulation. Au contraire, dans un Air lent & doux, quand on n'a qu'une voix foi-

ble ou un seul Instrument à accompagner ; on retranche des Sons , on arpege doucement , on prend le petit Clavier. En un mot , on a toujours attention que l'*Accompagnement* , qui n'est fait que pour soutenir & embellir le Chant , ne le gêne & ne le couvre pas.

III. Quand on frappe les mêmes touches pour prolonger le Son dans une Note longue ou une Tenue , que ce soit plutôt au commencement de la Mesure ou du Tems fort , que dans un autre moment : on ne doit rebattre qu'en 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 reffrappe 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'égaré. ( Voyez ACCOMPAGNATEUR. )

V. On ne doit pas accompagner de la même manière la Musique Italienne & la Françoisé. Dans celle-ci , il faut soutenir les Sons , les ar-

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 forte qu'ils se fondent dans l'Harmonie & se marient bien avec la Voix. Les Italiens ne veulent pas qu'on entende rien dans l'*Accompagnement*, ni dans la Basse, qui puisse distraire un moment l'oreille du Chant, & leurs *Accompagnemens* sont toujours dirigés sur ce principe, que le plaisir & l'attention s'évaporent en se partageant.

VI. Quoique l'*Accompagnement* de l'Orgue soit le même que celui du Claveffin, 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 entière le moins qu'il se peut; glisser les doigts d'une touche à l'autre, sans ôter ceux qui, dans la place où ils sont, peuvent servir à l'Accord où l'on passe. Rien n'est si désagréable que d'entendre

hacher sur l'Orgue cette espece d'*Accompagnement* sec, arpégé, qu'on est forcé de pratiquer sur le Clavessin. (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 représente le Corps Sonore*. Comme j'examine ce Principe dans un autre écrit, je me dispenserai d'en parler dans cet article qui n'est déjà que trop long. Mes disputes avec M. Rameau sont les choses du monde les plus inutiles au progrès de l'Art, & par conséquent au but de ce Dictionnaire.

ACCOMPAGNEMENT, est encore toute Partie de Basse ou d'autre Instrument, qui est composée sous un Chant pour y faire Harmonie. Ainsi un *Solo* de Violon s'accompagne du Violoncelle ou du Clavessin, & un *Accompagnement* de Flûte se marie fort bien avec la Voix. L'Harmonie de l'*Accompagnement* ajoute à l'agrément du Chant en rendant les Sons plus sûrs, leur effet plus doux; la Modulation plus sensible, & portant à l'oreille un témoignage de justesse qui la flatte. Il y a même, par rapport aux Voix, une 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 TEMPE'RAMENT) cependant l'expérience nous dit que les Voix les plus justes & les mieux exercées ont bien de la peine à se maintenir long-tems dans la justesse du Ton, quand rien ne les y soutient. A force de chanter on monte 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'égaré. 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'ajouterai seulement que ce mot même avertit celui qui *accompagne* dans un concert qu'il n'est chargé que d'une partie accessoire, qu'il ne doit s'attacher qu'à en faire valoir d'autres, que si-tôt qu'il a la moindre prétention pour lui-même, il gêne l'exécution & impatiente à la fois les Concertans & les Auditeurs: plus il croit se faire admirer, plus il se rend ridicule, & si-tôt qu'à force de bruit ou d'ornemens déplacés, il détourne à soi l'attention due à la partie principale, tout ce qu'il montre de talent & d'exécution, montre à la fois sa vanité & son mauvais goût. Pour *Accompagner* avec intelligence & avec applaudissement, il ne faut songer qu'à soutenir & faire valoir les Parties essentielles, & c'est exécuter fort habilement la sienne que d'en faire sentir l'effet sans la laisser remarquer.

ACCORD, *f. 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 entr'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 complète l'Harmonie, il faut que chaque *Accord* soit au moins composé de trois Sons. Aussi les Musiciens trouvent-ils dans le

Trio la perfection harmonique, soit parce qu'ils y emploient les *Accords* en entier, soit 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 maniere à lui faire oublier les autres. (Voyez TRIO.) Cependant, l'Octave du Son principal produisant de nouveaux rapports & de nouvelles Consonnances par les compléments des Intervalles, (Voyez COMPLÉMENT) on ajoute ordinairement cette Octave pour avoir l'ensemble de toutes les Consonnances dans un même *Accord*. (Voyez CONSONNANCE.) De plus, l'addition de la Dissonnance, (Voyez DISSONNANCE) produisant un quatrieme Son ajouté à l'*Accord* parfait, c'est une nécessité, si l'on veut remplir l'*Accord*, d'avoir une quatrieme Partie pour exprimer cette Dissonnance. Ainsi la suite des *Accords* ne peut être complete & liée qu'au moyen de quatre Parties.

On divise les *Accords* en parfaits & imparfaits. L'*Accord* parfait est celui dont nous venons de parler, lequel est composé du Son fondamental au grave, de sa Tierce, de sa Quinte, & de son Octave; il se subdivise en Majeur ou Mineur, selon l'espece de sa Tierce. (Voyez MAJEUR, MINEUR.) Quelques Auteurs donnent aussi le nom de *parfaits* à tous les *Accords*, même 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 système de M. Rameau.

---

## T A B L E

De tous les Accords reçus dans l'Harmonie.

---

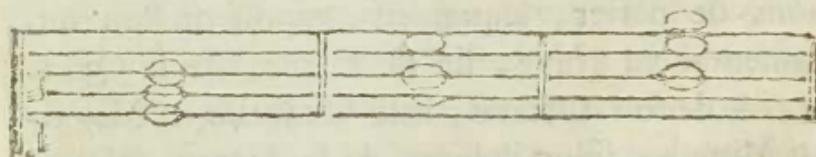
### ACCORDS FONDAMENTAUX.

#### ACCORD PARFAIT, ET SES DE'RIVÉ'S.

Le Son fondamental,  
au grave.

Sa Tierce,  
au grave.

Sa Quinte,  
au grave.



Accord Parfait.

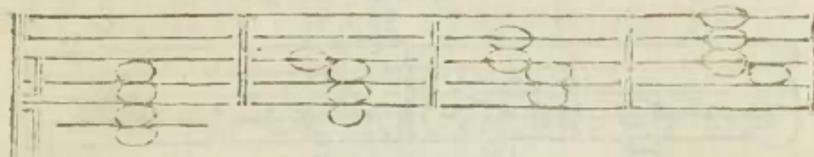
Accord de Sixte.

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 SENSIBBLE OU DOMINANT, ET SES DE'RIVE'S.

Le Son fondamen- Sa Tierce, Sa Quinte, Sa Septieme,  
tal, au grave. au grave. au grave. au grave.

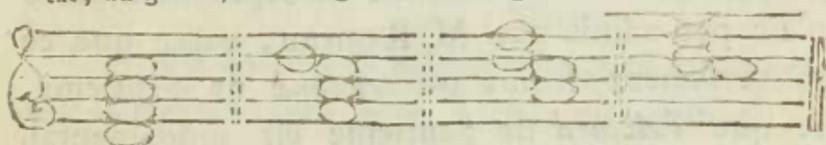


Accord Sen- De'Fausse- De Petite-Sixte De Triton.]  
sible. Quinte. majeure.

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

## ACCORD DE SEPTIEME, ET SES DE'RIVE'S.

Le Son fondamen- Sa Tierce, Sa Quinte, Sa Septieme,  
tal, au grave, au grave. au grave. au grave.

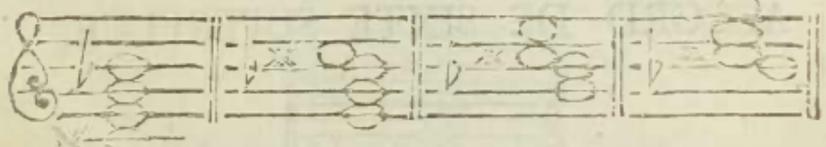


Accord de De Grande- De Petite-Sixte De Seconde  
Septieme. Sixte. mineure.

La Tierce, la Quinte, & la Septieme peu-  
vent s'altérer dans cet *Accord*.

## ACCORD DE SEPTIEME DIMINUE'E, ET SES DE'RIVE'S.

Le Son fondamen- Sa Tierce, Sa Quinte, Sa Septieme,  
tal, au grave. au grave. au grave. au grave.

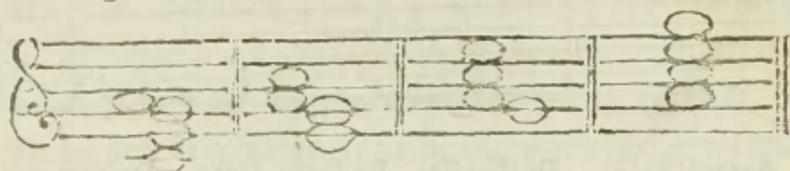


Accord de De Sixte majeu- De Tierce mi- De Seconde  
Septieme re & Fausse- neure &  
diminuée. Quinte. Triton. superflue.

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

## ACCORD DE SIXTE AJOUTÉE, ET SES DÉRIVÉ'S.

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

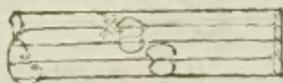


Accord de Six-                    De Petite-Sixte    De Seconde    De Septie-  
te ajoutée.                    ajoutée.                    ajoutée.                    me ajoutée.

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

Ce dernier renversement de Septieme ajoutée n'est pas admis par M. Rameau, parce que ce renversement forme un *Accord* de Septieme, & que l'*Accord* de Septieme 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

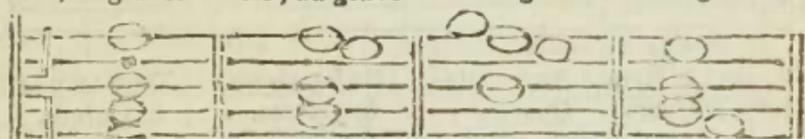
qu'un *Accord* de Petite - Sixte majeure , diésée par accident , & dans lequel on substitue quelquefois la *Quinte* à la *Quarte*.

## ACCORD PAR SUPPOSITION.

( VOYEZ SUPPOSITION. )

### ACCORD DE NEUVIEME, ET SES DE'RIVE'S.

Le Son suppo-    Le Son fondamen-    Sa Tierce ,    Sa Septieme ,  
se , au grave.    tal , au grave.    au grave.    au grave.



Accord de Neuvieme.

De Septieme & Sixte. †

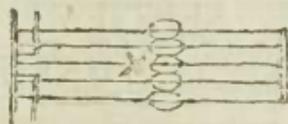
De Sixte-Quarte & Quinte.

De Septieme & Seconde,

C'est un *Accord* de *Septieme* auquel on ajoute un cinquieme Son à la *Tierce* au-dessous du *fondamental*.

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

### ACCORD DE QUINTE SUPERFLUE.

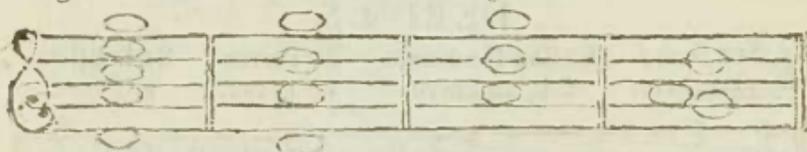


C'est l'*Accord* sensible d'un *Ton Mineur*, au-dessous duquel on fait entendre la *Médiate*: ainsi c'est un véritable *Accord* de *Neuvieme*. Mais il

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.

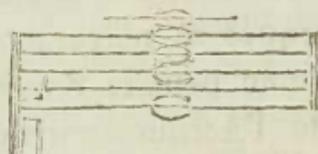
Le Son sup- posé, au grave.	<i>Idem</i> , en retran- chant deux Sons.	Le Son fon- damental, au grave.	Sa Septieme, au grave.
-----------------------------------	---	---------------------------------------	---------------------------



Accord de Neu- vieme & Quarte.	Accord de Quarte.	De Septieme & Quarte.	De Seconde & Quinte.
-----------------------------------	----------------------	--------------------------	-------------------------

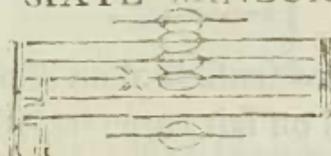
C'est un *Accord* de Septieme, au-dessous duquel on ajoute un cinquieme Son à la Quinte du fondamental. On ne frappe guere cet *Accord* plein, à cause de sa dureté: on en retranche ordinairement la Neuvieme & la Septieme, & pour le renverser, ce retranchement est indispensable.

### 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 Septieme 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, ME'LODIE, EFFET, EXPRESSION, &c.)

FIN DE LA TABLE DES ACCORDS.

---

Nous parlerons aux mots HARMONIE , BASSE-FONDAIMENTALE , COMPOSITION , &c. de la maniere d'employer tous ces *Accords* pour en former une Harmonie réguliere. J'ajouterai 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 Septieme diminuée & de la Seconde superflue , de la Seconde ordinaire & de la Septieme. Qui ne fait combien la Quinte est plus sonore que la Quarte ? L'*Accord* de Grande-Sixte & celui de Petite-Sixte mineure , font deux faces du même *Accord* fondamental ; mais de combien l'une n'est-elle pas plus harmonieuse que l'autre ? L'*Accord* de Petite-Sixte majeure , au contraire , n'est-il pas plus brillant que celui de fausse Quinte ? Et pour ne parler que du plus simple de tous les *Accords* , considérez la majesté de l'*Accord* parfait , la douceur de l'*Accord* de Sixte , & la fadeur de celui de Sixte-Quarte ; tous cependant composés des mêmes Sons. En général les Intervalles superflus , les Dièses dans le haut , sont propres par leur dureté à exprimer l'emportement , la colere & les passions aiguës. Au contraire , les Bémols 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 fait s'en prévaloir , le rendent maître des affections de ceux qui l'écoutent.

II. Le choix des Intervalles simples n'est guere 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 font une raison de plus pour resserrer les Chœurs. On peut assurer qu'un Chœur est mal fait, lorsque les *Accords* divergent, lorsque les Parties crient, sortent de leur Diapason & sont si éloignées les unes des autres qu'elles semblent n'avoir plus de rapport entre elles.

On appelle encore *Accord* l'état d'un Instrument dont les Sons fixes sont entr'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 entr'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 Claveffin, 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 guere changer qu'en changeant quelque piece de l'Instrument. On peut encore les allonger un peu à l'emboîture des pieces, ce qui baisse le Ton de quelque chose; mais il doit nécessairement résulter des tons faux de ces variations, parce que la juste proportion est rompue entre la longueur totale de l'Instrument & les distances d'un trou à l'autre.

Quand le Ton est déterminé, on y fait rapporter tous les autres Sons de l'Instrument, les-

quels doivent être fixés par l'Accord selon les Intervalles qui leur conviennent. L'Orgue & le Claveffin s'accordent par Quintes, jusqu'à ce que la Partition soit faite, & par Octaves pour le reste du Clavier; la Basse & le Violon par Quintes; la Viole & la Guitarre par Quartes & par Tierces, &c. En général on choisit toujours des Intervalles consonnans & harmonieux, afin que l'oreille en faisisse 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 entr'eux, il faut que chacun en particulier souffre quelque altération. Chaque espece d'Instrument a pour cela ses regles particulieres & sa méthode d'Accorder. (Voyez TEMPE'RAMENT.)

On observe que les Instrumens dont on tire le Son par inspiration, comme la Flûte & le Hautbois, montent insensiblement quand on a joué quelque tems; ce qui vient, selon quelques-uns, de l'humidité qui, sortant de la bouche avec l'air, les renfle & les raccourcit; ou plutôt, suivant la Doctrine de M. Euler, c'est que la chaleur & la réfraction que l'air reçoit pendant l'inspiration rendent ses vibrations plus fréquentes, diminuent 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 , *f. m.* On appelle *Accordeurs* d'Orgue ou de Claveffin , ceux qui vont dans les Eglises ou dans les maisons accommoder & accorder ces Instrumens , & qui , pour l'ordinaire , en font aussi les Facteurs.

ACOUSTIQUE , *f. f.* Doctrine ou Théorie des Sons. ( Voyez SON. ) Ce mot est de l'invention de M. Sauveur , & vient du Grec *ακούω* , 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* est aussi quelquefois adjectif ; on dit : l'Organe *Acoustique* , un Phénomène *Acoustique* , &c.

ACTE , *f. m.* Partie d'un Opéra séparée d'une autre dans la représentation par un espace appelé 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 entière du genre ordinaire , & même plus , à certains égards ; car le Poète ne doit point donner à un Acte d'Opéra une du-

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

Quelquefois le premier *Acte* d'un Opéra ne tient point à l'action principale & ne lui sert que d'introduction. Alors il s'appelle *Prologue*. (*Voyez ce mot.*) Comme le Prologue ne fait pas partie de la Piece, on ne le compte point dans le nom-

bre des *Actes* qu'elle contient & qui est souvent de cinq dans les Opéra François , mais toujours de trois dans les Italiens. (Voyez OPE'RA.)

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

ACTEUR, *f. m.* Chanteur qui fait un rôle dans la représentation d'un Opéra. Outre toutes les qualités qui doivent lui être communes avec l'*Acteur* dramatique, il doit en avoir beaucoup de particulieres pour réussir dans son Art. Ainsi il ne suffit pas qu'il ait un bel organe pour la parole, s'il ne l'a tout aussi beau pour le Chant ; car il n'y a pas une telle liaison entre la voix parlante & la voix chantante, que la beauté de l'une suppose toujours celle de l'autre. Si l'on pardonne à un Acteur le défaut de quelque qualité qu'il a pu se flatter d'acquérir, on ne peut lui pardonner d'oser se destiner au Théâtre, déshérité 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 flexibilité. Je pense qu'un Théâtre dont l'objet est d'émouvoir le cœur par les Chants, doit être interdit à ces voix dures & bruyantes qui ne 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 fait se faire écouter.

Avec une voix convenable l'*Acteur* doit l'avoir cultivée par l'Art , & quand sa voix n'en auroit pas besoin , il en auroit besoin lui-même pour saisir & rendre avec intelligence la partie musicale de ses rôles. Rien n'est plus insupportable & plus dégoûtant que de voir un Héros dans les transports des passions les plus vives , contraint & gêné dans son rôle , peiner & s'affujettir 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 rôle lui coûte , ne le rendra jamais bien.

Il ne suffit pas à l'*Acteur* d'Opéra d'être un excellent Chanteur , s'il n'est encore un excellent Pantomime ; car il ne doit pas seulement faire sentir ce qu'il dit lui-même , mais aussi ce qu'il 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 rôle difficile , s'il laisse un inf-

tant oublier le Personnage pour s'occuper du Chanteur, ce n'est qu'un Musicien sur la Scene; il n'est plus *Acteur*. Tel excella dans les autres Parties, qui s'est fait siffler pour avoir négligé celle-ci. Il n'y a point d'*Acteur* à qui l'on ne puisse, à cet égard, donner le célèbre *Chassé* pour modele. Cet excellent Pantomime, en mettant toujours son Art au-dessus de lui, & s'efforçant toujours d'y exceller, s'est ainsi mis lui-même fort au-dessus de 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 vite, des cinq principaux degrés de Mouvement distingués dans la Musique Italienne. (Voyez MOUVEMENT.) *Adagio* est un adverbe Italien qui signifie, à l'aise, posément, & c'est aussi de cette maniere qu'il faut battre la Mesure des Airs auxquels il s'applique.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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 prit originairement que pour le nombre ou la Meſure du Chant , dans la ſuite on en fit le même uſage qu'on avoit fait du mot *numerus* , & l'on ſe ſervit du mot *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 fortes 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 *Pieces* ou *Sonates*.

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

Les *Airs* de nos Opéra font , 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 font les modèles que l'Artiste imite ; l'attention , l'intérêt , le charme de l'oreille , & l'émotion du cœur , font la fin des 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'ame par le sens. Après un bel *Air* , on est satisfait , l'oreille ne desire plus rien ; il reste dans l'imagination , on l'emporte avec soi , on le 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'Opéra quand il veut.

Les paroles des *Airs* ne vont point toujours de suite , ne se débitent point comme celles du Récitatif ; quoiqu'assez courtes pour l'ordinaire , elles se coupent , se répètent , se transposent au gré du Compositeur : elles ne font pas une nar-

ration qui passe ; elles peignent , ou un tableau qu'il faut voir sous divers points de vue , ou un sentiment dans lequel le cœur se complait , duquel il ne peut , pour ainsi dire , se détacher , & les différentes phrases de l'*Air* ne sont qu'autant de manieres d'envisager la même image. Voilà pourquoi le sujet doit être un. C'est par ces répétitions bien entendues, c'est par ces coups redoublés qu'une expression qui d'abord n'a pu vous émouvoir , vous ébranle enfin , vous agite , vous transporte hors de vous , & c'est encore par le même principe que les Roulades , qui , dans les *Airs* pathétiques paroissent si déplacées , ne le sont pourtant pas toujours : le cœur 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 especes. Les petits *Airs* sont ordinairement composés de deux Reprises qu'on chante chacune deux fois ; mais les grands *Airs* d'Opéra sont le plus souvent en Rondeau. ( Voyez RONDEAU. )

AL SEGNO. Ces mots écrits à la fin d'un *Air* en Rondeau , marquent qu'il faut reprendre la première 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 vite & qui se note pourtant avec une Ronde ou sémi-breve par Temps. Elle n'est plus guere 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 vite au lent, le second des cinq principaux degrés de Mouvement distingués dans la Musique Italienne. *Allegro*, signifie gai; & c'est aussi l'indication d'un mouvement gai, le plus 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'empyement, & de désespoir, qui n'ont rien moins que de la gaieté. (Voyez MOUVEMENT.)

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

**ALLEMANDE**, *f. f.* Sorte d'Air ou de Piece de Musique dont la Musique est à quatre Temps & se bat gravement. Il paroît par son nom que ce caractère 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 gaieté , 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, *f. 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 Mélopie portoit aussi le nom d'*Anacamptosa*. (Voyez ME'LOPE'E.)

ANDANTE, *adj. pris substantivement*. Ce mot écrit à la tête d'un Air désigne, du lent au vite, 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 gaieté dans la Mesure : ce qu'il faut bien remarquer, le diminutif *Larghetto* signifiant tout le contraire. (Voyez LARGO.)

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

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

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

Théo-

Théodoret en attribue l'invention à Diodore & à Flavien.

Aujourd'hui la signification de ce terme est restreinte à certains passages courts tirés de l'Écriture, qui conviennent à la Fête qu'on célèbre, & qui précédant les Pseaumes & Cantiques, en reglent 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, *f. 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'Αἰτί *contre*, & de Φωνή, *voix*; comme qui diroit *opposition de voix*.

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

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

APOTOME, *f. m.* Ce qui reste d'un Ton majeur après qu'on en a retranché un *Limma*, qui est un Intervalle moindre d'un Comma que le Sèmi-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 rationnelles, se partager en deux parties égales, le partageoient inégalement de plusieurs manieres. ( Voyez INTERVALLE. )

De l'une de ces divisions, inventées par Pythagore, ou plutôt, par Philolaüs son Disciple, résultoit le Dièse 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 Septieme Quinte *ut* Dièse en commençant par *ut* naturel : car la quantité dont cet *ut* Dièse surpasse l'*ut* naturel le plus rapproché, est précisément le rapport que je viens de marquer.

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

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

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

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

Ils appelloient aussi *Αρυκος* 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* , *f. m.* Ces mots Italiens *Coſi* l'*Arco* , marquent qu'après avoir pincé les cordes , il faut reprendre l'*Archet* à l'endroit où ils font écrits.

ARIETTE , *f. 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 , développée , & affectée aux grands Airs.

ARISTOXÉ'NIENS. Secte qui eut pour Chef Ariſtoxene 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 forte 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 BEMOL , CLEF , DIESE. )

ARPE'GER , *v. n.* C'eſt faire une ſuite d'Arpèges. ( Voyez l'Article ſuivant. )

ARPEGGIO , ARPEGE , OU ARPE'GEMENT , *f. m.*  
Maniere de faire entendre fucceffivement & rapidement les divers Sons d'un Accord , au lieu de les frapper tous à la fois.

Il y a des Instrumens fur lesquels on ne peut former un Accord plein qu'en Arpégeant ; tels font 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 fur toutes les cordes. Pour former donc des Accords fur ces Instrumens , on eſt contraint d'Arpéger , & comme on ne peut tirer qu'autant de Sons qu'il y a de cordes , l'*Arpège* du Violoncelle ou du Violon ne fauroit être compoſé de plus de quatre Sons. Il faut pour Arpéger que les doigts ſoient arrangés chacun fur ſa corde , & que l'*Arpège* ſe tire d'un ſeul & grand coup d'Archet qui commence fortement fur la plus groſſe corde , & vienne finir en tournant & adouciſſant fur la Chanterelle. Si les doigts ne s'arrangeoient fur les cordes que fucceſſivement , ou qu'on donnât pluſieurs coups d'Archet , ce ne ſeroit plus Arpéger ; ce ſeroit paſſer très - vite pluſieurs Notes de fuite.

Ce qu'on fait fur le Violon par néceſſité , on le pratique par goût fur le Claveſſin. Comme on ne peut tirer de cet Instrument que des Sons qui ne tiennent pas , on eſt obligé de les refrapper fur des Notes de longue durée. Pour faire durer un Accord plus long - tems , 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'*Arpègement*.

ARSIS & THESIS. Termes de Musique & de Profodie. Ces deux mots sont Grecs. *Arsis* vient du Verbe *ἀρῶ* , *tollo* , j'éleve , & marque l'élévation de la voix ou de la main ; l'abaissement qui suit cette élévation est ce qu'on appelle , *Θεσις depositio* , *remissio*.

Par rapport donc à la Mesure , *per Arsin* signifie , *en levant* , ou *durant le premier temps* ; *per Thesis* , *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 Thesis* , quand les Notes montent du grave à l'aigu ; *per Arsin* , quand elles descendent de l'aigu au grave.

Fugue *per Arsin & Thesis*, est celle qu'on appelle aujourd'hui Fugue renversée ou Contre-Fugue, dans laquelle la réponse se fait en sens contraire; c'est-à-dire, en descendant si la Guide a 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 vite*, *fort lent*. L'Abbé Brossard a fait sur ce mot une de ses bévues ordinaires en substituant à son vrai & unique sens celui d'une sage médiocrité de lenteur ou de vitesse. Il a cru qu'*Assai* signifioit *assez*. Sur quoi l'on doit admirer la singulière idée qu'a eu cet Auteur de préférer, pour son vocabulaire, à sa Langue maternelle une Langue étrangère qu'il n'entendoit pas.

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

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'ajouterai la suivante ; le Lecteur pourra choisir.

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

Ces différences d'*Authente* & de *Plagal* ne s'observent plus que dans le *Plaint - 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 régulière, 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'EGLISE.* )

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

## B.

**B** *fa si*, ou *B fa b mi*, ou simplement B. Nona du septieme Son de la Gamme de l'Arétin, pour lequel les Italiens & les autres Peuples de l'Europe répètent 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 BE'MOL. )

B *Quarre.* ( Voyez BE'QUARRE. )

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

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

*Ballet* est encore le nom qu'on donne en France à une bizarre sorte d'Opéra, où la Danse n'est guere 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'appercevrait 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 chose ; mais ce défaut de sujet & de liaison ne doit jamais être souffert sur la Scene, pas même dans la représentation d'un Bal, où le tout doit être lié par quelque action secrète qui soutienne l'attention & donne de l'intérêt au Spectateur. Cette adresse d'Auteur n'est pas sans exemple, même à l'Opéra François, & l'on en peut voir un très-agréable dans les *Fêtes vénitiennes*, Acte du Bal.

En général, toute Danse qui ne peint rien qu'elle même, & tout *Ballet* qui n'est qu'un Bal, doivent être bannis du Théâtre lyrique. En effet, l'action de la Scene est toujours la représentation d'une autre action, & ce qu'on y voit n'est que l'image de ce qu'on y suppose ; de sorte que ce ne doit jamais être un tel ou un tel

Danseur qui se présente à vous , mais le personnage dont il est revêtu. Ainsi , quoique la Danse de Société puisse ne rien représenter qu'elle même , la Danse théâtrale doit nécessairement être l'imitation de quelque autre chose , de même que l'Acteur chantant représente un homme qui parle , & la décoration d'autres lieux que ceux qu'elle occupe.

La pire sorte de *Ballets* est celle qui roule sur des sujets allégoriques & 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 Piece , & le rend à lui-même. Aussi voit-on que les Peuples qui veulent & mettent le plus d'esprit au Théâtre sont ceux qui se soucient le moins de l'illusion. Que 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 rappeler ?

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

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

BARCAROLLES, *f. f.* Sorte de Chançons 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 frais l'oreille & le goût ; de sorte qu'ils composent & chantent leurs Airs en gens qui, sans ignorer les finesses de la Musique, ne veulent point altérer le genre simple & naturel de leurs *Barcarolles*. Les paroles de ces Chançons sont communément plus que

naturelles , comme les converfations 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 pañionnent facilement , féduits par la beauté des Airs ; de forte que pluñieurs curieux en ont de très - amples recueils.

N'oublions pas de remarquer à la gloire du Taffe , que la plupart des Gondoliers favent par cœur une grande partie de fon Poème de *la Jérufalem délivrée* , que pluñieurs le favent tout entier , qu'ils pañent les nuits d'été fur leurs barques à le chanter alternativement d'une barque à l'autre , que c'eft affûrément une belle *Barcarolle* que le Poème du Taffe , qu'Homere feul eut avant lui l'honneur d'être ainfi chanté , & que nul autre Poème Epique n'en a eu depuis un pareil.

BARDES. Sorte d'hommes très - finguliers , & très - respectés jadis dans les Gaules , lesquels étoient à la fois Prêtres , Prophetes , Poètes , & Muñiciens.

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

BARIPYCNÏ , *adj.* Les Anciens appelloient ainfi cinq des huit Sons ou Cordes ftables de leur fyflème ou Diagramme ; favoir , l'Hypaté-Hypaton , l'Hypaté-Mèfon , la Mèfe , la Paramèfe ,

& la Nète-Dièzeugménon. ( 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 Dissonances , le Chant dur & peu naturel , l'intonation difficile , & le Mouvement contraint.

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

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

BARRES. Traits tirés perpendiculairement à la fin de chaque Mesure , sur les cinq lignes de la Portée , pour séparer la Mesure qui finit de celle qui recommence. Ainsi les Notes contenues entre deux *Barres* forment toujours une mesure complete , égale en valeur & en durée à chacune des autres Mesures comprises entre deux autres *Barres* , tant que le Mouvement ne change pas : mais comme il y a plusieurs sortes de Mesures qui different considérablement en durée , les mêmes différences se trouvent dans les valeurs contenues entre deux *Barres* de chacune de ces especes de Mesures. Ainsi dans le grand Triple qui se marque par ce signe  $\frac{3}{2}$  & 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 vite , les

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 guere que des Rondes , des Blanches & des Noires, peu de Croches , presque jamais de Doubles-Croches. Avec des divisions moins inégales , la Mesure en étoit plus aisée à suivre. Cependant j'ai vu nos meilleurs Musiciens embarrassés à bien exécuter l'ancienne Musique d'Orlande & de Claudin. Ils se perdoient dans la Mesure , faute des *Barres* auxquelles ils étoient accoutumés , & ne suivoient qu'avec peine des Parties chantées autrefois couramment par les Musiciens d'Henri III & de Charles IX.

BAS, en Musique, signifie la même chose que *Grave*, & ce terme est opposé à *haut* ou *aigu*. On dit ainsi que le Ton est trop *bas*, qu'on chante trop *bas*, qu'il faut renforcer les Sons dans le *bas*. *Bas* signifie aussi quelquefois douce-

ment , 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 *Médium* ordinaire. ( Voyez DESSUS. )

BASSE. Celle des 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 appelée , parce qu'elle dure pendant toute la Pièce. Son Principal usage , outre celui de régler l'Harmonie , est de soutenir la Voix & de conserver le Ton. On prétend que c'est un *Ludovico Viana* , dont il en reste un *Traité* , qui , vers le commencement du

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.)

*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 sert plus aujourd'hui. La *Basse-contrainte* descendant diatoniquement ou chromatiquement & avec lenteur de la Tonique ou de la Dominante dans les Tons mineurs, est admirable pour les morceaux pathétiques. Ces retours fréquens & périodiques affectent insensiblement l'ame, & la disposent à la langueur & à la tristesse. On en voit des exemples dans plusieurs Scenes des Opéra François. Mais si ces *Basses* font un bon effet à l'oreille, il en est rarement de même des Chants qu'on leur adapte, & qui ne font, 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 & font eux-mêmes assez

peu chantans , en forte que le Dessus s'y res-  
sent beaucoup de la contrainte de la *Basse*.

*Basse - chantante* est l'espece de Voix qui chan-  
te la Partie de la Basse. Il y a des *Basses - ré-  
citantés* & des *Basses - de - Chœur* ; des Concor-  
dans ou *Basse-tailles* qui tiennent le milieu en-  
tre la Taille & la Basse; des *Basses* proprement  
dites que l'usage fait encore appeller *Basse - tail-  
les* , & 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-FONDAIMENTALE**, est celle qui n'est for-  
mée que des Sons fondamentaux de l'Harmonie ;  
de forte qu'au dessous de chaque Accord elle  
fait entendre le vrai Son fondamental de cet  
Accord , c'est-à-dire celui duquel il dérive par  
les regles de l'Harmonie. Par où l'on voit que  
la *Basse - fondamentale* ne peut avoir d'autre con-  
texture 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 système 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 fonda-  
mental ; savoir , celui qui a produit cet Accord  
& qui lui sert de *Basse* dans l'ordre direct & na-  
turel. Or , la *Basse* qui regne sous toutes les au-

tres 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 , & sur-tout à l'expression , comme je l'expliquerai dans la suite. Alors le vrai Son fondamental , au lieu d'être à sa place naturelle qui est la *Basse* , se transporte dans les autres Parties , ou même ne s'exprime point du tout ; & un tel Accord s'appelle Accord renversé. Dans le fond un Accord renversé ne differe 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 long-tems 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'espece.

M. Rameau a montré dans son *Traité de l'Harmonie* , & M. d'Alembert , dans ses *Elémens 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 font 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. Ajoutez à cela tous les Accords par supposition qui se réduisent encore aux mêmes fondamentaux , vous trouverez l'Harmonie simplifiée à un point qu'on n'eût jamais espéré dans l'état de confusion où étoient ses regles avant M. Rameau. C'est certainement , comme l'observe cet Auteur , une chose étonnante qu'on ait pu pousser la pratique de cet Art au point où elle est parvenue sans en connoître le fondement , & qu'on ait exactement trouvé toutes les regles sans avoir découvert le principe qui les donne.

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

II. Par la seconde, sa marche doit être tellement soumise aux loix de la Modulation, qu'elle ne 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 Dissonances: 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 Dissonance, 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 Dissonances qui doivent être préparées le soient sur le Tems foible, mais

sur-tout que tous les repos se trouvent sur le Tems fort. Cette sixieme regle souffre une infinité d'exceptions : mais le Compositeur doit pourtant y songer, s'il veut faire une Musique où le mouvement soit bien marqué, & dont la Mesure tombe avec grace.

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

Un mot d'éclaircissement sur la cinquieme regle ne fera 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 fauroit 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 manieres. 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 consécu-

tifs , 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 Septieme ; ce qui ne se peut en bonne Harmonie. ( Voyez CADENCE , DISSONNANCE. )

La *Basse-fondamentale* qu'on n'ajoute 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 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 guère 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 incomplètes, 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 fonda-

mentale, & quand cela ne se peut, revenir sur ses pas.

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

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

VI. Enfin, observer toutes les règles données ci-devant pour la composition de la *Basse-fondamentale*. Voilà les principales observations à faire pour en trouver une sous un Chant donné; car il y en a quelquefois plusieurs de trouvable: 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'interprete du Chant , se borne à des regles 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 Françoisé. J'en ai dit assez pour ceux qui m'entendent ; je n'en dirois jamais assez pour les autres. ( Voyez toutefois UNITE' DE ME'LODIE.

Je ne parle point ici du Systéme ingénieux de M. Serre de Geneve , 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'épithete donnée par quelques-uns au Mode Hypophrygien , qui a sa finale en *fi* , & conséquemment sa Quinte fausse ; ce qui le retranche des Modes authentiques : & au Mode Eolien , dont la finale est en *fa* , & la Quarte superflue ; ce qui l'ôte du nombre des Modes 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.

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 répète une fois , deux fois , autant de fois qu'il faut pour exprimer huit Mesures , ou douze , ou tout autre multiple de quatre , & l'on ajoute ordinairement au - dessus un chiffre qui dispense de calculer la valeur de tous ces *Bâtons*. Ainsi les signes couverts du chiffre 16 dans la même figure 12 , 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 suggere toujours les premiers moyens d'en abrégér 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'espece de la Mesure employée. Ainsi , dans la

figure 13, il faut bien distinguer le signe du *trois Temps* 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 Temps, d'un demi-Temps, &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 régler le mouvement & marquer la Mesure & le Temps. (Voyez *BATTRE LA MESURE*.)

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

BATTEMENT, *f. 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 secouffes plus ou moins fréquentes, des renflemens de son qui font, 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 coïncidentes 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 *Système*, que des Dissonances les donnent aussi. ) \* Ce qu'il y a de bien certain", continue M. Serre, „ c'est que ces *Battemens*, ces „ vibrations coïncidentes qui se suivent avec „ plus ou moins de rapidité, sont exactement „ isochrones aux vibrations que feroit réellement le Son fondamental, si, par le moyen „ d'un troisième Corps sonore, on le faisoit actuellement résonner. ”

Cette explication, très-spécieuse, n'est peut-être pas sans difficulté ; car le rapport de deux Sons n'est jamais plus composé que quand il approche de la simplicité qui en fait une consonnance, & jamais les vibrations ne doivent coïncider 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'accélérent, puis se réu-

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

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

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

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

sure à quatre Tems, frappent successivement les deux premiers Tems, & levent les deux autres; ils frappent aussi les deux premiers dans la Mesure à trois Tems, & levent le troisieme. Les François ne frappent jamais que le premier Tems, & marquent les autres par différens mouvemens de la main à droite & à gauche. Cependant la Musique Françoisise auroit beaucoup plus besoin que l'Italienne d'une Mesure bien marquée; car elle ne porte point sa cadence en elle-même; ses Mouvements 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'Opéra de Paris du bruit désagréable & continuel que fait, avec son bâton, celui qui *bat la Mesure*, & que le petit Prophete compare plaisamment à un Bucheron qui coupe du bois! Mais c'est un mal inévitable; sans ce bruit on ne pourroit sentir la Mesure; la Musique par elle-même ne la marque pas: aussi les Etrangers n'apperçoivent-ils point le Mouvement de nos Airs. Si l'on y fait attention, l'on trouvera que c'est ici l'une des différences spécifiques de la Musique Françoisise à l'Italienne. En Italie la Mesure est l'ame de la Musique; c'est la Mesure bien sentie qui lui donne cet accent qui la rend si charmante; c'est la Mesure aussi qui gouverne le Musicien dans l'exécution. En France, au contraire, c'est le Musicien qui gouverne la Mesure; il l'énerve &

la défigure fans scrupule. Que dis-je ? Le bon goût même confifte à ne la pas laiffer fentir ; précaution dont , au refte , elle n'a pas grand befoin. L'Opéra de Paris eft le fe feul Théâtre de l'Europe où l'on *batte la Mefure* fans la fuivre ; par-tout ailleurs on la fuit fans la *battre*.

Il regne là-deffus une erreur populaire qu'un peu de réflexion détruit aifément. On s'imagine qu'un Auditeur ne *bat* par instinct la *Mefure* d'un Air qu'il entend , que parce qu'il la fent vivement ; & c'eft , au contraire , parce qu'elle n'eft pas affez fenfible ou qu'il ne la fent pas affez , qu'il tâche , à force de mouvemens des mains & des pieds de fuppléer ce qui manque en ce point à fon oreille. Pour peu qu'une Mufique donne prife à la cadence , on voit la plupart des François qui l'écoutent faire mille contorfions & un bruit terrible pour aider la Mefure à marcher ou leur oreille à la fentir. Subftituez des Italiens ou des Allemands , vous n'entendrez pas le moindre bruit & ne verrez pas le moindre gefte qui s'accorde avec la Mefure. Seroit-ce peut-être que les Allemands , les Italiens font moins fenfibles à la mefure que les François ? Il y a tel de mes Lecteurs qui ne fe feroit guere preffer pour le dire ; mais , dira-t-il auffi , que les Muficiens les plus habiles font ceux qui fentent le moins la Mefure ? Il eft incontestable que ce font ceux qui la *battent* le moins ; & quand , à force d'exercice , ils ont acquis l'ha-

bitude 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 appelé Coryphée, Κορυφαῖος, parce qu'il étoit placé au milieu du Chœur des Musiciens & dans une situation élevée pour être plus facilement vu & entendu de toute la troupe. Ces Batteurs de Mesure se nommoient en Grec ποδόκτυποι, & ποδοψόφοι, à cause du bruit de leurs pieds, συντονάριος, 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, desti-

nées à rendre la percussion rythmique plus éclatante, nommées en Grec κρουπέζια, κρούπαλα, κρούπετα ; & 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'huitres, & 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.

BE'MOL ou B MOL, *f. m.* Caractere de Musique auquel on donne à-peu-près la figure d'un *b*, & qui fait abaisser d'un fémi-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 célèbre Hexacorde, laissa la septieme sans autre nom que celui de la lettre *B* qui lui est propre, comme le *C* à l'*ut* le *D* au *re*, &c. Or ce *B* se chantoit de deux manieres, favoir, à un ton au-dessus du *la*, selon l'ordre naturel de la Gamme, ou seulement à un fémi-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 *fi* sonnait 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 *fi* 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 ritondo*.

Il y a deux manieres d'employer le *Bémol*; l'une accidentelle, quand dans le cours du Chant on le place à la gauche d'une Note. Cette Note est presque toujours la Note-sensible dans les Tons majeurs, & quelquefois la sixieme 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 Dièse ou Béquarre, ou que la Clef ne vienne à changer.

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

Si donc laissant, par exemple, le *fi* naturel, on donnoit un *Bémol* au *mi*, le fémi-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 fémi-Tons ne garderoient plus entre eux la distance prescrite;

car le *re* qui seroit la Note inférieure de l'un, seroit au grave la Sixte du *fi* son homologue dans l'autre ; & à l'aigu, la Tierce du même *fi* ; & ce *fi* seroit au grave la Tierce du *re*, & à l'aigu, la Sixte du même *re*. Ainsi les deux sémi-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 *fi*, la seule qui n'a pas le même inconvénient ; car bien que le sémi-Ton y change de place, &, cessant d'être entre le *fi* & l'*ut*, descende entre le *fi* *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 *fi*, 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 diffère point du *fi* 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 fauroit employer les derniers *Bémols* à la Clef, sans

employer aussi ceux qui les précédent : ainsi le *Bémol* du *mi* ne se pose qu'avec celui du *fi*, celui du *la* qu'avec les deux précédens, & chacun des suivans qu'avec tous ceux qui le précédent.

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

**BE MOLISER**, *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*.

**BE'QUARRE** OU **B QUARRE**, *f. m.* Caractere 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 élévation naturelle ou diatonique.

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 *fi* naturel. Car chaque Note avoit, dès-lors, sa lettre correspondante; & comme le chant diatonique de ce *fi* 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* sert dans la suite à détruire l'effet du *Bémol* antérieur sur la Note qui suit le *Béquarre* : c'est que le *Bémol* se plaçant

ordinairement sur le *fi*, le *Béquarre* qui venoit ensuite, ne produisoit, en détruisant ce Bémol, que son effet naturel, qui étoit de représenter la Note *fi* 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 *Bequarre* 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* diésé, ou sur un *fi* bémolisé à la Clef, le *Bequarre* ne serviroit qu'à détruire un Dièse accidentel sur ce *fi*,

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

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

BISCROME ; *f. 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-crochés 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*.)

BLANCHE, *f. 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*, Planche E. Fig. 9.)

**BOURDON.** Basse-continue qui résonne toujours sur le même Ton , comme font communément celles des Airs appellés Musette. (VOYEZ POINT D'ORGUE.)

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

**BOUTADE, f. f.** Ancienne sorte de petit Ballet qu'on exécutoit ou qu'on paroïssoit 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, FANTASIE. Voyez ces mots.

**BRAILLER, 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.

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

**BREF.** Adverbe qu'on 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 vite que celle qui la précède : ainsi la Noire est *Breve* après une Blanche pointée, la Croche après une Noire pointée. On ne pourroit pas de même appeller *Breve*, une Note qui vaudroit la moitié de la précédente : ainsi la Noire n'est pas une *Breve* après la Blanche simple, ni la Croche après la Noire, à moins qu'il ne soit question de syncope.

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

**BREVE**, est aussi le nom que donnoient nos anciens Musiciens, & que donnent encore aujourd'hui les Italiens à cette vieille figure de Note que nous appellons *Quarrée*. Il y avoit deux sortes de *Breves* ; savoir, la droite ou parfaite,

qui se divise en trois parties égales & vaut trois Rondes ou Sémi-breves dans la Mesure triple, & la *Breve* altérée ou imparfaite, qui se divise en deux parties égales, & ne vaut que deux Sémi-breves dans la Mesure double. Cette dernière sorte de *Breve* est celle qui s'indique par le signe du C barré, & les Italiens nomment encore *alla Breve* la Mesure à deux Tems fort vîtes, dont ils se servent dans les Musiques *da Capella*. (Voyez ALLA BREVE.)

BRODERIES, DOUBLES, FLEURTIS. Tout cela se dit en Musique de plusieurs Notes de goût que le Musicien ajoute à sa Partie dans l'exécution, pour varier un Chant souvent répété, pour orner des Passages trop simples, ou pour faire briller la 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 Françoisé est fort retenue sur les *Broderies*; elle le devient même davantage de jour en jour, & si l'on excepte le célèbre Jélyote & 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 mene toujours à en faire trop. Cependant l'accent de leur Mélodie étant très-sensible, ils

n'ont pas à craindre que le vrai Chant disparoisse sous ces ornemens que l'Auteur même y a souvent supposés.

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

BRUIT, *f. 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 maniere d'appréciation n'est pas facile à concevoir, si l'émotion de l'air, causée par le *Son*, fait vibrer avec une corde, les aliquotes de cette corde, on ne voit pas pourquoi l'émotion de l'air, causée par le *Bruit*, ébranlant cette même corde, n'ébranleroit pas de même ses aliquotes. Je ne 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 & 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 , résonnent conséquemment à différens Tons.

Pourquoi le *Bruit* ne seroit-il pas du Son , puisqu'il en excite ? Car tout *Bruit* fait résonner les cordes d'un Claveffin , non quelques-unes , 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 seroit résonner les mêmes cordes. Pourquoi le *Bruit* ne seroit-il pas du Son , puisqu'un Son trop fort n'est plus qu'un véritable *Bruit* , comme une voix qui crie à pleine tête , & sur-tout comme le Son d'une

grosse cloche qu'on entend dans le clocher même ? Car il est impossible de l'apprécier, si, fortant 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 consonances ; mais la septieme partie, la neuvieme, la centieme, & plus encore. Tout cela fait ensemble un effet semblable à celui de toutes les touches d'un Clavessin 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 Opéra fait beaucoup de Bruit & peu d'effet.*

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



## 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 vites, ou à deux Tems posés. Il se marque en traversant le C de haut en bas par une ligne perpendiculaire à la Portée.

*C sol ut*, *C sol fa ut*, ou simplement C. Caractere ou terme de Musique qui indique la 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 *κακός mauvais*, & de *φωνή Son*. Ainsi c'est mal-à-propos que la plupart 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 quel-

conque ; 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 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 especes de *Cadences* ; savoir , *Cadence parfaite* , *Cadence imparfaite* ou *irrégulière* , *Cadence interrompue* , &c.

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

*Pianche A. Fig. 1.*

II. Si la Basse-fondamentale , au lieu de descendre de Quinte après un Accord de Septieme , descend seulement de Tierce , la *Cadence* s'appelle *interrompue* : celle - ci ne peut jamais être pleine , mais il faut nécessairement que la seconde Note de cette *Cadence* porte un autre Accord dissonnant. On peut de même continuer à descendre de Tierce ou monter de Sixte par des Accords de Septieme; ce qui fait une deuxième succession de *Cadences* évitées , mais bien moins parfaite que la précédente : car la Septieme , qui se sauve sur la Tierce dans la *Cadence parfaite* , se sauve ici sur l'Octave , 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 Ca-

*Cadence parfaite*, où la Basse, après un Accord de Septieme, descend de Tierce portant un Accord de Sixte : mais chacun voit qu'une telle marche, n'étant point fondamentale, ne peut constituer une *Cadence* particuliere.

III. *Cadence rompue* est celle où la Basse - fondamentale, au lieu de monter de Quarte après un Accord de Septieme, comme dans la *Cadence parfaite*, monte seulement d'un degré. Cette *Cadence* s'évite le plus souvent par une Septieme sur la seconde Note. Il est certain qu'on ne peut la faire pleine que par licence, car alors il y a nécessairement 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 irréguliere* ou *imparfaite*. Pour l'annoncer on ajoute une Sixte majeure à l'Accord de la Tonique ; d'où cet Accord prend le nom de *Sixte-ajoutée*. (Voyez ACCORD.) Cette Sixte qui fait Dissonnance sur la Quinte, est aussi traitée comme Dissonnance sur la Basse fon-

damentale , & , comme telle , obligée de se fau-  
ver en montant diatoniquement sur la Tierce de  
l'Accord suivant.

La *Cadence imparfaite* forme une opposition  
presque entiere à la *Cadence parfaite*. Dans le  
premier Accord de l'une & de l'autre on divise  
la Quarte qui se trouve entre la Quinte & l'Oc-  
tave par une Dissonnance qui y produit une nou-  
velle 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 ajouté se  
prend au haut de l'Intervalle de Quarte , auprès  
de l'Octave , formant Tierce avec la Quinte , &  
produit une Dissonnance mineure qui se fauve en  
descendant ; tandis que la Basse - fondamentale  
monte de Quarte ou descend de Quinte de la  
Dominante à la Tonique , pour établir un repos  
parfait. Dans la *Cadence imparfaite* , le Son ajouté  
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 fauve  
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 ajouté est au grave portant un Accord de Septieme, & cela, par une raison peu solide dont j'ai parlé au mot *Accord*. Il a pris cet Accord de Septieme pour fondamental; de sorte qu'il fait sauver une Septieme par une autre Septieme, une Dissonnance par une Dissonnance pareille, par un mouvement semblable sur la Basse - fondamentale. Si une telle maniere de traiter les Dissonnances pouvoit se tolérer, il faudroit se boucher les oreilles & jeter les regles au feu. Mais l'Harmonie sous laquelle cet Auteur a mis une si étrange Basse-fondamentale, est visiblement renversée d'une *Cadence imparfaite*, évitée par une Septieme ajoutée sur la seconde Note. ( Voyez *Pl. A. Fig. 4.* ) Et cela est si vrai que la Basse-continue qui frappe la Dissonnance, est nécessairement obligée de 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 Septieme est sauvée par une autre, qu'on voit bien qu'il ne fait ici qu'entrevoir, & qu'au fond il n'a pas changé d'opinion : de sorte qu'on est en droit de rétorquer contre lui le reproche qu'il fait à Maffon de n'avoir pas vu 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 regles & la constitution des diverses *Cadences*, passons aux raisons que M. d'Alembert donne, d'après M. Rameau, de leurs dénominations.

La *Cadence parfaite* consiste dans une marche de Quinte en descendant; & au contraire, l'*imparfaite* consiste dans une marche de Quinte en montant; en voici la raison. Quand je dis, *ut*

*sol*, *sol* est déjà renfermé dans l'*ut*, puisque tout Son, comme *ut*, porte avec lui sa douzième, dont la 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 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'ajouterai qu'elle peut même porter l'Accord de Sixte-ajoutée, sans en changer.

A l'égard de la *Cadence interrompue*, qui consiste à descendre d'une Dominante sur une autre par l'Intervalle de Tierce en cette 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* fauveroit 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'obstine plutôt à rejeter le *re* du nombre

des Consonnances , que d'admettre le *mi* pour Dissonnant. En général , les Commencans doivent favoir que le Double-emploi peut être admis sur un Accord de septieme à la suite d'un Accord consonnant ; mais que si-tôt qu'un Accord de septieme en suit un semblable, le Double-emploi ne peut avoir lieu. Il est bon qu'ils sachent encore qu'on ne doit changer de Ton par nul autre Accord 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 espece 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 Septieme 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 manieres 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 pénultieme 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 fortes 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 qualité , porte ordinairement l'Article défini *la* , au lieu que la *Cadence* harmonique porte , comme individuelle , l'Article numérique. *Une Cadence parfaite. Trois Cadences évitées , &c.*

*Cadence* signifie encore la conformité des pas du Danseur avec la Mesure marquée par l'Instrument. *Il sort de Cadence ; il est bien en Cadence*. Mais il faut observer que la *Cadence* ne se marque pas toujours comme se bat la Mesure. Ainsi , le Maître de Musique marque le mouvement du Menuet en frappant au commencement

de chaque Mesure ; au lieu que le Maître à danser ne bat que de deux en deux Mesures , parce qu'il en faut autant pour former les quatre pas du Menuet.

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, afin 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 *Cadanza* , parce qu'il se fait ordinairement 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 Française , 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 Commençans & sur-tout dans le bas ; pour ne pas ferrer assez l'anche des levres. 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 , *f. f.* Espece 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  $\frac{6}{8}$ . Cette Danse n'est plus en usage aujourd'hui. ( Voyez GIGUE. )

CANEVAS , *f. m.* C'est ainsi qu'on appelle à l'Opéra de Paris des paroles que le Musicien ajuste aux Notes d'un Air à parodier. Sur ces paroles , qui ne signifient rien , le 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 Française est ridiculement estropiée , & qu'on appelle encore , avec grande raison , des *Canevas*.

CANON, *f. m.* C'étoit dans la Musique ancienne une regle ou méthode pour déterminer les rapports des Intervalles. L'on donnoit aussi le nom de *Canon* à l'Instrument par lequel on trouvoit ces rapports, & Ptolomée 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 Zarlino, on mettoit à la tête des Fugues perpétuelles, qu'il appelle *Fughe in consequenza*, certains avertissemens qui marquoient comment il falloit chanter ces sortes de Fugues, & ces avertissemens étant proprement les regles de ces Fugues, s'intituloient *Canonis*, regles, *Canons*. De-là prenant le titre pour la chose, on a, par métonymie, nommé *Canon*, cette espece de Fugue.

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

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

Pour exécuter un tel *Canon*, celui qui doit chanter le premier, part seul, chantant de suite l'Air entier, & le recommençant aussi-tôt sans interrompre la Mesure. Dès que celui-ci 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 ajoute des Bémols ou des Dièses aux Notes, dont les degrés naturels ne rendroient pas exactement, à la Quinte ou à la Quarte, le Chant de la Partie précédente.

On

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 appeler *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'ordre naturel , soit qu'on renverse le papier pour les chanter dans un ordre rétrograde , en sorte que l'on commence par la fin , & que la Basse devienne le dessus , on a toujours une bonne Harmonie & un *Canon* régulier. ( Voyez Pl. D. Fig. 11. ) deux exemples de cette 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-tems après l'autre. Quand elles se suivent si rapidement, comme à la Pause ou demi-Pause, on n'a pas le tems d'y faire passer plusieurs Accords, & le *Canon* ne peut manquer d'être monotone; mais c'est un moyen de faire, sans beaucoup de peine, des *Canons* à tant de Parties qu'on veut: car un *Canon* de quatre Mesures seulement, sera déjà à huit Parties si elles se suivent à la demi-Pause, & à chaque Mesure qu'on ajoutera, 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 principal 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 fait introduire de l'intérêt. Mais comme il faut toujours un peu d'échafaudage, pour faire une sorte d'exposition, & mettre l'auditeur au fait, ce n'est pas sans raison que les *Cantates* ont passé de Mode, & qu'on leur a substitué, même dans les Concerts, des Scènes d'Opéra.

La Mode des *Cantates* nous est venue d'Italie, comme on le voit par leur nom qui est Italien, & c'est l'Italie aussi qui les a prosrites la première. Les *Cantates* qu'on y fait aujourd'hui, sont de véritables Pièces dramatiques à plusieurs Acteurs, qui ne diffèrent des Opéra, qu'en ce que ceux-ci se représentent au Théâtre, & que

les *Cantates* ne s'exécutent qu'en Concert : de sorte que la *Cantate* est sur un sujet profane, ce qu'est l'Oratorio sur un sujet sacré.

CANTATILLE, *f. 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, *f. m.* Hymne qu'on chante en l'honneur de la Divinité.

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

Ces *Cantiques* étoient chantés par des Chœurs de Musique, & souvent accompagnés de danses, comme il paroît par l'Écriture. La plus grande 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 emblème, l'union de Jésus-

Christ & de l'Eglise. Le Sieur de Cahusac ne voyoit, dans le *Cantique des Cantiques*, qu'un Opéra très-bien fait ; les Scenes, 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* appelé 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 19<sup>me</sup>. de ses Problèmes.

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, *f. m.* Sorte de Piece 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 *Caracteres* on puisse lire & exécuter la Musique exactement comme elle a été composée , & cette maniere d'écrire s'appelle *Noter*. (Voyez NOTES.)

Il n'y a que les Nations de l'Europe qui sachent écrire leur Musique. Quoique dans les autres parties du Monde chaque Peuple ait aussi la sienne , il ne paroît pas qu'aucun d'eux ait poussé ses recherches jusqu'à des *Caracteres* pour la noter. Au moins est-il 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 *Caracteres*. A la vérité les Persans donnent des noms de Villes de leur pays ou des parties du corps humain aux quarante-huit Sons de leur Musique. Ils disent , par exemple , pour donner l'intonation d'un Air : *Allez de cette Ville à celle-là* ; ou , *allez du doigt au coude*. Mais ils n'ont aucun signe propre pour exprimer sur le papier ces mêmes Sons ; & , quant aux Chinois , on trouve dans le Pere 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 *Caracteres* dans leur Musique , ainsi que dans leur Arith-

métique, 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 manieres, les mutilant, les accouplant, les couchant, les retournant différemment, selon les Genres & les Modes, comme on peut voir dans le Recueil d'Allypius. Les Latins les imiterent, 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 Echelle 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 systèmes, 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 plutôt le *Carrillon* pour les Cloches que les Cloches pour le *Carrillon*, l'on n'y fait entrer qu'autant de Sons divers qu'il y a de Cloches. Il faut observer de plus, que tous leurs Sons ayant quelque permanence, chacun de ceux qu'on frappe doit faire Harmonie avec celui qui le 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 sorte de 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 guère de mettre du Chant dans un semblable Air.

CARTELLÉS. 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 réglé : mais il y a ceci d'incommode, que la plume passant continuellement sur les lignes entaillées, gratte & s'émouffe facilement. Les *Cartelles* viennent toutes de Rome ou de Naples.

CASTRATO , *f. m.* Musicien qu'on a privé , dans son enfance , des organes de la génération , pour lui conserver la voix aiguë qui chante la Partie appelée *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 peres barbares qui , sacrifiant la Nature à la fortune , livrent leurs enfans à cette opération , pour le plaisir des gens voluptueux & cruels , qui osent rechercher le Chant de ces malheureux. Laissons aux honnêtes Femmes des grandes Villes les ris modestes , l'air dédaigneux , & les propos plaisans dont ils font l'éternel objet ; mais faisons entendre , s'il se peut , le nom de la pudeur & de l'humanité qui crie & s'élève contre

cet infame usage , & que les Princes qui l'encouragent par leurs recherches , rougissent une fois de nuire , en tant de façons , à la conservation de l'espece humaine.

Au reste , l'avantage de la voix se compense dans les *Castrati* par beaucoup d'autres pertes. Ces hommes qui chantent si bien , mais sans chaleur & sans passions , font , 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 indérens ou déshonnêtes dépend moins des idées qu'on leur attache , que de l'usage de la bonne compagnie , qui les tolere ou les proscriit 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.

CATABAUCALÈSE. Chançon des Nourrices chez les Anciens. ( Voyez CHANSON. )

CATACOUSTIQUE, *f. f.* Science qui a pour objet les Sons réfléchis , ou cette partie de l'Acoustique qui considère les propriétés des Echos.

Ainsi la *Catacoustique* est à l'Acoustique ce que la Catoptrique est à l'Optique,

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

**CAVATINE**, *s. f.* Sorte d'Air pour l'ordinaire assez court, qui n'a ni Reprise, ni seconde Partie, & qui se 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 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 Plaint-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 Symphonistes modernes; puisque, selon l'Abbé le Beuf, Saint Grégoire lui-même a *Centonisé*.

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

La beauté de la *Chaconne* consiste à trouver des Chants qui marquent bien le Mouvement, & comme elle est souvent fort longue, à varier tellement les Couplets qu'ils contrastent bien ensemble, & qu'ils réveillent sans 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 Opéra.

CHANSON. Espece de petit Poëme lyrique fort court, qui roule ordinairement sur des sujets agréables, auquel on ajoute un Air pour être chanté dans des occasions familiares, comme à

table, avec ses amis, avec sa maîtresse, & même seul, pour éloigner, quelques instans, l'ennui, si l'on est riche; & pour supporter plus doucement la misère & le travail, si l'on est pauvre.

L'usage des *Chansons* semble être une suite naturelle de celui de la parole, & n'est en effet pas moins général; car par-tout où l'on parle, on chante. Il n'a 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 déjà des *Chansons*. Leurs Loix & leurs histoires, les louanges des Dieux & des Héros, furent chantées avant d'être écrites. Et de-là vient, selon Aristote, que le même nom Grec fut donné aux Loix & aux *Chansons*.

Toute la Poésie lyrique n'étoit proprement que des *Chansons*; mais je dois me borner ici à parler de celle qui portoit plus particulièrement 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 Grece , & qu'on employa la Lyre dans les festins , il n'y eut plus , disent les Auteurs déjà cités , que les habiles gens qui fussent en état de chanter à table ; du moins en s'accompagnant de la Lyre. Les autres , contraints de s'en tenir à la branche de Myrthe , donnerent lieu à un proverbe Grec , par lequel on disoit qu'un homme chantoit au Myrthe , quand on vouloit le taxer d'ignorance.

Ces *Chansons* accompagnées de la Lyre , & dont Terpandre fut l'inventeur , s'appellent *Scolies* , mot qui signifie *oblique* ou *tortueux* , pour marquer , selon Plutarque , la difficulté de la *Chanson* ; ou comme le veut Artémon , la situation 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.

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'ob-  
 „ jet charmant de leurs recherches ! Vertu pure  
 „ & aimable ! ce fut toujours aux Grecs un destin  
 „ digne d'envie de mourir pour vous , & de  
 „ souffrir avec constance les maux les plus af-  
 „ freux. 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 Léda supportèrent mille travaux , & le  
 „ succès de leurs exploits annonça votre puis-  
 „ sance. 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 lu-  
 „ mière 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 & sincère.”

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 troisieme les richesses  
 „ amassées sans fraude, & le quatrieme la jeu-  
 „ nesse 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 Theffaliens”. C'est qu'outre que Clitagora étoit Theffalienne, les Athéniens avoient autrefois reçu du secours des Theffaliens, contre la tyrannie des Pisistratides.

Ils avoient aussi des *Chansons* pour les diverses professions. Telles étoient les *Chansons* des Bergers, dont une espece appelée *Bucoliasme*, étoit le véritable Chant de ceux qui conduisoient le bétail; & l'autre, qui est proprement la *Pastorale*, en étoit l'agréable imitation: la *Chanson* des Moissonneurs, appelée *le Lytierse*, du nom d'un fils de Midas, qui s'occupoit par goût à faire la moisson: la *Chanson* des Meuniers appelée *Hymée*, ou *Epiaulie*; comme celle-ci tirée de Plutarque; *Moulez, meule, moulez: car Pittacus qui regne dans l'augule Mitylene, aime à moudre*: Parce que Pittacus étoit grand mangeur: la *Chanson* des Tisserands, qui s'ap-

s'appelloit *Eline* : la *Chanson Yule* des Ouvriers en laine : celles des Nourrices , qui s'appelloit *Catabaucalèse* ou *Nummie* : la *Chanson* des Amans , appellée *Nomion* : celle des femmes , apellée *Calyce* ; *Harpalice* , celle des filles. Ces deux dernieres , attendu le sexe , étoient aussi des *Chansons* d'amour.

Pour des occasions particulieres , ils avoient la *Chanson* des noces , qui s'appelloit *Hyménée* , *Epithalame* : la *Chanson* de *Datis* , pour des occasions joyeuses : les lamentations , l'*Alame* & le *Linos* pour des occasions funebres & tristes. Ce *Linos* se chantoit aussi chez les Egyptiens , & s'appelloit par eux *Maneros* , du nom d'un de leurs Princes , au deuil duquel 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 Cérés & Proserpine , la *Philélie* d'Apollon , les *Upinges* de Diane , &c.

Ce genre passa des Grecs aux Latins , & plusieurs Odes d'Horace , sont des *Chansons* galantes ou bachiques. Mais cette Nation , plus guerriere que sensuelle , fit , durant très-long-tems , un médiocre usage de la Musique & des *Chansons* , & n'a jamais approché , sur ce point , des graces de la volupté Grecque. Il paroît que le

Chant resta toujours rude & grossier chez les Romains. Ce qu'ils chantoient aux noces, étoit plutôt des clameurs que des *Chansons*, & il n'est guere à présumer que les *Chansons* satyriques des Soldats aux triomphes de leurs Généraux, eussent une Mélodie fort agréable.

Les Modernes ont aussi leurs *Chansons* de différentes especes, selon le génie & le goût de chaque Nation. Mais les François l'emportent sur toute l'Europe, dans l'art de les composer, sinon pour le tour & la Mélodie des Airs, au moins pour le sel, la grace & la finesse des paroles; quoique pour l'ordinaire l'esprit & la satire s'y montrent bien mieux encore que le sentiment & la volupté. Ils se sont plus livrés 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 Pléyade de Charles IX. Je ne parlerai point des *Chansons* plus modernes, par lesquelles les Musiciens Lambert, du Bouffet, la Garde & au-

êtres, on acquis un nom, & dont on trouve autant de Poètes, 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 l'Attaignant. La Provence & le Languedoc n'ont point non plus dégénéré de leur premier talent. On voit toujours régner dans ces Provinces un air de gaieté qui porte sans cesse leurs habitans au Chant & à la Danse. Un Provençal menace, dit-on, son ennemi d'une *Chançon*, comme un Italien menaceroit le sien d'un coup de stilet; chacun a ses armes. Les autres Pays ont aussi leurs Provinces Chançonnières; en Angleterre c'est l'Ecosse, en Italie c'est Venise. (Voyez BARCAROLLES.)

Nos *Chançons* sont de plusieurs sortes; mais en général elles roulent ou sur l'amour, ou sur le vin, ou sur la fatyre. Les *Chançons* 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 *Chançons* pastorales & rustiques, dont plusieurs sont faites pour danser; comme les Musettes, les Gavottes, les Branles, &c.

Les *Chançons* 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 débau-

che plus crapuleuse & plus vile que celle d'une femme ivre.

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

Nous avons encore une espèce de *Chanson* qu'on appelle Parodie. Ce sont des paroles qu'on ajuste comme on peut sur des l'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, *f. 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, diffère 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 fais 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 sont pas partie de nos systèmes 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 arrache. 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 par-

ler , 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 , ME'LODIE. ) Les *Chants* agréables frappent d'abord , ils se gravent facilement dans la mémoire ; mais ils sont souvent l'écueil des Compositeurs , parce qu'il ne faut que du savoir pour entasser des Accords , & qu'il faut du talent pour imaginer des *Chants* gracieux. Il y a dans chaque Nation des tours de *Chants* 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 rébute 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 plupart des Eglises, au *Chant* Ambrosien. (Voyez PLAIN-CHANT.)

CHANT en ISON ou CHANT-EGAL. On appelle ainsi un *Chant* ou une Psalmodie qui ne roule que sur deux Sons, & ne forme, par conséquent, qu'un seule 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; savoir, 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 regles de la Modulation.

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

On a fait un art du *Chant*, c'est-à-dire que, des observations sur les Voix qui *chantoient* le mieux, on a composé des regles pour faciliter & perfectionner l'usage de ce don naturel. (Voyez MAITRE A CHANTER.) Mais il reste bien des dé-

ouvertes à faire sur la maniere la plus facile , la plus courte & la plus sûre d'acquérir cet art.

CHANTERELLE , *f. 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 , *f. 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 Profodie ni Mesure dans notre maniere de chanter les Pseaumes , & que le Chant en soit si lent qu'il est facile à chacun de le suivre , il me semble qu'il seroit nécessaire que le *Chantre* marquât une sorte de Mesure. La raison en est , que le *Chantre* se trouvant fort éloigné de certaines parties de l'Eglise , & le Son parcourrant assez lentement ces grands inter-

valles, sa voix se fait à peine entendre aux extrémités, qu'il a déjà pris un autre Ton, & commencé d'autres Notes; ce qui devient d'autant plus sensible en certains lieux, que le Son arrivant encore beaucoup plus lentement d'une extrémité à l'autre, que du milieu 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 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 simultanément & 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'apperçoit 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 disparaîtra infailliblement. On pourroit même, au lieu d'un homme, employer un Chronometre dont le mouvement seroit encore plus égal dans une Mesure si lente.

Il résulteroit de - 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 breves 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, *f. m.* Trait demi circulaire, dont on couvre deux ou plusieurs Notes, & qu'on appelle plus communément *liaison*. (Voyez LIAISON.)

CHASSE, *f. 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 *ses 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 ds soupape : en sorte qu'elle s'ouvre par secouffes 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 cherchant l'imitation grossiere ; mais l'oreille ne peut supporter cette substitution , & un seul *Chevrottement* au milieu du plus beau Chant du monde , suffit pour le rendre insupportable & ridicule.

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

**CHIFFRES.** Caracteres qu'on place au-dessus ou au-dessous des Notes de la Basse , pour indiquer les Accords qu'elles doivent porter. Quoique parmi ces caracteres il y 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'Ac-

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

frent diversement en différens Pays , ou dans le même Pays par différens Auteurs , ou quelquefois par le même. Nous donnons toutes ces manieres , afin que chacun , pour chiffrer , puisse choisir celle qui lui paroîtra la plus claire ; & , pour accompagner , rapporter chaque *Chiffre* à l'Accord qui lui convient , selon la maniere de chiffrer de l'Auteur.



# T A B L E G É N É R A L E

*De tous les Chiffres de l'Accompagnement.*

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

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

Chiffres. Noms des Accords.	Chiffres. Noms des Accords.
*7 } . Avec Tierce mi- b } neure.	*x7 } . Septieme super- flue.
*7 } . Avec Tierce na- b } turelle.	7 x7 } . Idem.
7 b } . Accord de Sep- tieme mineure.	7 . . . Idem.
*b 7 } . Idem.	7 } . Idem.
7 x7 } . Accord de Sep- tieme majeure.	2 } . Idem.
*x7 7 } . Idem.	7x7 } . Idem.
7 b7 } . De Septieme na- turelle.	4 } . Idem.
*b7 7 } . Idem,	2 } . Idem.
*7 } . Septieme avec la f } Quinte fausse.	x7 } . Idem.
7 } . Idem.	b6 } . Idem.
5b } . Idem.	x7 } . Idem.
*7 . . . Septieme dimi- nuée.	6b } . Idem.
7 b } . Idem.	2 } . Idem.
b 7 } . Idem.	x7 } . Idem.
7b } . Idem.	b6 } . Idem.
f } . Idem.	4 } . Idem.
7b } . Idem.	&c.
5b } . Idem.	*7 } . Septieme & Se- conde.
b7 } . Idem.	2 } . Grande Sixte.
f } . Idem.	6 } . Idem.
b7 } . Idem.	*5 } . Idem.
b5 } . Idem.	6 . . . Idem.
7b } . Idem.	*f . . . Fausse Quinte.
5b } . Idem.	
3 } . Idem.	

Chiffres. Noms des Accords.

Chiffres. Noms des Accords.

5	♭	. . Idem.
♭	5	. . Idem.
6	}	. Idem.
♭	5	}
6	}	. Idem.
5	}	. Idem.
♭	}	. Fausse-Quinte
♯	}	& Sixte ma-
		jeure.
*X6	}	. Idem.
♯	}	
X6	}	. Idem.
♭	5	}
6	♯	}
5	♭	}
4	}	. Petite Sixte.
3	}	
6	}	
4	}	. . Idem.
3	}	
*6	.	. Idem.
6	.	. Idem.
X6	.	. Idem majeure.
X6	}	. Idem.
4	}	&c.
3	}	
*X6	.	. Petite Sixte su-
		perflue.
X6	}	. . Idem.
4	}	
3	}	
♯	6	. . Idem.

X6	}	. Idem avec la
5	}	Quinte.
3	}	
X6	}	. Idem.
5	}	
6	}	. Petite Sixte
♯	}	avec la Quar-
3	}	te superflue.
6	}	
X4	}	. Idem.
3	}	
6	}	. Idem.
*X4	}	
X4	}	. Idem.
3	}	
*2	.	. Accord de Se-
		conde.
4	}	. Idem.
2	}	
6	}	. Idem.
2	}	
6	}	. Seconde &
5	}	Quinte.
2	}	
6	}	. Triton.
4	}	
6	}	. Idem.
4X	}	
6	}	. Idem.
X4	}	
6	}	. Idem.
♯	}	

Chiffres.	Noms des Accords.	Chiffres.	Noms des Accords.
6 } 4 } 2 }	. Idem.	9 } 5 }	. dem.
4 } 2 }	. Idem.	9 } 3 }	. Idem.
4X } 2 }	. Idem.	* 9 } 7 }	. Neuvieme avec la Septie- me.
X4 } 2 }	. Idem.	9 } 7 }	. Idem.
4X . .	. Idem.	5 }	
*X4 . .	. Idem.	* 4 . .	. Quarté ou On- zieme.
* . .	. Idem.	5 }	. Idem.
4X } 3 }	. Triton avec Tierce min.	4 }	. Idem.
* 4 } b }	. Idem.	* 4 } 9 }	. Quarte & Neu- vieme.
6 }		* 4 } 7 }	. Septieme & Quarte.
4 }	. Idem.	*X5 . .	. Quinte superfl.
3 }		5X . .	. Idem.
*X4 } b }	. Idem.	X5 } 9 }	. Idem.
*X2 . .	. Seconde super- flue.	X5 } 9 }	. Idem.
X4 } X2 }	. Idem.	7 }	
4 } 2 }	. Idem.	*X5 } b+	. Quinte super- flue & Quarte.
6 }		5X } 4b }	. Idem.
4 } 2 }	. Idem. &c.	* 7 }	. Septieme & Sixte.
* 9 . .	. Accord de Neu- vieme.	6 }	
		* 9 }	. Neuvieme & Sixte.
		6 }	

*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 ainsi que les jolies Cantates de M. Clerambault sont chiffrées : mais cette invention étoit trop commode pour durer ; elle montrait 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 fait les élémens de l'Accompagnement, qu'il fait placer une Sixte sur une Médiate, une Fausse-Quinte sur une Note sensible, une Septieme 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 Ecoliers. Il fait que les *Chiffres* montrent à ceux-ci l'application des Regles; 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 maniere 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 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 dissonans.

Tout cela se fait au moyen de sept *Chiffres* seulement. I. Une lettre de la Gamme indique le Ton, la Tonique & son Accord: si l'on passe d'un Accord parfait à un autre, on change de Ton ; c'est l'affaire d'une nouvelle lettre. 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, savoir.

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

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

3. Un 7 pour son Accord de Septieme.

4. Cette abréviation *aj.* pour la Sixte ajoutée,

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 Neuvieme 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 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 préférence sont indiqués par la mécanique ; les Dièses ou Bémols qu'ils doivent faire sont connus par le Ton ou substitués dans les Chiffres aux points correspondans : ou bien , dans le Chromatique & l'Enharmonique, on marque une petite ligne inclinée en descendant ou en montant depuis le signe d'une Note connue pour marquer qu'elle doit descendre ou monter d'un fémi-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 rejeter la méthode de M. Rameau ? Elle étoit nouvelle ; elle étoit proposée par un homme supérieur en génie à tous ses rivaux ; voilà sa condamnation.

CHOEUR, *f. m.* Morceau d'Harmonie complete 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 & har-

monieux qui charme & remplit l'oreille. Un beau *Chœur* est le chef-d'œuvre d'un commençant, & c'est par ce genre d'ouvrage qu'il se montre suffisamment instruit de toutes les Regles de l'Harmonie. Les François passent, en France, pour réussir mieux dans cette Partie qu'aucune autre Nation de l'Europe.

Le *Chœur*, dans la Musique Française, s'appelle quelquefois *Grand-Chœur*, par opposition au *Petit-Chœur* qui est seulement composé de trois Parties, savoir deux Dessus & la Haute-contre qui leur sert de Basse. On fait de tems en tems entendre séparément ce *Petit-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 des 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 compo-

sition n'en est pas fort facile, & qu'il faut un trop grand nombre de Musiciens pour l'exécuter.

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

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

On appelle aussi Choristes les Chantres d'Eglise 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 CHRISIS. Une des parties de l'ancienne Mélodie, 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 appelées par les Anciens, *Agoge, Euthia, Anacampnos.* (Voyez TIRADE.)

CHROMATIQUE, *adj. pris quelquefois substantivement.* Genre de Musique qui procède par plusieurs demi-Tons consécutifs. Ce mot vient du Grec *χρῶμα*, qui signifie *couleur*, soit parce que les Grecs marquoient ce Genre par des caractères

teres 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 sémi-Tons , qui font , 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 especes qu'il appelle *Molle* , *Hemiolion* & *Tonicum* , dont on trouvera les rapports , ( *Pl. M. Fig. 5. N°. A.* , ) le Tétracorde étant supposé divisé en 60 parties égales.

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

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

Les fémi-Tons fuccéffifs pratiqués dans le *Chromatique* ne font pas tous du même Genre , mais prefque alternativement Mineurs & Majeurs , c'eft-à-dire , *Chromatiques* & *Diatoniques* : car l'Intervalle d'un *Ton* mineur contient un fémi-Ton mineur ou *Chromatique* , & un fémi-Ton majeur ou *Diatonique* ; mefure que le Tempérament rend commune à tous les Tons : de forte qu'on ne peut procéder par deux fémi-Tons mineurs conjoints & fuccéffifs , fans entrer dans l'Enharmonique ; mais deux fémi-Tons majeurs fe fuivent deux fois dans l'ordre *Chromatique* de la Gamme.

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

Comme à chaque Note on change de Ton dans le *Chromatique* , il faut borner & régler ces Succéffions de peur de s'égarer. On fe fouviendra , pour cela , que l'efpace le plus convenable pour les mouvemens *Chromatiques* , eft 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 bientôt, autant il charme sobrement ménagé, autant devient-il rebutant quand on le prodigue.

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

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

Il y a néanmoins quelques Instrumens qu'on a appellés en particulier *Chronometres*, & nommément un que M. Sauveur décrit dans ses principes d'Acoustique. C'étoit un Pendule particu-

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

A cela les connoisseurs en Musique ne demeurent pas sans réponse. Ils objecteront , dit M. Diderot , ( *Mémoires sur différens sujets de Mathématiques* ) contre tout Chronometre en général ,

qu'il n'y a peut-être pas dans un Air deux Mesures qui soient exactement de la même durée ; deux choses contribuant nécessairement à ralentir les unes , & à précipiter les autres , le goût & l'Harmonie dans les Pieces à plusieurs Parties ; le goût & le pressentiment de l'Harmonie dans les *solo*. Un Musicien qui fait son art , n'a pas joué quatre Mesures d'un Air , qu'il en fasse 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 Française , n'en auroit aucune pour l'Italienne , soumise irrémisiblement 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 Française 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 *Chronometre* , il faut toujours , continue M. Diderot,

commencer par rejeter tous ceux qu'on a proposés jusqu'à présent, parce qu'on y a fait du Musicien & du *Chronometre*, deux machines distinctes, dont l'une ne peut jamais bien assujettir l'autre : cela n'a presque pas besoin d'être prouvé, il n'est pas possible que le Musicien ait, pendant toute sa Piece, l'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'ajouterai que, quelque Instrument qu'on pût trouver pour régler la durée de la Mesure, il seroit impossible, quand même l'exécution en seroit de la dernière facilité, qu'il eût jamais lieu dans la pratique. Les Musiciens, gens confians, & faisant, comme bien d'autres, de leur propre goût la regle du bon, ne l'adopteroient jamais ; ils laisseroient le *Chronometre*, & ne s'en rapporteroient qu'à eux du vrai caractère & du vrai mouvement des Airs. Ainsi le seul bon *Chronometre* que l'on puisse avoir, c'est un habile Musicien qui ait du goût, qui ait bien lu la Musique qu'il doit faire exécuter, & qui sache en battre la Mesure : machine pour machine, il vaut mieux s'en tenir à celle-ci.

CIRCONVOLUTION, *f. 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 Piece de Chant, trois autres Notes ; savoir, 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 PE'RIE'LESB. )

**CITHARISTIQUE** , *f. f.* Genre de Musique & de Poésie , approprié 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** , *f. m.* Portée générale ou somme des Sons de tout le système 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 , ajoutées aux cinq qui composent la Portée d'une Clef. Voyez ( *Pl. A. Fig. 5.* ) l'étendue générale du Clavier.

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

Chaque

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

Anciennement on appelloit *Clefs* les lettres par lesquelles on désignoit les Sons de la Gamme. Ainsi la lettre A étoit la *Clef* de la Note *la*, C la *Clef* d'*ut*, E la *Clef* de *mi*, &c. A mesure que le système s'étendit, on sentit l'embaras & l'inutilité de cette multitude de *Clefs*. Gui d'Arrezzo, qui les avoit inventées, marquoit une lettre ou *Clef* au commencement de chacune des lignes de la Portée; car il ne plaçoit point encore de Notes dans les espaces. Dans la suite on ne marqua plus qu'une des sept *Clefs* au com-

mencement 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 bientôt une des quatre ; savoir, le Gamma, dont on s'étoit servi pour désigner le *sol* d'en bas, c'est-à-dire, l'Hypoproslambanomené ajoutée au système 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 ajoutant quatre lignes au-dessus de la *Clef de sol*, & trois lignes au - dessous de la *Clef de fa* ; ce qui donne, de part & d'autre, la plus grande étendue de lignes stables, on voit que le système 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 long-tems celle du système. Aujourd'hui qu'il acquiert sans cesse de nouveaux degrés, tant à l'aigu qu'au grave, on marque ces degrés sur des lignes postiches qu'on ajoute en haut ou en bas, selon le besoin.

Au lieu de joindre ensemble toutes les lignes comme j'ai fait, (*Pl. A. Fig. 5.*) pour marquer le rapport des *Clefs*, on les sépare de cinq en cinq, parce que c'est à-peu-près aux degrés compris dans cet espace qu'est bornée l'étendue d'une 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 sémitons, & 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 ajouter une ligne au-dessus ; il en faut donc retrancher une au-dessous , autrement la Portée auroit plus de cinq lignes. Alors la *Clef* de *fa* se 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

Voive posée sur la deuxième ligne, & puis sur la première; cette position embrasse les cinq plus hautes lignes, & donne le Diapason le plus aigu que l'on puisse établir par les *Clefs*.

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

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

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

Il y a deux de leurs positions , savoir , 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 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 complète aujourd'hui , deviendra par là défectueuse.

**CLEF TRANPOSE'E.** 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 Système 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 bémolifiée 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 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 fera  $\frac{a-1 \times 2}{7}$ , & le reste

donnera le nombre des Dièses qu'il faut mettre à la *Clef*. La formule par Bémols sera  $\frac{a - 1 \times 5}{7}$ , & 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 majeurs, non sur la Tonique, mais sur la Note qui est une Tierce mineure au-dessus de cette même Tonique, sur sa Médiate.

Ainsi, pour composer en *fa* 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 regle que je donne est démontrée, générale & sans exception.

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

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

On distingue trois especes de *Comma* 1°. Le mineur, dont la raison est de 2025 à 2048; ce qui est la quantité dont le *fi* 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 sémi-Ton majeur au sémi-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 *fi* 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 assurer qu'ils ne savent ce qu'ils veulent dire en s'exprimant ainsi, puisque pour des oreilles comme les nôtres un si petit Intervalle n'est appréciable que par le calcul. (Voyez INTERVALLE.)

COMPAIR, *adj. corrélatif de lui-même.* Les Tons *Compairs* dans le Plain-Chant, sont l'authentique & 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'EGLISE.)

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 *Compléments* 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.)

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

I. Tout Intervalle qui passe l'étendue de l'Octave est un Intervalle *Composé*, parce qu'en

retranchant l'Octave on simplifie l'Intervalle sans le changer. Ainsi la Neuvieme, la Dixieme, le Douzieme sont des Intervalles *Composés* ; le premier, de la Seconde & de l'Octave ; le deuxieme, de la Tierce & de l'Octave ; le troisieme, de la Quinte & de l'Octave, &c.

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 fémi-Tons ; mais le fémi-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 regles de l'Art.

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

autrement on n'y fera jamais rien que de médiocre. Il en est est du *Compositeur* comme du Poëte : si la Nature en naissant ne l'a formé tel ;

*S'il n'a reçu du Ciel l'influence secrète ,  
Pour lui Phébus est sourd & Pégase est rétif.*

Ce que j'entends par génie n'est point ce goût bizarre & capricieux qui seme par-tout le baroque & le difficile, qui ne fait orner l'Harmonie qu'à force de Dissonances, 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, Haffse, Terradéglias, Galuppi dans celui du bon goût & de l'expression.

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

La connoissance de l'Harmonie & de ses regles est le fondement de la *Composition*. Sans doute il faut savoir remplir des Accords, préparer, sauver des Dissonances, trouver des Basses - fondamentales & posséder toutes les autres petites connoissances élémentaires ; mais

avec les seules regles de l'Harmonie on n'est pas plus près de favoir la *Composition* , qu'on ne l'est d'être un Orateur avec celles de la Grammaire. Je ne dirai point qu'il faut , outre cela , bien connoître la portée & le caractere des Voix & des Instrumens , les Chants qui sont de facile ou difficile exécution , ce qui fait de l'effet & ce qui n'en fait pas , sentir le caractere des différentes Mesures , celui des différentes Modulations pour appliquer toujours l'une & l'autre à propos ; favoir , toutes les regles particulieres établies par convention , par goût , par caprice ou par pédanterie , comme les Fugues , les Imitations , les sujets contrains , &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 espee , & de se remplir de l'esprit du Poëte sans s'amuser à courir après les mots. C'est avec raison que nos Musiciens ont donné le nom de paroles aux Poëmes qu'ils mettent en Chant. On voit bien , par leur maniere de les rendre , que ce ne sont en effet , pour eux , que des paroles. Il semble , sur-tout depuis quelques années , que les regles des Accords aient fait oublier ou négliger toutes les autres , & que l'Harmonie n'ait acquis plus de facilité qu'aux dépens de l'Art en général. Tous nos Ar-

tistes favent le remplissage , à peine en avous-nous qui sachent la *Composition*.

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

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

On compose ou pour les Voix seulement , ou pour les Instrumens , ou pour les Instrumens & les Voix. Le Plain-Chant & les Chançons 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 *Pieces*, *Sonates*. (Voyez ces mots.)

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

Généralement la *Composition* Latine passe pour demander plus de science & de regles, & la Françoisé 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'éleve 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 *Opera* quelques idées sur les moyens d'élever & d'ennoblir l'Art, en faisant, de la Musique,

une

une langue plus éloquente que le discours même.

CONCERT, *f. m.* Assemblée de Musiciens qui exécutent des Pièces de Musique Vocale & Instrumentale. On ne se sert guere 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 Broffard, celles qui ont quelque chose à réciter dans une Pièce ou dans un *Concert*, & ce mot sert à les distinguer des Parties qui ne sont que de Chœur.

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

CONCERTO, *f. m.* Mot Italien francisé, qui signifie généralement une Symphonie faite pour être exécutée par tout un Orchestre; mais on appelle plus particulièrement *Concerto* une Piece faite pour quelque Instrument particulier, qui joue seul de tems en tems avec un simple Accompagnement, après un commencement en grand Orchestre; & la Piece continue ainsi toujours alternativement entre le même Instrument récitant, & l'Orchestre en Chœur. Quant aux *Concerto* où tout 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 guere 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, *f. 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 plupart 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 système des Grecs , tous les cinq Tétracordes sont *Conjoints* par quelque côté ; savoir , 1°. le Tétracorde Mésôn *conjoint* au Tétracorde Hypaton ; 2°. le Tétracorde Synnéménon *conjoint* au Tétracorde Mésôn ; 3°. le Tétracorde Hyperboléon *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 système , si le Tétracorde Mésôn 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; favoir, 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, *f. f.* Tétracorde des *Conjointes*. (Voyez *SYNNE' ME'NON*.)

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

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

De cette infinité d'Intervalles qui peuvent diviser les Sons, il n'y en a qu'un très-petit nombre qui fassent des *Consonnances*; tous les autres choquent l'oreille & sont appelés 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*; savoir l'Octave, la Quinte, la Douzieme qui est la réplique de la Quinte, la Quarte, & l'Onzieme qui est sa réplique. Nous y ajoutons les Tierces & les Sixtes majeures & mineures, les Octaves doubles & triples, & en un mot, les diverses répliques de tout cela sans exception, selon toute l'étendue du système.

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 Douzieme qui est l'Octave de la Quinte, ou de Dix-septieme 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 & mi-

neure, de la Tierce mineure, de la Quinte & de la Tierce majeure simples, qui toutes sont des combinaisons & des renversemens des précédentes *Consonances*, 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 *Consonances* se trouvent aussi par combinaisons; savoir, 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 *Consonances*. Il s'agiroit de rendre raison des Phénomènes.

Premièrement, le frémissent 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 font 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 *Consonances* font à l'oreille à l'exclusion de tout autre Intervalle, on en voit clairement la source dans leur génération. Les *Consonances* naissent toutes de l'Accord parfait, produit par un Son unique, & réciproquement l'Accord parfait se forme par l'assemblage des *Consonances*. 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 plutôt que le gris réjouit la vue, & pourquoi le parfum de la rose enchante, tandis que l'odeur du pavot déplaît?

Ce n'est pas que les Physiciens n'aient expliqué tout cela ; & que n'expliquent-ils point ? Mais que toutes ces explications sont conjecturales , & qu'on leur 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 sont isochrones ; c'est - à - dire , quelles s'accordent à commencer & finir en même tems , ce concours forme l'Unisson , & l'oreille , qui fait 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 précisément 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 fera plus qu'aucune autre *Consonance*. 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 *Consonances* , 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 apercevoir 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 perdrait 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 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 devrait changer; la *Consonnance* n'existeroit plus ou ne seroit plus la même. Enfin il faut supposer que les diverses vibrations des deux Sons d'une *Consonnance* frappent l'organe sans confusion, & transmettent au cerveau la sensation de l'Accord sans se nuire mutuellement: chose difficile à concevoir & dont j'aurai occasion de parler ailleurs.

Mais sans disputer sur tant de suppositions, voyons ce qui doit s'ensuivre de ce système. 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 different que d'un trente - fixieme. 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 premiere *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.

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 entièrement 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 devoit 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 reçu pour tel par l'oreille, & qu'elle supplée par instinct ce qui manque à la justesse de l'Accord? Je demande alors pourquoi cette inégalité de jugement & d'appréciation, par laquelle elle admet des rapports plus ou moins rapprochés, & en 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, & renouvelant sur ce point le système de Descartes, rend raison du plaisir que les *Consonnances* font à 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 fait plus, ce sont de véritables Dissonances; ainsi c'est une opération de l'esprit qu'ils prennent pour le principe du sentiment de l'Harmonie. D'ailleurs, 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 précédente, il n'est pas possible à la raison de s'en contenter.

Celle de toutes qui paroît la plus satisfaisante à pour Auteur M. 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 *Consonances* 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 *Consonances* & l'autre des *Dissonances* qui sont dans l'ordre de la Gamme; & ces Tables sont tellement disposées, qu'on voit dans chacune le concours ou l'opposition des Harmoniques des deux Sons qui forment chaque Intervalle.

Par la Table des *Consonances* 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 *Consonances* imparfaites n'en conservent qu'un, excepté la Sixte majeure qui en porte deux.

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

De ces observations, l'Auteur conclut que, plus entre deux Sons il y aura d'*Harmoniques* concourans, plus l'*Accord* en fera agréable, & voilà les *Consonances* parfaites. Plus il y aura d'*Harmoniques* détruits, moins l'ame sera satisfaite de ces *Accords*; voilà les *Consonances* imparfaites. Que s'il arrive enfin qu'aucun *Harmonique* ne soit conservé, les Sons feront 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 *Consonances*, ne trouvant par-tout qu'une rudesse soutenue, elle éprouvera un sentiment d'inquiétude, désagréable, qui est l'effet de la *Dissonance*.

Cette hypothese est, sans contredit, la plus simple, la plus naturelle, la plus heureuse de toutes: mais elle 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 *Septieme mineure*, comme réduites également à un seul *Harmonique*, quoique l'une soit *Consonante*,

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**, *f. 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**.)

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

**CONTRASTE**, *f. m.* Opposition de caractères. Il y a *Contraste* dans une Piece de Musique; lorsque le Mouvement passe du lent au vite, ou du vite au lent; lorsque le Diapason de la Mélodie passe du grave à l'aigu, ou de l'aigu au grave,

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**, *f. 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 , brillans & gais , & avoir cependant beaucoup de simplicité ; car comme on les reprend très-souvent , ils deviendroient insupportables , s'ils étoient

chargés. En tout genre les choses les plus simples sont celles dont on se lasse le moins.

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

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

CONTRE-PARTIE, *f. 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, *f. 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 ajoutées sur un sujet donné, pris ordinairement du Plain-Chant. Le sujet peut être à la Taille ou à quelque 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 Dessins, 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 regles de pratique d'Aristoxène, Livre troisieme, on voit clairement qu'ils n'en eurent jamais la moindre notion.

CONTRE-SENS, *f. m.* Vice dans lequel tombe le Musicien quand il rend une autre pensée que celle qu'il doit rendre. La Musique, dit M.

d'Alembert , n'étant & ne devant être qu'une traduction des paroles qu'on met en Chant , il est visible qu'on y peut tomber dans des *Contre-Sens* ; & ils n'y sont guere 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 Profodie , lorsqu'on est bref sur des syllabes longues , long sur des syllabes breves , qu'on n'observe pas l'accent de la Langue , &c. *Contre-sens* dans la Déclamation , lorsqu'on y exprime par les mêmes Modulations des sentimens opposés ou différens , lorsqu'on y rend moins les sentimens que les mots , lorsqu'on s'y appesantit sur des détails sur lesquels on doit glisser , lorsque les répétitions sont 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-TEMPS**, *f. m.* Mesure à *Contre-temps* est celle où l'on pause sur le Temps foible , où l'on glisse sur le Temps fort , & où le Chant

semble être en Contre-sens avec la Mesure.  
( Voyez SYNCOPE. )

**COPISTE**, *f. 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 vite des mêmes livres que des mêmes chansons; soit par les difficultés particulières que la combinaison des Notes & des Lignes ajoute à l'impression de la Musique : car si l'on imprime premièrement les Portées & ensuite les Notes, il est impossible de donner à leurs positions relatives, la justesse nécessaire ; & si le caractère de chaque Note tient à une portion de la Portée, comme dans notre Musique imprimée, les lignes s'ajustent si mal entr'elles, il faut une si prodigieuse quantité de 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 guere 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 long-tems la Note imprimée sans que l'usage de la gravure ait pu s'y établir ; d'où je conclus 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 laisse 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, par-tout manque l'ensemble & l'effet, l'Auditeur est rebuté & l'Auteur déshonoré, par la seule faute du *Copiste*.

De plus, l'intelligence d'une Musique difficile dépend beaucoup de la maniere dont elle est copiée ; car outre la netteté de la Note, il y a divers moyens de présenter plus clairement au Lecteur les idées qu'on veut lui peindre & qu'il doit rendre. On 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 plus grand écueil. Je sens combien je vais me nuire à moi-même si l'on compare mon travail à mes regles : mais je n'ignore pas que celui qui cherche l'utilité publique doit avoir oublié la sienne. Homme de Lettres , j'ai dit de mon état tout le mal que j'en pense ; je n'ai fait que de la Musique Françoise , & n'aime que l'Italienne ; j'ai montré toutes les miseres de la Société quand j'étois heureux par elle : mauvais *Copiste* , j'expose ici ce que font les bons. O vérité ! mon intérêt ne fut jamais rien devant toi ; qu'il ne fouille 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 favoir assez pour copier correctement la composition d'autrui.

Comme la Musique écrite, sur-tout en Partition, est faite pour être lue de loin par les Concertans, la 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 préfère 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 Réglure fine, égale & bien marquée, mais non pas noire comme la Note : il faut au contraire que les lignes soient un peu pâles, afin que les Croches, Doubles - croches, les Soupirs, Demi-soupirs & autres petits signes ne se confondent pas avec elles, & que la Note sorte mieux. Loin que la pâleur des lignes empêche de lire la Musique à une certaine distance, elle aide, au contraire, à la netteté ; & quand même la ligne échapperait 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 réglé ; l'un pour la Musique Française, dont la longueur est de

bas en haut ; l'autre pour la Musique Italienne, dont la longueur est dans le sens des Lignes. On peut employer pour les deux le même papier, en le coupant & réglant en sens contraire : mais quand on l'achete réglé, il faut renverser les noms chez les Papetiers de Paris, demander du Papier à l'Italienne quand on le veut à la Françoisise, & à la Françoisise 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 vuides, ou, s'il le faut absolument, en changer quelqu'une de deux Parties, que d'étendre ou resserrer l'Accolade inégalement. Cette regle n'est que pour la Musique Italienne; car l'usage de la gravure 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 guere

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 Française, quand ; les Accolades étant inégales, chacun ne pourroit les 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 ferre 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 proportion & chacune dans son espece; 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 régler sur ces deux - là.

Enfin le devoir du *Copiste* écrivant une Partition est de corriger toutes les fausses Notes qui peuvent se trouver dans son original. Je n'entends pas par fausses Notes les fautes de l'ouvrage , mais celles de la Copie qui lui sert d'original. La perfection de la sienne est de rendre fidèlement les idées de l'Auteur , bonnes ou mauvaises : ce n'est pas son affaire ; car il n'est pas Auteur ni correcteur , mais *Copiste*. Il est bien vrai que , si l'Auteur a mis par mégarde une Note pour une autre , il doit la corriger ; mais si ce même Auteur 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 savoir la Composition , mais qu'il doit , de plus , être exercé dans les divers styles , reconnoître un Auteur par sa manière , & savoir 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 *Doitx* 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 dans des Partitions. Sans doute il faut du savoir & du goût pour rétablir un texte dans toute sa pureté : l'on me dira que peu de *Copistes* le font; je répondrai que tous le devoient 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'Accolade d'autant de Portées qu'on a de Parties; on la divise en Mesures égales, puis mettant toutes ces Parties ainsi rangées devant soi & à sa gauche, on copie d'abord la première ligne de la première Partie, que je suppose être le premier Violon; on y fait une légère 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'Accolade pour vérifier si l'Harmonie est bonne , si le tout est bien d'accord , & si l'on ne s'est point trompé. Cette premiere ligne faite , on prend ensemble toutes les Parties qu'on a renversées l'une sur l'autre à sa droite , on les renverse derechef à sa gauche , & elles se retrouvent ainsi dans le même ordre & dans la même situation où elles étoient quand on a commencé ; on recommence la seconde Accolade , à la petite marque en crayon ; l'on fait une autre marque à la fin de la seconde Ligne , & l'on poursuit comme ci - devant , jusqu'à ce que le tout soit fait.

J'aurai peu de choses à dire sur la maniere de tirer une Partition en Parties séparées ; car c'est l'opération la plus simple de l'Art , & il suffira d'y faire les observations suivantes : 1°. Il faut tellement comparer la longueur des morceaux à ce que peut contenir une page , qu'on ne soit jamais obligé de tourner sur un même morceau dans les Parties Instrumentales , à moins qu'il n'y ait beaucoup de Mesures à compter , qui en laissent le tems. Cette regle oblige de commencer à la page *verso* tous les morceaux qui remplissent plus d'une page ; & il n'y en a guere

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 sache plus où il est. Cette regle n'est pas moins nécessaire dans les Partitions & n'est suivie par aucun *Copiste* François. 5°. Les Parties de Hautbois qu'on tire sur les Parties de Violon pour un grand Orchestre, ne doivent pas être exactement copiées comme elles sont dans l'original : mais, outre l'étendue que cet Instrument 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 Haut-bois 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 savoir le faire. 6°. Quelquefois les Parties de Cors & de Trompettes

Trompettes ne font 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 font , 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* 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 ajouter la Partie du Chant à la sienne , pour le guider au défaut de la Mesure. 9°. Enfin dans les Parties vocales il faut avoir soin de lier ou détacher les croches , afin que le Chanteur voie clairement celles qui appartiennent à chaque syllabe : les Partitions qui sortent des mains des Compositeurs font , sur ce point , très-

équivoques, & le Chanteur ne fait, la plupart du tems, comment distribuer la Note sur la parole. Le *Copiste* versé dans la Profodie, & 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 ajouter des signes que le Compositeur s'est chargé de rendre inutiles.

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

CORDE SONORE. Toute Corde tendue dont 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 ajouterai du mien que ce qui lui donne un rapport plus immédiat au Son & à la Musique.

„ Si une *Corde* tendue est frappée en quel-  
 „ qu'un de ses points par une puissance quelcon-  
 „ que, elle s'éloignera jusqu'à une certaine dis-  
 „ tance de la situation qu'elle avoit étant en re-  
 „ pos, reviendra ensuite & fera des vibrations  
 „ en vertu de l'élasticité que sa tension lui don-  
 „ ne, 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 homogène pour que le même mouve-  
 „ ment se communique à toutes ses parties, en  
 „ frémissant elle rendra du Son, & sa résonnan-  
 „ ce accompagnera toujours ses vibrations. Les  
 „ Géomètres ont trouvé les loix de ces vibra-  
 „ tions, & les Musiciens celles des Sons qui en  
 „ résultent.

„ On savoit depuis long-tems, par l'expé-  
 „ rience & par des raisonnemens assez vagues  
 „ que, toutes choses d'ailleurs égales, plus une  
 „ *Corde* étoit tendue, plus ses vibrations étoient  
 „ promptes, qu'à tension égale les *Cordes* fai-  
 „ soient leurs vibrations plus ou moins promp-  
 „ tement 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, céle-

„ bre Géometre Anglois, est le premier qui ait  
 „ démontré les loix des vibrations des *Cordes*  
 „ avec quelque exactitude, dans son savant ou-  
 „ vrage intitulé : *Methodus incrementorum directa*  
 „ *& inversa*. 1715 ; & ces mêmes loix ont été  
 „ démontrées encore depuis par M. Jean Ber-  
 „ nouilli, 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 matiere sont égales  
 en longueur & en grosseur, les nombres de leurs  
 vibrations en tems égaux seront comme les raci-  
 nes des nombres qui expriment le rapport des ten-  
 sions des *Cordes*.

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

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 Théoremes, 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 vibra-  
 tions étant entr'elles comme les racines quar-  
 rées des tensions, les poids tendans sont en,

tr'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 Théoremes précédens qu'il y a trois moyens de changer le Son d'une *Corde*; savoir, en changeant le Diametre; 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 Claveffin, 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 Claveffin, ces *Cordes* ont différentes longueurs fixes par lesquelles les Sons se varient encore; & dans les autres, comme le Violon, les *Cordes*, quoiqu'égaux en lon-

gueur fixe , se raccourcissent ou s'allongent 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 , relativement aux longueurs des *Cordes* & à leurs vibrations. (Voyez SON , INTERVALLE , CONSONNANCE.)

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

CORDES MOBILES. (Voyez MOBILE.)

CORDES STABLES. (Voyez STABLE.)

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

CORPS SONORE, *f. m.* On appelle ainsi tous *Corps* qui rend ou peut rendre immédiatement du Son. Il ne fuit 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.

**CORIPHÉ'E**, *f. 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 Claveffin , le Tympanon , &c. sur lesquels le *Coulé* paroît presque impossible à pratiquer ; & cependant on vient à bout de l'y faire sentir par un toucher doux & lié , très-difficile à décrire , & que l'Ecolier apprend plus aisément de l'exemple du maître que de ses discours. Le *Coulé* se marque par une Liaison qui couvre toutes les Notes qu'il doit embrasser.

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

**COUPLET.** Nom qu'on donne dans les Vaudevilles & autres Chançons à cette partie du Poème 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 font pas moins dans la même Mesure, quoique les longues & breves n'y soient pas dans les mêmes endroits.

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

**COURANTE**, *f. 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**, *f. f.* Espece 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 toute 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 leurs conclusion naturelle. On s'en sert aussi dans les Canons pour marquer l'endroit où toutes les parties peuvent s'arrêter quand on veut finir. ( Voyez REPOS , CANON , POINT D'ORGUE.)

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

**CROCHE**, *f. 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 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 espece de Note, à cause de l'espece de Crochet qui la distingue.

**CROCHET**. Signe d'abréviation 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 Planché 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 cepen-

dant faire aussi huit Croches par abréviation ; en la divisant en deux Blanches ou quatre Noires, auxquelles on ajoute des *Crochets*. Le Copiste doit soigneusement distinguer la figure du *Crochet*, qui n'est qu'une abréviation de celle de la Croche, qui marque une valeur réelle.

CROME, *f. 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.)

CROQUE-NOTE ou CROQUE-SOL, *f. 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'entendrait pas.

## D.

**D**. Cette lettre signifie la même chose dans la Musique Française que *P.* dans l'Italienne ; c'est-à-dire, *Doux*. Les Italiens l'emploient aussi quelquefois de même pour le mot *olce*, & 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 écrit 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*.

DE'BIT, *f. m.* Récitation précipitée. Voyez l'Article suivant.

DE'BITER, *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 Française. 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 vite que la parole, &

par conféquent bredouiller : de forte qu'en quelque fens que ce foit, le mot *Débit* ne fignifie qu'une chofe barbare, qui doit être profcrite de la Muſique.

*DECAMERIDE, f. f.* C'eſt le nom de l'un des Elémens 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 ſyſtèmes, 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 *Eptaméride* 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, f. m.* Terme ancien par lequel on désignoit ce qu'on a depuis appelé *Contre-point*. (Voyez *CONTRE-POINT*.)

*DÉCLAMATION, f. 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*, *RE'CITATIF*.)

*DE'DUCTION, f. f.* Suite de Notes montant diatoniquement ou par Degrés conjoints. Ce ter-

me n'est guere en usage que dans le Plain Chant.

DEGRE', *f. m.* Différence de position ou d'élevation 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 sémi-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 *fa* 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. )

DE'MANCHER,

**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 *Démancer*, afin que, quand il passe cette étendue & qu'il *Démanche*, cela se fasse d'une maniere praticable.

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

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

**DEMI-PAUSE**, *f. f.* Caractere de Musique qui se fait comme il est marqué dans la *Fig. 9* de la *Pl. D*, & qui marque un silence dont la durée doit être égale à celle d'une *Demi-Mesure* à quatre Tems, ou d'une *Blanche*. Comme il y a des Mesures de différentes valeurs, & que celle de la *Demi-Pause* ne varie point, elle n'équivaut à la moitié d'une Mesure que quand la Mesure est

tiere vaut une Ronde ; à la différence de la Pause entiere qui vaut toujours exactement une Mesure grande ou petite. (Voyez PAUSE.)

DEMI-SOUPIR. Caractere de Musique qui se fait comme il est marqué dans la Fig. 9. de la Pl. D, & qui marque un silence dont la durée 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 *Sémi-Ton*. (Voyez SE'MI-TON.)

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

DESSEIN, *f. m.* C'est l'invention & la conduite du sujet, la disposition de chaque Partie, & l'ordonnance générale du tout.

Ce n'est pas assez de faire de beaux Chants & une bonne Harmonie ; il faut lier tout cela par un sujet principal, auquel se rapportent toutes les parties de l'ouvrage, & par lequel il soit un. Cette unité doit régner dans le Chant, dans le Mouvement, dans le Caractere, dans l'Harmonie, dans la Modulation. Il faut que tout cela

se rapporte a 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 oser en faveur de cette variété charmante, pourvu que sous prétexte de contraster, on ne nous donne pas pour des ouvrages bien destinés, 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 *Dessain*, & 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 chefs-d'œuvres de *Dessain* également parfaits.

Cette idée du *Dessain* 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 Piece ou d'un morceau de Musique. (Voyez DESSEIN.) *Ce Compositeur Dessine bien ses ouvrages. Voilà un Chœur fort mal Dessiné.*

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

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

Le *Dessus* se 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 de voix seule pour cette Partie. Un beau *Bas-Dessus* plein & sonore , n'est pas moins estimé en Italie que les Voix claires & aiguës ; mais o

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 M<sup>lle</sup>. Gondré , qui en effet avoit un tort 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 Claveffin , 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 espece de quatrieme 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 <sup>32 27</sup> *fa re*  
P 3

dans le Mode majeur d'*ut*, le *la*, Tierce majeure de la premiere Note, <sup>80</sup> reste pour devenir

Quinte de *re*: or la Quinte juste de *re* ou de *re* <sup>27</sup> <sup>54</sup>

n'est pas *la*, mais *la*: ainsi le Musicien qui entonne le *la* doit naturellement lui donner les

deux Intonations consécutives *la la*, <sup>80</sup> <sup>81</sup> lesquelles different d'un Comma.

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

cevoir que la Tonique *re* <sup>80</sup> monte d'un Comma

pour former la seconde *re* <sup>81</sup> 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 Septieme diminuée *sol* Dièse, *fi*, *re*, *fa*, en Accord de simple Septieme *sol*, *fi*, *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 Mouve-

ment diacommatique de *re* à *re*; <sup>80</sup> <sup>81</sup> quoique la Note le suppose permanent sur le même Degré.

On trouvera quantité d'exemples de ce Genre *Diacommatique*, particulièrement lorsque la Mo-

modulation passe subitement du Majeur au Mineur, ou du Mineur au Majeur. C'est, sur-tout dans l'Adagio, ajoute M. Serre, que les grands Maîtres, quoique guidés uniquement par le sentiment, 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**, *f. 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 *Diaoustique* sont-elles infiniment plus difficiles que celles de la Dioptrique. (Voyez SON.)

Ce mot est formé du Grec *δια* par, & d'*ακούω*, j'entends.

**DIAGRAMME**, *f. m.* C'étoit, dans la Musique ancienne, la Table ou le modele 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**, *f. m.* Composition à deux voix ou deux Instrumens qui se répondent l'un à l'autre, & qui souvent se réunissent. La plupart des Scenes d'Opéra sont, en ce sens, des *Dialogues*, & les *Duo* Italiens en sont toujours: mais ce mot

s'applique plus précisément à l'Orgue ; c'est sur cet Instrument qu'un Organiste joue des *Dialogues*, en se répondant avec différens jeux, ou sur différens Claviers.

DIAPASON, *f. 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*, & *πᾶσον*, *toutes*; parce que l'Octave embrasse toutes les Notes du système parfait.

DIAPENTE, *f. 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 , *f. 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 appelé *Discant*, à cause des deux Parties qu'on y distingue.

DIAPTOSE, Intercidence, ou petite Châte. *f. f.* C'est dans le 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, *f. m.* C'est, dans la Musique ancienne, un Intervalle faisant la moitié du sémi-

2 —

Ton mineur. Le rapport en est de 24 à  $\sqrt{600}$  & par conséquent irrationnel.

DIASTEME, *f. 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 troisieme 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 procede par Tons & fémitons 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 *τένος*, *Ton*; c'est-à-dire, passant d'un Ton à un autre.

Le genre *Diatonique* des Grecs résultoit de l'une des trois regles principales qu'ils avoient établies pour l'Accord des Tétracordes. Ce Genre se divisoit en plusieurs especes, selon les divers rapports dans lesquels se pouvoit diviser l'Intervalle qui le déterminoit; car cet Intervalle ne

pouvoit se resserrer au - delà d'un certain point sans changer de Genre. Ces diverses especes du même Genre sont appellées *χρόας*, *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 fémi - Ton foible & de deux Tons majeurs. Aristoxène divise ce même Genre en deux especes seulement ; favoir, 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'Echelle *Diatonique*, c'est la Modulation qui l'a modifiée, & cette Echelle, telle que nous l'avons aujourd'hui, n'est exacte ni quant au Chant, ni quant à l'Harmonie, mais seulement quant au moyen d'employer les mêmes Sons à divers usages,

Le Genre *Diatonique* est, sans contradict, 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 guere

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 appelé par Zarlín *Diatono-diatonique* , & il en donne pour exemple le Plain-Chant de l'Eglise. Si la Clef est armée d'un Bémol , pour lors c'est , selon lui , le *Diatonique mol* , qu'il 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 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 TRANSPPOSITIONS. )

**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 font au nombre de cinq; savoir, le troisieme de chaque Tétracorde; & ce sont les mêmes que d'autres Auteurs appellent *Apycni*. (Voyez APYCNI, GENRE, TÉTRACORDE.)

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

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

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

**DIE'SER**, *v. a.* C'est armer la Clef de Dièses, pour changer l'ordre & le lieu des fémi - Tons majeurs, ou donner à quelque Note un Dièse accidentel, soit pour le Chant, soit pour la Modulation. (Voyez **DIE'SE**.)

**DIE'SIS**, *f. m.* C'est, selon le vieux Bacchius, le plus petit Intervalle de l'ancienne Musique. Zarlino dit que Philolaüs Pythagorien, donna le nom de *Diesis* au Limma; mais il ajoute 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.

**DIE'SE** ou **DIE'SIS**, 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 devoit 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 An-

dré, 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 fémi-Ton majeur sur le fémi-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 fémi-Ton mineur. Cet

Intervalle est égal à celui du Bémol; c'est-à-dire, la différence du fémi-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 *fémi-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 fémi-Ton mineur; ce qui ne sauroit s'entendre de notre fémi-Ton, puisqu'alors ce *Dièse* ne différerait en rien de notre *Dièse* chromatique.

De ces trois *Dièses*, dont les Intervalles étoient tous pratiqués dans la Musique ancienne, il n'y a plus que le chromatique qui soit en usage dans la nôtre; l'Intonation des *Dièses* enharmoniques étant pour nous d'une difficulté pres-

que infurmontable , & leur ufage étant d'ailleurs aboli par notre fyftème tempéré.

Le *Dièfe*, de même que le Bémol, fe place toujours à gauche, devant la Note qui le doit porter; & devant ou après le chiffre, il fignifie la même chofe que devant une Note. (Voyez CHIFFRES.) Les *Dièfes* qu'on mêle parmi les Chiffres de la Baffe - continue, ne font fouvent que de fimples croix comme le *Dièfe* enharmonique; mais cela ne fauroit causer d'équivoque, puifque celui-ci n'eft plus en ufage.

Il y a deux manieres d'employer le *Dièfe*: l'une accidentelle, quand dans le cours du Chant on le place à la gauche d'une Note. Cette Note dans les Modes majeurs fe trouve le plus communément la quatrième du Ton; dans les Modes mineurs, il faut le plus fouvent deux *Dièfes* accidentels, fur-tout en montant; favoir, un fur la fixieme Note & un autre fur la feptieme. Le *Dièfe* accidentel n'altere que la Note qui le fuit immédiatement, ou, tout au plus, celles qui dans la même Meffure fe trouvent fur le même Degré, & quelquefois à l'Octave, fans aucun figne contraire.

L'autre maniere eft d'employer le *Dièfe* à la Clef, & alors il agit dans toute la fuite de l'Air & fur toutes les Notes qui font placées fur le même Degré où eft le *Dièfe*, à moins qu'il ne foit 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 sémi-Tons de l'Octave seroient sujets à se trouver entr'eux hors des Intervalles prescrits. Il faut donc appliquer aux *Dièses* un raisonnement semblable à celui que nous avons fait au mot Bémol, & l'on trouvera que l'ordre des *Dièses* qui convient à la Clef est celui des Notes suivantes en commençant par *fa* & montant successivement de Quinte, ou descendant de Quarte jusqu'au *la*, auquel on s'arrête ordinairement, parce que le *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 précédent, 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 fémi-Ton majeur.

On appelle *Dièses* dans les calculs harmoniques, certains Intervalles plus grands qu'un Comma & moindre qu'un fémi-Ton, qui font la différence d'autres Intervalles engendrés par les progressions & rapports des Consonances. Il y a trois de ces *Dièses*, 1<sup>o</sup>. le *Dièse majeur* qui est la différence du fémi-Ton majeur au fémi-Ton mineur, & dont le rapport est de 125 à 128. 2<sup>o</sup>. le *Dièse mineur*, qui est la différence du fémi-Ton mineur au *Dièse majeur*, & en rapport de 3072 à 3125. 3<sup>o</sup>. & le *Dièse maxime*, en rapport de 243 à 250, qui est la différence du Ton mineur au fémi-Ton maxime. (Voyez SEMI-TON.)

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

**DIEZEUGME'NON.** *génit. fémi. plur.* Tétracorde *Diezeugménon* ou des *Séparées*, est le nom que donnoient les Grecs à leur troisième Tétracorde, quand il étoit disjoint d'avec le second. (Voyez TETRACORDE.)

**DIMINUE'**, *adj.* Intervalle *diminué* est tout Intervalle mineur dont on retranche un fémi-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 fémi-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**, *f. 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**, *f. 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 Septieme ou la Sixte-ajoutée sur les Accords qui portent leur nom.

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

DISCANT OU DÉCHANT , *f. m.* C'étoit , dans nos anciennes Musiques , cette espece de Contre-point que composoient sur le champ les Parties superieures en chantant impromptu sur le Tenor ou la Basse ; ce qui fait juger de la lenteur avec laquelle devoit marcher la Musique , pour pouvoir être exécutée de cette maniere par des Musiciens aussi peu habiles que ceux de ce tems-là. *Discantat* , dit Jean de Muris , *qui simul cum uno vel pluribus dulciter cantat , ut ex distinctis Sonis Sonus unus fiat , non unitate simplicitatis , sed dulcis concordisque mixtionis unione.* Après avoir 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 Re-  
 „ gles sont bonnes , osent *Déchanter* ou compo-  
 „ ser le *Discant* , ceux qui n'entendent rien au  
 „ choix des Accords , qui ne se doutent pas  
 „ même de ceux qui sont plus ou moins con-

cordans , qui ne savent ni desquels il faut s'abstenir , ni desquels on doit user le plus fréquemment , ni dans quels lieux il faut les employer , ni rien de ce qu'exige la pratique de l'Art bien entendu ? S'ils rencontrent , c'est par hazard ; leur Voix errent sans regle sur le Tenor : qu'elles s'accordent , si Dieu le veut ; ils jettent leurs Sons à l'aventure , comme la pierre que lance au but une main maladroite , & qui de cent fois le touche à peine une. " Le bon Magister Muris apostrophe ensuite ces corrupteurs de la pure & simple Harmonie , dont son siecle abondoit ainsi que le nôtre. *Heu ! prob 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 concordie confunduntur cum discordiis , ut nullatenus 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 & concor-*

*dantem cum me facis. De quo te intromitis ? Mihi non congruis , mihi adversarius , scandalum tu mihi es ; ò utinam taceres ! Non concordas , sed deliras & discordas.*

**DISCORDANT**, *adj.* On appelle ainsi tout Instrument dont on joue & qui n'est pas d'accord, toute voix qui chante faux, toute Partie qui ne s'accorde pas avec les autres. Une Intonation qui n'est pas juste fait un *Ton faux*. Une suite de Tons *faux* fait un *Chant discordant*; c'est la différence de ces deux mots.

**DISDIAPASON**, *f. 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 *Système 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 & Diezeugmènon étoient *Disjoints*, & les deux Tétracordes Synémènon & Hyberboléon 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, *f. 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 *Dissonance* : même les Anciens comptoient pour telles les Tierces & les Sixtes, qu'ils retranchoient des Accords consonnans.

Le terme de *Dissonance* vient de deux mots, l'un Grec, l'autre Latin, qui signifient *sonner à double*. En effet, ce qui rend la *Dissonance* désagréable, est que les Sons qui la forment, loin de s'unir à l'oreille, se repoussent, pour ainsi

dire , & font entendus par elle comme deux Sons distincts , quoique frappés à la fois.

On donne le nom de *Dissonance* tantôt à l'Intervalle & tantôt à chacun des deux Sons qui le forment. Mais quoique deux Sons dissonnent entr'eux , le nom de *Dissonance* se donne plus spécialement à celui des deux qui est étranger à l'Accord.

Il y a une infinité de *Dissonances* possibles ; mais comme dans la Musique on exclut tous les Intervalles que le Systême reçu ne fournit pas , elles se réduisent à un petit nombre ; encore pour la pratique ne doit-on choisir parmi celles-là que celles qui conviennent au Genre & au Mode , & enfin exclure même de ces dernières celles qui ne peuvent s'employer selon les regles prescrites. Quelles sont ces regles ? Ont-elles quelque fondement naturel , ou sont-elles purement arbitraires ? Voilà ce que je me propose d'examiner dans cet Article.

Le principe physique de l'Harmonie se tire de la production de l'Accord parfait par la résonnance d'un Son quelconque : toutes les Consonnances en naissent , & c'est la Nature même qui les fournit. Il n'en va pas ainsi de la *Dissonance* , du moins telle que nous la pratiquons. Nous trouvons bien , si 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. Merfenne se contente de montrer la génération par le calcul & les divers rapports des *Dissonances*, tant de celles qui sont rejetées, que de celles qui sont admises; mais il ne dit rien du droit de les employer. M. Rameau dit en termes formels, que la *Dissonance* n'est pas naturelle à l'Harmonie, & qu'elle n'y peut être employée que par le secours de l'Art. Cependant, dans un autre Ouvrage, il essaie d'en trouver le principe dans 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 uns dans les autres, après bien des opérations & d'inutiles calculs, il finit par établir, sur de légères convenances, la *Dissonance* 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 ajoute au grave de la sous-Dominante une nouvelle Tierce mineure. La proportion harmonique lui donne une Tierce mineure à l'aigu, (elle la donneroit au grave par les vibrations,) & il ajoute à l'aigu de la Dominante une nou-

velle Tierce mineure. Ces Tierces ainsi ajoutées ne font 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 *Dissonance*, & le défaut de proportion pour la faire sentir.

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

Supposons qu'on connoisse les cordes essentielles du Ton selon le Systême de M. Rameau ; savoir, 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 pour-

tant avantageux de le savoir & de pouvoir , par quelque moyen , distinguer le générateur de ses Quintes.

On obtiendra cet avantage en joignant ensemble les Sons *sol* & *fa* dans une même Harmonie ; c'est-à-dire , en joignant à l'Harmonie *sol si re* de la Quinte *sol* l'autre Quinte *fa* , en cette maniere *sol si re fa* : ce *fa* ajouté étant la Septieme de *sol* fait *Dissonnance* : c'est pour cette raison que l'Accord *sol si re fa* est appelé Accord dissonnant ou Accord de Septieme. Il sert à distinguer la Quinte *sol* du générateur *ut* , qui porte toujours , sans mélange & sans altération , l'Accord parfait *ut mi sol ut* , 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 ajouterons 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 ajouter l'autre Quinte *sol* , afin que le générateur *ut* passant à *fa* , passe en même tems à *sol* , & que le Ton soit déterminé par-là : mais

cette introduction de *sol* dans l'Accord *fa la ut*, donneroit deux Secondes de suite, *fa sol, sol la*, c'est-à-dire, deux *Dissonances* dont l'union seroit trop désagréable à l'oreille; inconvénient qu'il faut éviter: car si, pour distinguer le Ton, nous altérons l'Harmonie de cette Quinte *fa*, il ne faut l'altérer que le moins qu'il est possible.

C'est pourquoi, au lieu de *sol*, nous prendrons *re* Quinte *re*, qui est le Son qui en approche le plus; & nous aurons pour la sous-Dominante *fa* l'Accord *fa la ut re*, qu'on appelle Accord de Grande-Sixte ou Sixte-ajoutée.

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 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*, ajoutée 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 *Dissonance* , 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 résonance , le frémissement des unissons d'*ut* , & le Son de sa Quinte en dessous ? Ce n'est point parce que la corde entiere est un *fa* que ses aliquotes résonnent au Son d'*ut* , mais parce qu'elle est un multiple de la corde *ut* , & il n'y a aucun des multiples de ce même *ut* , & 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 fais que M. Rameau a prétendu qu'au son

d'une corde quelconque, une autre corde à sa douzieme en dessous frémissoit sans résonner ; mais, outre que c'est un étrange 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 parce qu'il trouve la Quinte en dessus, & que ce jeu des Quintes lui paroît commode pour établir son Systême, on pourra le féliciter d'une ingénieuse invention ; mais qu'il ne l'autorise point d'une expérience chimérique, qu'il ne se tourmente point à chercher dans les renversemens des proportions harmonique & arithmétique les fondemens de l'Harmonie, ni à prendre les propriétés des nombres pour celles des Sons.

Remarquez encore que si la contre-génération qu'il suppose pouvoit avoir lieu, l'Accord de la sous-Dominante *fa* ne devoit point porter une Tierce majeure, mais mineure ; parce que le *la* Bémol est l'Harmonique véritable qui

$$I \quad \frac{1}{3} \quad \frac{1}{5}$$

lui est assigné par ce renversement *ut fa la*  $\flat$ . De sorte qu'à ce compte la Gamme du Mode majeur devoit 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 Commencans à entonner cette Note doit lui montrer assez combien elle est peu naturelle. On attribue cette difficulté aux trois *Tons* consécutifs : ne devoit-on pas voir que ces trois *Tons* consécutifs, de même que la Note qui les introduit, donnent une Modulation barbare qui n'a nul fondement dans la nature ? Elle avoit assurément mieux guidé les Grecs, lorsqu'elle leur fit arrêter leur Tétracorde précisément au *mi* de notre Echelle, c'est-à-dire, à la Note qui précède cette quatrième ; ils aimèrent 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 rejeter la prétendue sous-Dominante, non-seulement du nombre des cordes essentielles du Ton, mais du nombre des Sons qui peuvent entrer dans l'Echelle du Mode, que devient toute cette théorie des *Dissonances* ? que devient l'explication du Mode mineur ? que devient tout le Système de M. Rameau ?

N'apercevant donc, ni dans la Physique, ni dans le calcul, la véritable génération de la *Dissonance*, je lui cherchois une origine purement mécanique, & c'est de la manière suivante que je tâchois de l'expliquer dans l'Encyclopédie,

die, fans m'écarter du Systême 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'Echelle Diatonique avec le Son fondamental dans chacun des deux Modes, on n'y trouvera pour toute *Dissonnance* que la Seconde, & la Septieme, qui n'est qu'une Seconde renversée, & qui fait réellement Seconde avec l'Octave. Que la Septieme soit renversée de la Seconde, & non la Seconde de la Septieme, c'est ce qui est évident par l'expression des rapports : car celui de la Seconde 8. 9. étant plus simple que celui de la Septieme 9. 16., l'Intervalle qu'il représente n'est pas, par conséquent, l'engendré, mais le générateur. Je fais bien que d'autres Intervalles altérés peuvent devenir dissonnans ; mais si la Seconde ne s'y 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 feroit 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 manieres; 1°. on peut ajouter la Note *fa* qui fera Seconde avec le *sol* & Tierce avec le *re*; 2°. ou la Note *mi* qui fera Seconde avec le *re* & Tierce avec le *sol*. Il est évident qu'on aura de chacune de ces deux manieres 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 Septieme, & de l'autre celui de Sixte-ajoutée, les deux seuls Accords dissonnans admis dans le Systeme 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 Septieme & 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* , 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 faite aux yeux. Que la Quinte ou l'Octave restent comme cordes principales , que la Sixte monte , & que la Septieme 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 Septieme , & le *mi* , de l'accord de Sixte-ajoutée montera sur le *fa* : car il n'y a point d'autre marche plus courte pour sauver la *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 Septieme, la Quinte après l'Accord de Sixte-ajoutée. 2°. que le Son sur lequel se résout la *Diffonnance* 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 Septieme. 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 est la corde à laquelle convient l'Accord de Sixte-ajoutée. 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 *Difformances* avec le Son fondamental , on trouve que celle qui descend est une Septieme mineure , & celle qui monte une Sixte majeure , d'où l'on tire cette nouvelle regle que les *Difformances* 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 Septieme porte Tierce majeure , cette Tierce fait , avec la Septieme , une autre *Difformance* qui est la Fausse-Quinte , ou , par renversement , le Triton. Cette Tierce , vis-à-vis de la Septieme , s'appelle encore *Difformance* majeure , & il lui est prescrit de monter , mais c'est en qualité de Note sensible , & sans la Seconde , cette prétendue *Difformance* n'existeroit point ou ne seroit point traitée comme telle.

Une observation qu'il ne faut pas oublier est , que les deux seules Notes de l'Echelle qui ne se trouvent point dans les Harmoniques des deux cordes principales *ut* & *sol* , sont précisément cel-

les 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 Echelle, & 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 Septieme mineure, ne different que d'un fémi-Ton, & différeroient 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.

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 septieme en est exclus; cependant ce septieme terme entre comme eux dans la résonnance totale du Son générateur, quoique moins sensiblement: mais il n'y entre point comme Consonnance; il y entre donc comme *Dissonnance*, & cette Dis-

*sonnance* 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  $\frac{3}{2}$ , & celui de la Septieme mineure  $\frac{2}{1}$ . Ces deux rapports réduits aux mêmes termes sont  $\frac{48}{80}$  &  $\frac{45}{80}$ .

Le rapport de l'aliquote  $\frac{1}{2}$  rapproché au simple par ses Octaves est  $\frac{4}{2}$ , & ce rapport réduit au même terme avec les précédens se trouve intermédiaire entre les deux, de cette maniere  $\frac{336}{560}$   $\frac{320}{560}$   $\frac{315}{560}$ ; où l'on voit que ce rapport moyen ne differe de la Sixte majeure que d'un  $\frac{1}{56}$ , ou à-peu près deux Comma, & de la Septieme 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 *Dissonances*, la Septieme & la Sixte-ajoutée, donne le moyen de lier une suite d'Harmonie en la faisant monter ou descendre à volonté par l'entrelacement des *Dissonances*.

Je ne parle point ici de la préparation de la *Dissonnance*, moins parce qu'elle a trop d'exceptions pour en faire une regle générale, que parce que ce n'en est pas ici le lieu. ( Voyez PRE'

PARER.) A l'égard des *Dissonances* par supposition ou par suspension , voyez aussi ces deux mots. Enfin je ne dis rien non plus de la Septieme diminuée , Accord singulier dont j'aurai occasion de parler au mot ENHARMONIQUE.

Quoique cette maniere de concevoir la *Dissonance* en donne une idée assez nette , comme cette idée n'est point tirée du fond de l'Harmonie , mais de certaines convenances entre les Parties ; je suis bien éloigné d'en faire plus de cas qu'elle ne mérite , & je ne l'ai jamais donnée que pour ce qu'elle valoit ; mais on avoit jusqu'ici raisonné si mal sur la *Dissonance* , que je ne crois pas avoir fait en cela pis que les autres. M. Tartini est le premier , & jusqu'à présent le seul , qui ait déduit une Théorie des *Dissonances* des vrais principes de l'Harmonie. Pour éviter d'inutiles répétitions 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 guere que dans ceux qui mènent à la vérité.

Encore une observation avant de finir cet Article. Tout Intervalle commensurable est réellement consonnant : il n'y a de vraiment dissonans que ceux dont les rapports sont irrationnels ; car il n'y a que ceux - là auxquels on ne

puisse 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 il 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'éleve 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 rejeté de la pratique ou seulement admis comme dissonnant. Voilà, non le Système de M. Rameau, ni celui de M. Tartini, ni le mien, mais le texte de la Nature, qu'au reste je n'entreprends pas d'expliquer.

DISSONNANCE MAJEURE, est celle qui se fauve en montant. Cette *Dissonance* n'est telle que relativement à la *Dissonance* mineure; car elle fait Tierce ou Sixte majeure sur le vrai Son fon-

damental, & n'est autre que la Note sensible; dans un Accord Dominant, ou la Sixte-ajoutée dans son Accord.

DISSONNANCE MINEURE, est celle qui se fauve en descendant : c'est toujours la *Dissonnance* proprement dite; c'est-à-dire, la Septieme 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, *partic.* (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, *f. 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'enivrer, sur-tout en l'honneur de la Divinité; mais j'aimerois mieux encore être ivre moi-même, que de n'avoir que ce sot bon-sens

qui mesure sur la froide raison tous les discours d'un homme échauffé par le vin.

**DITON**, *f. m.* C'est dans la Musique Grecque un Intervalle composé de deux Tons ; c'est-à-dire , une Tierce majeure. ( Voyez INTERVALLE , TIERCE. )

**DIVERTISSEMENT**, *f. m.* C'est le nom qu'on donne à certains recueils de Danfes & de Chanfons qu'il est de regle à Paris d'insérer dans chaque Acte d'un Opéra , soit Ballet , soit Tragédie : *Divertissement* importun dont l'Auteur a soin de couper l'action dans quelque moment intéressant , & que les Acteurs assis & les Spectateurs debout ont la patience de voir & d'entendre.

**DIX-HUITIEME**, *f. 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**, *f. f.* Intervalle qui comprend neuf Degrés conjoints , & par conséquent dix Sons Diatoniques en comptant les deux qui le forment. C'est l'Octave de la Tierce ou la Tierce de l'Octave , & la *Dixieme* est majeure ou mineure , comme l'Intervalle simple dont elle est la Réplique. ( Voyez TIERCE. )

**DIX-NEUVIEME**, *f. 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, *f. f.* Intervalle qui comprend seize Degrés conjoints, & par conséquent dix-sept Sons Diatoniques en comptant les deux extrêmes. C'est la double-Octave de la Tierce, & la *Dix-septieme* est majeure ou mineure comme elle.

Toute corde sonore rend avec le Son principal celui de sa *Dix-septieme* majeure, plutôt que celui de sa Tierce simple ou de sa Dixieme, parce que cette *Dix-septieme* est produite par une aliquote de la corde entiere ; savoir, la cinquieme partie : au lieu que les  $\frac{4}{5}$  que donneroit la Tierce, ni les  $\frac{2}{5}$  que donneroit la Dixieme, ne sont pas une aliquote de cette même corde. (Voyez SON, INTERVALLE, HARMONIE.)

DO. Syllabe que les Italiens substituent, en solfiant, à celle d'*ut* dont ils trouvent le Son trop sourd. Le même motif a fait entreprendre à plusieurs personnes, & entr'autres à M. Sauveur, de changer les noms de toutes les syllabes de notre Gamme ; mais l'ancien usage a toujours prévalu parmi nous. C'est peut-être un avantage : il est bon de s'accoutumer à solfier par des syllabes sourdes, quand on n'en a guere de plus sonores à leur substituer dans le Chant.

DODECACORDE. C'est le titre donné par Henri Glaréan à un gros livre de sa composition, dans lequel, ajoutant quatre nouveaux Tons aux

huit usités de son tems, & qui restent encore aujourd'hui dans le Chant Ecclésiastique Romain, il pense avoir rétabli dans leur pureté les douze 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 manière convenable & régulière les doigts sur quelque Instrument, & principalement sur l'Orgue ou le Claveffin, 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 possède bien son manche. (Voyez POSITION.)

Sur l'Orgue ou le Claveffin, 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 plupart demandent une ma-

niere particuliere de faire marcher les doigts, & que d'ailleurs chaque Pays & chaque Maître a sa regle, il faudroit sur cette Partie des détails que cet Ouvrage ne comporte pas, & sur lesquels l'habitude & la commodité tiennent lieu de regles, quand une fois on a la main bien posée. Les préceptes généraux qu'on peut donner sont, 1°. de placer les deux mains sur 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 mauvaise grace. Il faut observer aussi que les coudes soient un peu plus élevés que le niveau du Clavier, afin que la main tombe comme d'elle-même sur les touches; ce qui dépend de la hauteur du siege. 2°. De tenir le poignet a-peu-près à la hauteur du Clavier; c'est-à-dire, au niveau du coude, les doigts écartés de la largeur des touches & un peu recourbés sur elles pour être prêts à tomber sur des touches différentes. 3°. de ne point porter successivement le même doigt sur deux touches consécutives, mais d'employer tous les doigts de chaque main. Ajoutez à ces observations les regles suivantes que je donne avec confiance, parce que je les tiens de M. Duphli, excellent Maître de Claveffin, & qui possède 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 particulièrement 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.

Évitez, autant qu'il se pourra, de toucher du pouce ou du cinquième 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 les

mains passent l'une sur l'autre ; mais il faut observer que le Son de la premiere touche sur laquelle passe une des mains soit 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 maniere donne des facilités pour l'exécution & prolonge la durée des Sons.

Pour l'Accompagnement , le *Doigter* de la main gauche est le même que pour les Pieces, parce qu'il faut toujours que cette main joue les Basses qu'on doit accompagner ; ainsi les regles 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 entiere 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 forte que quiconque entend bien la mécanique des doigts en cette partie , possède 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

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*.

Puisque pour passer régulièrement 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 régulière 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 procede par Quintes , un doigt seul reste en place , & les deux autres marchent ; en montant , c'est la Quinte qui reste pour faire l'Octave , tandis que l'Octave & la Tierce descendent sur la Tierce & sur la Quinte ; en descendant , l'Octave reste pour faire la Quinte , tandis que la Tierce & la Quinte montent sur l'Octave & sur la Tierce. Dans toutes ces successions les deux mains ont toujours un mouvement contraire.

En s'exerçant ainsi sur divers endroits du Clavier , on se familiarise bientôt au jeu des doigts sur chacune de ces marches , & les suites d'Accords parfaits ne peuvent plus embarrasser.

Pour les Dissonances , il faut d'abord remarquer que tout Accord 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 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: ajoutez, à celui dont je viens de parler, son voisin au-dessous, & s'il n'en a point, le supérieur de tous: ce sont les deux doigts qui doivent descendre. Faut-il en faire descendre trois, comme dans la Cadence rompue: conservez le fondamental sur sa touche, & faites descendre les trois autres.

La suite de toutes ces différentes successions, bien étudiée, vous montre le jeu des doigts dans toutes les phrases possibles; & comme c'est des Cadences parfaites que se tire la succession la plus commune des phrases harmoniques, c'est aussi à celle-là qu'il faut s'exercer davantage: on y trouvera toujours deux doigts marchant & s'arrêtant alternativement. Si les deux doigts d'en haut descendent sur un Accord où les deux inférieurs restent en place, dans l'Accord suivant les deux supérieurs restent, & les deux infé-

rieurs 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 Dissonances , à la faveur de la Sixte-ajoutée ; mais cette succession , moins commune que celle dont je viens de parler ; est plus difficile à ménager , moins prolongée , & les Accords se remplissent rarement de tous leurs Sons. Toutefois la marche des doigts auroit encore ici ses 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 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 rem-

plissage une Harmonie brute & dure dont l'oreille est étrangement choquée, sur-tout dans les Accords par supposition.

Les Maîtres enseignent d'autres manieres de *Doigter*, fondées sur les mêmes principes, sujettes, il est vrai, à plus d'exceptions; mais par lesquelles retranchant des sons, on 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 ajoute la Septieme mineure.

DOMINANTE, *s. f.* C'est, des trois Notes essentielles du Ton, celle qui est une Quinte au-dessus de la Tonique. La Tonique & la *Dominante* déterminent le Ton : elles y font chacune la fondamentale d'un Accord particulier; au lieu que la Médiate, qui constitue le Mode, n'a point d'Accord à elle, & fait seulement partie de celui de la Tonique.

M. Rameau donne généralement le nom de *Dominante* à toute Note qui porte un Accord de Septieme, & distingue celle qui porte l'Accord sensible par le nom de *Dominante - Tonique*; mais à cause de la longueur du mot cette addition n'est

pas adoptée des Artistes, ils continuent d'appeler simplement *Dominante* la Quinte de la Tonique, & ils n'appellent pas *Dominantes*, mais *Fondamentales*, les autres Notes portant Accord de Septieme; ce qui suffit pour s'expliquer, & prévient la confusion.

DOMINANTE, dans le Plain - Chant, est la Note que l'on rebat le plus souvent, à quelque Degré que l'on soit de la Tonique. Il y a dans le Plain - Chant *Dominante* & *Tonique*, mais point de *Médiant*e.

DORIEN, *adj.* Le Mode *Dorien* étoit un des plus anciens de la Musique des Grecs, & c'étoit le plus grave ou le plus bas de ceux qu'on a depuis appelés 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 excèdent l'étendue de l'Octave. En ce sens la Dixième est *double* de la Tierce, & la Douzième *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, *f. 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 gêner. C'est ce que les Italiens appellent *Variazioni*. (Voyez VARIATIONS.)

Il y a cette différence des *Doubles* aux broderies ou Fleuris, 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 rôles que ceux-ci quittent par maladie ou par air, ou lorsqu'un Opéra est sur ses fins & qu'on en prépare un autre. Il faut avoir entendu un Opéra en *Doubles* pour concevoir ce que c'est qu'un tel Spectacle, & quelle doit être la patience de ceux qui veulent bien le fréquenter en

cet état. Tout le zele des bons Citoyens François bien pourvus d'oreilles à l'épreuve, suffit à peine pour tenir à ce détestable charivari.

DOUBLER, *v. a.* *Doubler* un Air, c'est y faire des Doubles; *Doubler* un rôle, c'est y remplacer l'Acteur principal. (Voyez DOUBLE.)

DOUBLE - CORDE, *f. f.* Maniere de jeu sur le Violon, laquelle consiste à toucher deux cordes à la fois faisant deux Parties différentes. La Double-corde fait souvent beaucoup d'effet. Il est difficile de jouer très-juste sur la Double-corde.

DOUBLE-CROCHE, *f. 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, *f. m.* Signe d'abréviation qui marque la division des Notes en Doubles-croches, comme le simple Crochet marque leur division en Croches simples. (Voyez CROCHET.)

Voyez aussi la figure & l'effet du *Double-crochet*, Figure 10. de la Planche D. à l'exemple B.

**DOUBLE - EMPLOI**, *f. 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-ajoutée, ou comme Accord de grande-Sixte, renversé d'un Accord fondamental de Septieme. En effet, ces deux Accords portent exactement les mêmes Notes, se chiffrent de même, s'emploient sur les mêmes cordes du Ton; de 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 considère le progrès diatonique des deux Notes qui font la Quinte & la Sixte, & qui, formant entr'elles un Intervalle de Seconde font 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-ajoutée. 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-ajoutée, 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 système de M. Rameau, que toute la succession harmonique qui en résulte est dans le même Ton ; car on n'y emploie à la rigueur, que les trois Accords, de la Tonique, de la Dominante, & de la sous-Dominante ; ce dernier donnant par le *Double-emploi* celui de Septieme de la seconde Note, qui s'emploie sur la Sixieme.

A l'égard de ce qu'ajoute M. d'Alembert dans ses Elémens de Musique, page 80. & qu'il répète dans l'Encyclopédie, Article *Double-emploi* ; savoir, que l'Accord de Septieme *re fa la ut*, quand même on le regarderoit comme renversé de *fa la ut re*, ne peut être suivi de l'Accord *ut mi sol ut*, je ne puis être de son avis sur ce point.

La preuve qu'il en donne est que la Dissonance *ut* du premier Accord ne peut être sauvée dans le second ; & cela est vrai, puisqu'elle reste en place : mais dans cet Accord de Septieme

*re fa la ut* renversé de cet Accord *fa la ut re* de Sixte ajoutée, ce n'est point *ut*, mais *re* qui est la 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 Septieme, ni quand on y entre, ni quand on en sort, ou du moins qu'il n'est point nécessaire de le traiter comme tel, mais simplement comme un renversement de la Sixte-ajoutée, dont la 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 Septieme n'y soit qu'apparent & impossible à sauver dans les regles, cela n'empêche pas que le passage ne soit bon & régulier, comme je viens de le prouver aux Théoriciens, & comme je vais le prouver aux Artistes, par un exemple de ce passage, qui sûrement ne sera condamné d'aucun d'eux, ni justifié

par aucune autre Basse - fondamentale que la mienne. ( Voyez *Planche D. Fig. 14.* )

J'avoue que ce renversement de l'Accord de Sixte-ajoutée , qui transporte la Dissonnance à la Basse , a été blâmé par M. Rameau : cet Auteur , prenant pour Fondamental l'Accord de Septieme qui en résulte , a mieux aimé faire descendre diatoniquement la Basse - Fondamentale , & sauver une Septieme par une autre Septieme , que d'expliquer cette Septieme par un renversement. J'avois relevé cette erreur & beaucoup d'autres dans des papiers qui depuis long - tems avoient passé dans les mains de M. d'Alembert , quand il fit ses Elémens de Musique ; de sorte que ce n'est pas son sentiment que j'attaque , c'est le mien que je défends.

Au reste , on ne sauroit user avec trop de réserve du *Double - emploi* , & les plus grands Maîtres sont les plus sobres à s'en servir.

**DOUBLE-FUGUE**, *f. f.* On fait une *Double-Fugue* , lorsqu'à la suite d'une Fugue déjà annoncée , on annonce une autre Fugue d'un dessein tout différent ; & il faut que cette seconde Fugue ait sa réponse & ses rentrées ainsi que la première ; ce qui ne peut guere 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; sur-tout 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, *f. 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 opposée à *Fort*, & s'écrit au-dessus des Portées pour la Musique Françoisse, & 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 modération 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, *f. 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 *Douzieme*, plutôt que celui de la Quinte, parce que cette *Douzieme* 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 épithete se donne à la Musique imitative, propre aux pieces de Théâtre qui se chantent, comme les Opéra. On l'appelle aussi Musique Lyrique. (Voyez IMITATION.)

**DUO**, *f. m.* Ce nom se donne en général à toute Musique à deux Parties; mais on en restreint aujourd'hui le sens à deux Parties récitantes, vocales ou instrumentales, à l'exclusion des simples Accompagnemens qui ne sont comptés pour rien. Ainsi l'on appelle *Duo* une Musique à deux Voix, quoiqu'il y ait une 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 regles du *Duo* & en général de la Musique à deux parties, sont les plus rigoureuses pour l'Harmonie; on y défend plusieurs passages, plusieurs mouvemens qui seroient permis à un plus grand nombre de parties; car tel passage ou tel Accord qui plaît à la faveur d'un 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 regles étoient encore bien plus severes autrefois; mais on s'est relâché sur tout cela dans ces derniers tems où tout le monde s'est mis à composer.

On peut envisager le *Duo* sous deux aspects; savoir, simplement comme un Chant à deux Par-

ties , 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 particulières 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

longés de maniere 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 théatrales qui renforcent l'illusion dans les scenes froides, & la détruisent dans la chaleur des passions. Le second moyen est de traiter le plus qu'il est possible le *Duo* en Dialogue. Ce Dialogue ne doit pas être phrasé & divisé en grandes périodes comme celui du Récitatif, mais formé d'interrogations, de réponses, d'exclamations vives & courtes, qui donnent occasion à la Mélodie de passer alternativement & rapidement d'une Partie à l'autre, sans cesser de former une suite que l'oreille puisse saisir. Une 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'empyement marchent trop vite ; on ne distingue rien, on n'entend qu'un aboiement confus, & le *Duo* ne fait point d'effet. D'ailleurs, ce retour perpétuel d'injures, d'insultes conviendrait mieux à des Bouviers qu'à des Héros, & cela ressemble tout-à-fait aux fanfaronna-

des 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 *flammes*; jargon plat & froid que la passion ne connaît 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'en nuier ou rire.

Voilà quelques-unes des observations qui regardent le Poète. A l'égard du Musicien, c'est à lui de trouver un chant convenable au sujet, & distribué de telle sorte que, chacun des Interlocuteurs parlant à son tour, toute la suite du Dialogue ne forme qu'une Mélodie, qui, sans changer de sujet, ou du moins sans altérer le mouvement, passe dans son progrès d'une Partie à l'autre, sans cesser d'être une & sans enjam-

ber. Les *Duo* qui font le plus d'effet font ceux des Voix égales, parce que l'Harmonie en est plus rapprochée; & entre les Voix égales, celles qui font le plus d'effet font les Dessus, parce que leur Diapason plus aigu se rend plus distinct, & que le Son en est plus touchant. Aussi les *Duo* de cette espece sont-ils les seuls employés par les Italiens dans leurs Tragédies, & je ne doute pas que l'usage des Castrati dans les rôles d'hommes ne soit dû en partie à cette observation. Mais quoiqu'il doive y avoir égalité entre les Voix, & unité dans la Mélodie, ce n'est pas à dire que les deux Parties doivent être exactement semblables dans leur tour de chant : car outre la diversité 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 maniere : 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 première. (Voyez UNITE' DE ME'LODIE.) Il faut garder la dureté des Dissonances, les Sons perçans & renforcés, le *Fortissimo* de l'Orchestre

pour des instans de désordre & de transports où les 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 déjà 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-delà de la nature ne touche plus.

Comme je ne me flatte pas d'avoir pu me faire entendre par-tout 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.

Mégacles s'étant engagé à combattre pour son ami dans des jeux où le prix du vainqueur doit être la belle Aristée, retrouve dans cette même Aristée la maîtresse qu'il adore. Charmée du combat qu'il va soutenir & qu'elle attribue à son amour pour elle, Aristée lui dit à ce sujet les

chofes les plus tendres , auxquelles il répond non moins tendrement ; mais avec le défefpoir fecret de ne pouvoir retirer fa parole , ni fe difpenfer de faire , aux dépens de tout fon bonheur , celui d'un ami auquel il doit la vie. Ariftée , alarmée de la douleur qu'elle lit dans fes yeux , & que confirment fes difcours équivoques & interrompus , lui témoigne fon inquiétude , & Mégacles ne pouvant plus fupporter , à la fois , fon défefpoir & le trouble de fa maîtrefle , part fans s'expliquer & la laiffe en proie aux plus vives craintes. C'eft dans cette fituation qu'ils chantent le *Duo* fuivant.

MÉGACLES.

*Mia vita . . . . . addio.*

*Ne' giorni tuoi felici*

*Ricordati di me.*

ARISTÉE.

*Perchè così mi dici ,*

*Anima mia , perchè ?*

MÉGACLES.

*Taci , bell' Idol mio.*

ARISTÉE.

*Parla , mio dolce amor.*

ENSEMBLE.

MÉGACLES. *Ah ! che parlando ,* } *oh Dio !*  
 ARISTÉE. *Ah ! che tacendo ,* }

*Tu mi traffigi il cor !*

ARISTÉE, à part.  
*Veggio languir chi adoro ;  
 Ne intendo il suo languir !*  
 MEGACLES, à part.  
*Di gelosia mi moro ,  
 E non lo posso dir !*

ENSEMBLE.  
*Chi mai provò di questo  
 Affanno più funesto ,  
 Più barbaro dolor ?*

Bien que tout ce Dialogue semble n'être qu'une suite de la Scene, ce qui le rassemble en un seul *Duo*, c'est l'unité de dessein par laquelle le Musicien en réunit toutes les Parties, selon l'intention du Poète.

A l'égard des *Duo* Bouffons qu'on emploie dans les Intermedes & autres Opéra Comiques, ils ne sont pas communément à Voix égales, mais entre Basse & Dessus. S'ils n'ont pas le pathétique des *Duo* tragiques, en revanche ils sont susceptibles d'une variété plus piquante, d'accens plus différens & de caracteres plus marqués. Toute la gentillesse de la coquetterie, toute la charge des rôles à manteaux; tout le contraste des sottises de notre sexe & de la ruse de l'autre, enfin toutes les idées accessoires dont le sujet est susceptible; ces choses peuvent concourir toutes à jeter de l'agrément & de l'intérêt dans ces *Duo*, dont les regles sont d'ailleurs les mê-

mes 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 Patrona: 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**, *f. f.* Terme de Plain-Chant. L'Intonation par *Duplication* se fait par une forte de Périélèse, en doublant la pénultième 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 descendant; & telles sont en général toutes les Fausses-Relations. Il y a dans l'Har-

monie 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, & ajoute à l'expression.

## 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. )

ECBOLE, ou *Élévation*. 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.

E'CHELLE', *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 Système, 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 TETRACORDE. )

Saint Grégoire fut , dit-on , le premier qui changea les Tétracordes des Anciens en un Ep-tacorde ou Syllème 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 appelée *fi* , & qui n'a point encore d'autre nom que *B mi* , chez la plupart des Peuples de l'Europe.

Il ne faut pas croire que les rapports des Tons & sémi-Tons dont l'*Echelle* est composée , soient des choses purement arbitraires , & qu'on eût pu , par d'autres divisions tout aussi bonnes , donner aux Sons de cette *Echelle* un ordre & des rapports différens. Notre Syllème 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 enten-  
 „ du plusieurs fois ” , dit M. Sauveur , „ l'Ac-  
 „ cord de la Quinte & celui de la Quarte , on  
 „ est porté naturellement à imaginer la différen-  
 „ ce qui est entr'eux ; elle s'unit & se lie avec  
 „ eux dans notre esprit & participe à leur agré-

„ ment : voilà le Ton majeur. Il en va de mê-  
 „ me du Ton mineur, qui est la différence de  
 „ de la Tierce mineure à la Quarte, & du fémi-  
 „ Ton majeur, qui est celle de la même Quarte  
 „ à la Tierce majeure.” Or le Ton majeur, le  
 Ton mineur & le fémi-Ton majeur ; voilà les  
 Degrés Diatoniques dont notre *Echelle* est com-  
 posée selon les rapports suivans.

Ton majeur.	Ton mineur.	Sémi Ton majeur.	Ton majeur.	Ton mineur.	Ton majeur.	Sémi-Ton majeur.
Ut	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si Ut.
8	9	15	8	9	8	15
—	—	—	—	—	—	—
9	10	16	9	10	9	16

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 appelée *Echelle fémi-Tonique* ou chromatique, parce qu'elle procede par fémi-Tons.

Pour former cette *Echelle*, on n'a fait que partager en deux Intervalles égaux ou supposés tels, chacun des cinq Tons entiers de l'Octave, sans distinguer le Ton majeur du Ton mineur; ce qui, avec les deux fémi-Tons majeurs qui s'y trouvoient déjà, fait une succession de douze fémi-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'embarasser si les Sons par lesquels devoit passer la Modulation, étoient avec cette Note, & entr'eux dans les rapports convenables, l'*Echelle* fémi-Tonique étoit peu nécessaire; quelque *fa* Dièse, quelque *si* Bémol composoient ce qu'on appelloit les *Feintes* de la Musique: c'étoient seulement deux touches à ajouter au Clavier Diatonique. Mais depuis qu'on a cru sentir la nécessité d'établir entre les divers Tons une similitude parfaite, il a fallu trouver des moyens de transporter les memes Chants & les memes In-

tervalles plus haut ou plus bas , selon le Ton que l'on choissoit. L'*Echelle* Chromatique est donc devenue d'une nécessité indispensable ; & c'est par son moyen qu'on porte un Chant sur tel degré du Clavier que l'on veut choisir , & qu'on le rend exactement sur cette nouvelle position tel qu'il peut avoir été imaginé pour un autre.

Ces cinq Sons ajoutés ne forment pas dans la Musique de nouveaux Degrés : mais ils se marquent tous sur le Degré le plus voisin , par un Bémol si le Degré est plus haut , par un Dièse s'il est plus bas : & la Note prend toujours le nom du Degré sur lequel elle est placée. (Voyez BEMOL & DIESE.)

Pour assigner maintenant les rapports de ces nouveaux Intervalles , il faut savoir que les deux Parties ou sémi-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* sémi-Tonique , on en a tous les termes dans les rapports exprimés dans la *Planche L. Fig. 1.*

Mais il faut remarquer que cette division , tirée de M. Malcolm , paroît à bien des égards manquer de justesse. Premièrement , les sémi-Tons qui doivent être mineurs y sont majeurs , & celui du *sol* Dièse au *la* , qui doit être ma-

jeur 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 fémi-Ton moyen y étant substitué au fémi-Ton maxime, donne des Intervalles faux par-tout où il est employé. Sur quoi l'on ne doit pas oublier que ce fémi-Ton moyen est plus grand que le majeur même; c'est-à-dire, moyen entre le maxime & le majeur. ( Voyez SÉMI-TON. )

Une division meilleure & plus naturelle seroit donc de partager le Ton majeur en deux fémi-Tons, l'un mineur de 24 à 25, & l'autre maxime de 25 à 27, laissant le Ton mineur divisé en deux fémi-Tons, l'un majeur & l'autre mineur, comme dans la Table ci - dessus.

Il y a encore deux autres *Echelles* fémi-Toniques, qui viennent de deux autres manieres de diviser l'Octave par fémi-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 fémi-Tons presque égaux : ainsi le Ton majeur  $\frac{8}{7}$  est divisé en  $\frac{16}{17}$  &  $\frac{17}{18}$  arithmétique-ment, 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 fémi-Ton au grave.

De la même manière le Ton mineur  $\frac{9}{10}$  se divise arithmétiquement en deux fémi-Tons  $\frac{18}{17}$  &  $\frac{19}{20}$ , ou réciproquement  $1 \frac{18}{17} \frac{9}{10}$  : mais cette dernière division n'est pas harmonique.

Toute l'Octave ainsi calculée donne les rapports exprimés dans la *Planche L. Fig. 2.*

M. Salmon rapporte, dans les *Transactions Philosophiques*, qu'il a fait devant la Société Royale une expérience de cette *Echelle* sur des Cordes divisées exactement selon ces proportions, & qu'elles furent parfaitement d'accord avec d'autres Instrumens touchés par les meilleures mains. M. Malcolm ajoute qu'ayant calculé & comparé ces rapports, il en trouva un plus grand nombre de faux dans cette *Echelle*, que dans la précédente ; mais que les erreurs étoient considérablement moindres ; ce qui fait compensation.

Enfin l'autre *Echelle* fémi-Tonique est celle des Aristoxéniens, dont le P. Merfenne a traité fort au long, & que M. Rameau a tenté de renouveler dans ces derniers tems. Elle consiste à diviser géométriquement l'Octave par onze moyennes proportionnelles en douze fémi-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 TEMPERAMENT. )

Comme au Genre Diatonique & au Chromatique, les Harmonistes en ajoutent 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 demi-Tons mineurs, tout Intervalle Enharmonique seroit nul, & ce Genre n'existeroit pas. Mais comme un Ton mineur même contient plus de deux demi-Tons mineurs, le complément de la somme de ces deux demi-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, appelé 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 éclaircissements sur ce point, pourront lire le mot ENHARMONIQUE.

ECHO , *f. m.* Son renvoyé ou réfléchi par un corps solide , & qui par-là se répète & se renouvelle à l'oreille. Ce mot vient du Grec *ἠχος*, *Son.*

On appelle aussi *Echo* le lieu où la répétition se fait entendre.

On distingue les *Echos* pris en ce sens , en deux especes ; 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 espece de Canon dont la Mesure doit être réglée sur le Tems qui s'écoule entre les Sons prononcés & les mêmes Sons répétés. Cette maniere de faire un Concert à foi tout seul , devroit , si le Chanteur étoit habile , & l'*Echo* vigoureux , paroître étonnante & presque magique aux Auditeurs non prévenus.

Le nom d'*Echo* se transporte en Musique à ces sortes d'Airs ou de Pieces dans lesquelles , à l'imitation de l'*Echo* , l'on répète de tems en tems , & fort doux , un certain nombre de Notes. C'est sur l'Orgue qu'on emploie le plus communément cette maniere de jouer , à cause  
de

de la facilité qu'on a de faire des *Echos* sur le Positif ; on peut faire aussi des *Echos* sur le Claveffin , au moyen du petit Clavier.

L'Abbé Brossard dit qu'on se sert quelquefois du mot *Echo* en la place de celui de *Doix* 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.

**E'CHOMETRE** , *f. m.* Espece d'Echelle graduée , ou de Regle divisée en plusieurs parties , dont on se sert pour mesurer la durée ou longueur des Sons , pour déterminer leurs valeurs diverses , & même les rapports de leurs Intervalles.

Ce mot vient du Grec *ἦχος*, *Son* , et 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 Monsieur Sauveur , inféré dans ceux de l'Académie des Siences *année* 1701. Ils y trouveront deux Echelles de cette espece ; l'un de M. Sauveur , & l'autre de M. Loulié. ( Voyez aussi l'article **CHRONOMETRE.** )

**ECLYSE** , *f. f.* Abaissement. C'étoit , dans les plus anciennes Musiques Grecques , une altération dans le Genre Enharmonique , lorsqu'une corde étoit accidentellement abaissée de trois

Diéſes au deſſous de ſon Accord ordinaire. Ainſi l'*Eclyſe* étoit le contraire du *Spondéaſme*

ECME'LE, *adj.* Les Sons *Ecmeles* étoient, chez les Grecs, ceux de la voix inappréciable ou parlante, qui ne peut fournir de Mélodie; par oppoſition aux Sons *Emmeles* ou Muſicaux.

EFFET, *f. 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'entaffer Parties ſur Parties, Inſtrumens ſur Inſtrumens, pour trouver l'*Effet* qui les fuit, & d'ouvrir, comme diſoit un Ancien, une grande bouche pour fouffler dans une petite Flûte. Vous diriez, à voir leurs Partitions ſi chargées, ſi hériffées, 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 cher-

che 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 & puérides, mais qu'il vous émeut par de grands *Effets*, & que la force & la simplicité réunies forment toujours son caractère.

E'GAL, *adj.* Nom donné par les Grecs au Système d'Aristoxène, parce que cet Auteur divisoit généralement chacun de ces Tétracordes en trente parties égales, dont il assignoit ensuite un certain nombre à chacune des trois divisions du Tétracorde, selon le Genre & l'espece du Genre qu'il vouloit établir. (Voyez GENRE, SYSTEME.)

E'LE'GIE. Sorte de Nome pour les Flûtes, inventé, dit-on, par Sacadas Argien.

E'LE'VATION. *f. 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.

E'LINE. Nom donné par les Grecs à la Chançon des Tisserands. (Voyez CHANSON.)

EMME'LE, *adj.* Les Sons *Emmèles* étoient chez les Grecs ceux de la voix distincte, chantante & appréciable, qui peuvent donner une Mélodie:

ENDEMATIE , *f. f.* C'étoit l'Air d'une sorte de Danse particuliere aux Argiens.

ENHARMONIQUE , *adj. pris subst.* Un des trois Genres de la Musique des Grecs appellé auffi très - fréquemment *Harmonie* par Aristoxène & ses Sectateurs.

Ce Genre résultoit d'une division particuliere du Tétracorde selon laquelle l'Intervalle qui se trouve entre le Lichanos ou la troisieme corde , & la Mèse ou la quatrieme , étant d'un Diton ou d'une Tierce majeure , il ne restoit , pour achever le Tétracorde au grave , qu'un fémi-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 plupart des Auteurs en attribuoient l'Invention à Olympe Phrygien. Mais son Tétracorde , ou plutôt son Diatessaron de ce Genre , ne contenoit que trois cordes qui formoient entr'elles deux Intervalles incompesés ; le premier d'un fémi-Ton , & l'autre d'une Tierce majeure ; & de ces deux seuls Intervalles répétés de Tétracorde en Tétracorde , résultoit alors tout le Genre *Enharmonique*. Ce ne fut qu'après Olympe qu'on s'avisa d'inférer , à l'imitation des autres Genres une quatrieme corde

entre les deux 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 bientôt abandonner à mesure que l'Art gaignoit des combinaisons en perdant de l'énergie, & qu'on suppléoit à la finesse de l'oreille par l'agilité des doigts. Aussi Plutarque reprend-il vivement les Musiciens de son tems d'avoir perdu le plus beau des trois Genres, & d'oser dire que les Intervalles n'en sont pas sensibles; comme si tout ce qui échappe à leurs sens grossiers, ajoute ce Philosophe, doit 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 ECHELLE & 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 Septieme diminuée est le seul sur lequel on puisse pratiquer des passages vraiment *Enharmoniques* ; & cela en vertu de cette propriété singuliere qu'il a de diviser l'Octave entiere en quatre intervalles égaux. Qu'on prenne dans les quatre Sons qui composent cet Accord , celui qu'on voudra pour fondamental , on trouvera toujours également que les trois autres Sons forment sur celui-ci un Accord de Septieme diminuée. Or le Son fondamental de l'Accord de Septieme diminuée est toujours une Note sensible ; de sorte que , sans rien changer à cet Accord , on peut , par une maniere 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 manie-

Des : savoir , d'un  $7 \flat$  sous le nom de Septieme diminuée ; d'un  $\overset{6}{\underset{5}{\flat}} \times$  sous le nom de Sixte majeure & fausse-Quinte : d'un  $\flat$  sous le nom de Tierce mineure & Triton ; & enfin d'un  $\times 2$  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 manieres de fortir d'un Accord de Septieme diminuée , en se supposant successivement dans quatre Accords différens : car la marche fondamentale & naturelle du Son qui porte un Accord de Septieme diminuée , est de se résoudre sur la Tonique du Mode mineur , dont il est la Note sensible.

Imaginons maintenant l'Accord de Septieme diminuée sur *ut* Dièse Note sensible , si je prends la Tierce *mi* pour fondamentale , elle deviendra Note sensible à son tour , & annoncera par conséquent le Mode mineur de *fa* ; or cet *ut* Dièse reste bien dans l'Accord de *mi* Note sensible : mais c'est en qualité de *re* Bémol , c'est-à-dire de sixieme Note du Ton , & de septieme diminuée de la Note sensible : ainsi cet *ut* Dièse qui , comme Note sensible , étoit obligé de monter dans le Ton de *re* , devenu *re* Bémol dans le Ton de *fa* , est obligé de descendre comme Septieme diminuée : voilà une transition *Enharmonique*.

*nique*. 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 Septieme diminuée elle-même , au lieu de *fi* Bémol , il faudra nécessairement la considérer comme *la* Dièse ; ce qui fait un troisième passage *Enharmonique* sur le même Accord.

À 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 Septieme diminuée sur la Note sensible , à celui de la Tonique en Mode mineur , on peut , en substituant la Tierce Majeure à la mineure , rendre le Mode majeur & même y ajouter la Septieme pour changer cette Tonique en Dominante , & passer ainsi dans un autre Ton. A la faveur de ces diverses combinaisons réunies , on peut sortir de l'Accord en douze

manieres. Mais, de ces douze, il n'y en a que neuf qui, donnant la conversion du Dièse en Bémol ou réciproquement, soient véritablement *Enharmoniques* ; parce que dans les trois autres on ne change point de Note sensible : encore dans ces neuf diverses Modulations n'y a-t-il que trois diverses Notes sensibles, chacune 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 regle aux marches fondamentales de ce Genre, on l'a divisé en *Diatonique-Enharmonique* qui procede par une succession de fémi-Tons majeurs, & en *Chromatique-Enharmonique* qui procede par une succession de fémi-Tons mineurs.

Le Chant de la premiere espece est *Diatonique*, parce que les fémi-Tons y sont majeurs ; & il est *Enharmonique*, parce que deux fémi-Tons majeurs de suite forment un *Ton* trop fort d'un Intervalle *Enharmonique*. Pour former cette espece de Chant, il faut faire une Basse qui des-

cende de Quarte & monte de Tierce majeure alternativement. Une Partie du Trio des Parques de l'Opéra d'Hippolite , est dans ce Genre ; mais il n'a jamais pu être exécuté à l'Opéra de Paris , quoique M. Rameau assure qu'il l'avoit été ailleurs par des Musiciens de bonne volonté , & que l'effet en fut surprenant.

Le Chant de la seconde espece est *Chromatique* , parce qu'il procede par sémi-Tons mineurs , il est *Enharmonique* , parce que les deux sémi-Tons mineurs consécutifs forment un Ton trop foible d'un Intervalle *Enharmonique*. Pour former cette espece 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 rejeter comme Genres , & je ne puis croire qu'une Musique modulée de cette maniere , même avec la plus parfaite exécution , puisse jamais rien valoir. Mes raisons sont que les passages brusques d'une idée à une autre idée extrême-

ment éloignée, y font 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 milieu de tout cela, l'on ne fait plus du tout où l'on est. L'*Enharmonique* n'est qu'un passage inattendu dont l'étonnante impression se fait fortement & dure long-tems; 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 si-tôt 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 les 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 inflexions 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 fait 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 font un usage admirable de ce Genre, ne l'emploient que de cette manière. On peut voir dans le premier Récitatif de l'Orphée de Pergolèse 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 déjà dit que notre Genre *Enharmonique* est entièrement différent de celui des Anciens. J'ajouterai que, quoique nous n'ayions point comme eux d'Intervalles *Enharmoniques* à entonner, cela n'empêche pas que l'*Enharmonique* moderne

ne soit d'une exécution plus difficile que le leur. Chez les Grecs les Intervalles *Enharmoniques*, purement Mélodieux, ne demandoient, ni dans le Chanteur ni dans l'écouter, 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 système 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 guere 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 phrafer avec exactitude, soit pour suivre la précision des Mouvements, soit pour saisir le moment & les nuances des *Fort* & des *Doux*; soit enfin pour ajouter aux ornemens marqués, ceux qui sont si nécessairement supposés par l'Auteur, qu'il n'est permis à personne de les omettre. Les Musiciens ont beau être habiles, il n'y a d'*Ensemble* qu'autant qu'ils ont l'intelligence de la Musique qu'ils exécutent, & qu'ils s'entendent entr'eux; car il seroit impossible de mettre un parfait *Ensemble* dans un Concert de sourds, ni dans une Musique dont le style seroit parfaitement étranger à ceux qui l'exécutent. Ce sont sur-tout les Maîtres de Musique, Conducteurs & Chefs d'Orchestre, qui doivent guider, ou retenir ou presser les Musiciens pour mettre par-tout l'*Ensemble*; & c'est ce que fait toujours un bon premier Violon par une certaine charge d'exécution qui en imprime fortement le caractère dans toutes les oreilles. La Voix récitante est assujettie à la Basse & à la Mesure; le premier Violon doit écouter & suivre la Voix; la Symphonie doit écouter & suivre le premier Violon: enfin le Claveffin, 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 Française 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 guere 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'Eglise Catholique, c'est, par exemple, l'Officiant qui *entonne* le *Te Deum*; dans nos Temples, c'est le Chantre qui *entonne* les Pseaumes.

**ENTR'ACTE**, *s. m.* Espace de tems qui s'écoule entre la fin d'un Acte d'Opéra & le commencement de l'Acte suivant, & durant lequel la

représentation est suspendue , tandis que 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 Piece jusqu'à la fin. Ce furent les Romains qui , moins épris du Spectacle , commencerent les premiers à le partager en plusieurs parties , dont les Intervalles offroient du relâche à l'attention des Spectateurs , & cet usage s'est continué parmi nous.

Puisque l'*Entr'acte* est fait pour suspendre l'attention & reposer l'esprit du Spectateur , le Théâtre doit rester vuide , & les Intermedes dont on le remplissoit autrefois formoient une interruption de très-mauvais goût , qui ne pouvoit manquer de nuire à la Piece en faisant perdre le fil de l'action. Cependant Moliere lui-même ne vit point cette vérité si simple , & les *Entr'actes* de sa dernière Piece étoient remplis par des Intermedes. Les François , dont les Spectacles ont plus de raison que de chaleur , & qui n'aiment pas qu'on les tienne long-tems en silence , ont depuis lors réduit les *Entr'actes* à la simplicité qu'ils doivent avoir , & il est à désirer 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 proscriit la Danse de l'action Dramatique ; (Voyez OPE'RA.) Mais par une inconséquence qui naît de la trop grande durée qu'ils veulent donner au Spectacle, ils remplissent leurs *Entr'actes* des Ballets qu'ils bannissent de la Piece, & s'ils évitent l'absurdité de la double imitation, ils donnent dans celle de la transposition de Scene, & 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 Intermedes des *Entr'actes*, sans doute ils ne tarderont pas d'en chasser encore la Danse, & de la réserver, comme il convient, pour en faire un Spectacle brillant & isolé à la fin de la grande Piece.

Mais quoique le Théâtre reste vuide 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 Scene on entende l'Harmonie qui en est supposée inséparable, afin que son concours ne paroisse ensuite étranger ni nouveau sous le chant des Acteurs.

La difficulté qui se présente à ce sujet est de savoir ce que le Musicien doit dicter à l'Orchestre

quand il ne se passe plus rien sur la Scene : car si la Symphonie , ainsi que toute la 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 vuide , 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 Piece , & que l'intérêt soit , pour ainsi dire , lié dans son ame comme les événemens le sont dans l'action représentée. Voilà comment le Musicien ne 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 regne 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 Scenes qu'il va voir dans l'Acte suivant.

La durée de l'*Entr'acte* n'a pas de mesure fixe ; mais elle est supposée plus ou moins grande , à proportion du tems qu'exige la partie de l'action qui se passe 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'apparent sur la Scene durant l'*Entr'acte*. Or ce tems est dans sa plus grande étendue à-peu-près de douze heures , qui sont la durée moyenne d'un jour ou d'une nuit. Passé cet espace , il n'y a plus de possibilité ni d'illusion dans la durée supposée de l'*Entr'acte*.

Quant à la durée réelle , elle doit être , comme je l'ai dit , proportionnée & à la durée totale de la représentation , & à la durée partielle & relative de ce qui se passe 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, *f. 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 Elémens*. 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.

E'OLIEN, *adj.* Le Ton ou Mode *Eolien* étoit un des cinq Modes moyens ou principaux de la Musique Grecque, & sa corde fondamentale étoit immédiatement au-dessus de celle du Mode Phrygien. (Voyez MODE.)

Le Mode *Eolien* étoit grave, au rapport de Lafus. *Je chante, dit-il, Cérès & sa fille Méli-*

*bée, épouse de Pluton, sur le Mode Eolien, rempli de gravité.*

Le nom d'*Eolien* que portoit ce Mode ne lui venoit pas des Isles Eoliennes, mais de l'Eolie, contrée de l'Asie-Mineure, où il fut premièrement en usage.

**E'PAIS**, *αβ*. Genre *Epais*, 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 fémi-Ton; somme beaucoup moindre que le troisième Intervalle, qui est une Tierce majeure. Le Chromatique est aussi un Genre *Epais*; car ses deux premiers Intervalles ne forment qu'un Ton, moindre encore que la Tierce mineure qui suit. Mais le Genre Diatonique n'est point *Epais*, puisque ses deux premiers Intervalles forment un Ton & demi, somme plus grande que le Ton qui suit. (Voyez GENRE, TÉTRACORDE.)

De ce mot *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.

**E'PIAULIE.** Nom que donnoient les Grecs à la Chanſon des Meüniers, appellée autrement *Hymée*, (Voyez CHANSON.)

Le mot burleſque *piauler* ne tireroit-il point d'ici ſon étymologie? Le piaulement d'une femme ou d'un enfant, qui pleure & ſe lamente long-tems ſur le même ton, reſſemble aſſez à la Chanſon d'un moulin, & par métaphore, à celle d'un Meünier.

**E'PILENE.** Chanſon des Vendangeurs, laquelle ſ'accompagnoit de la Flûte. Voyez Athénée, *Livre V.*

**E'PINICION.** Chant de victoire, par lequel on célébroit chez les Grecs le triomphe des Vainqueurs.

**E'PISYNAPHE**, *f. f.* C'eſt, au rapport de Bacchius, la conjonction des trois Tétracordes confécutifs, comme ſont les Tétracordes *Hypaton*, *Méſon* & *Synnéménon*. (Voyez SYSTEME, TETRACORDE.)

**E'PITHALAME**, *f. m.* Chant nuptial qui ſe chantoit autrefois à la porte des nouveaux Epoux, pour leur ſouhaiter une heureuſe union. De telles Chanſons ne ſont guere en uſage parmi nous; car on fait bien que c'eſt peine perdue. Quand on en fait pour ſes amis & familiers on ſubſtitue ordinairement à ces vœux honnêtes & ſimples quelques penſées équivoques & obſcenes, plus conformes au goût du ſiecle.

**ÉPITRITE.** Nom d'un des Rhythmes de la Musique Grecque, duquel les Tems étoient en raison sesquiterce ou de 3 à 4. Ce Rhythme étoit représenté par le pied que les Poetes & Grammairiens appellent aussi *Epitrite*; 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 troisieme Couplet, qui, dans les Odes, terminoit ce que les Grecs appelloient la *Période*, laquelle étoit composée de trois Couplets; savoir, la *Strophe*, l'*Antistrophe* & l'*Epode*. On attribue à Archiloque l'invention de l'*Epode*.

**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 système de Musique formé de sept Sons, tel qu'est aujourd'hui notre Gamme. L'*Eptacorde* Synnéménon qu'on appelloit autrement *Lyre de Terpandre*, étoit composé des Sons exprimés par ces lettres de la Gamme, E, F, G, a, b, c, d. L'*Eptacorde* de 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**, *f. f.* Nom donné par M. Sauveur à l'un des Intervalles de son Système 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 DE'CAMÉ'RIDE.)

Ce mot est formé de *ἐπτά*, sept, & de *μερίς*, partie.

**EPTAPHONE**, *f. 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'Echo se trouva là par hasard, & qu'ensuite les Grecs, grands charlatans, en firent honneur à l'Art de l'Architecte.

**E'QUISONNANCE**, *f. 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**, *f. m.* Intervalle blanc, ou distance qui se trouve dans la Portée entre une Ligne & celle qui la suit immédiatement au-dessus ou au-

deffous. Il y a quatre *Espaces* dans les cinq Lignes , & il y a de plus deux *Espaces* , l'un au-deffus , l'autre au-deffous de la Portée entiere ; l'on borne , quand il le faut , ces deux *Espaces* indéfinis par des Lignes postiches ajoutées 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 ; favoir , un de la Ligne inférieure à l'*Espace* , & l'autre de l'*Espace* à la Ligne supérieure. ( Voyez PORTE'E. )

*ETENDUE*, *s. f.* Différence de deux Sons donnés qui en ont d'intermédiaires , ou somme de tous les Intervalles compris entre les deux extrêmes. Ainsi la plus grande *Etendue* possible ou celle qui comprend toutes les autres , est celle du plus grave au plus aigu de tous les Sons sensibles ou appréciables. Selon les expériences de M. Euler , toute cette *Etendue* forme un Intervalle d'environ huit Octaves , entre un Son qui fait 30 vibrations par Seconde , & un autre qui en fait 7552 dans le même tems.

Il n'y a point d'*Etendue* en Musique entre les deux termes de laquelle on ne puisse inférer une infinité de Sons intermédiaires qui le partagent en une infinité d'Intervalles , d'où il suit que l'*Etendue* sonore ou Musicale est divisible à l'infini , comme celles du tems & du lieu. ( Voyez INTERVALLE. )

**EUDROME'**. Nom de l'Air que jouoient les Hautbois aux Jeux Sthéniens, institués dans Argos en l'honneur de Jupiter. Hiérax, Argien, étoit l'inventeur de cet Air.

**E'VITER**, *v. a.* *Eviter* une Cadence, c'est ajouter une Dissonnance à l'Accord final, pour changer le Mode ou prolonger la phrase. (Voyez **CADENCE.**)

**E'VITÉ'**, *participe.* Cadence *Evitée.* (Voyez **CADENCE.**)

**E'VOVAE'**, *f. m.* Mot barbare formé des six voyelles qui marquent les Syllabes des deux mots, *seculosum 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 Eglises 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'*Evovâé* commence toujours par la Dominante du Ton de l'Antienne qui le précède, & finit toujours par la finale.

**EUTHIA**, *f. 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**, *f. m.* Instrument à six cordes, ou système composé de six Sons, tel que l'*Exacorde* de Gui d'Arezzo.

EXE'CUTANT, *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.

EXE'CUTER, *v. a.* Exécuter une Piece de Musique, c'est chanter & jouer toutes les Parties qu'elle contient, tant vocales qu'instrumentales, dans l'Ensemble qu'elles doivent avoir, & la rendre telle qu'elle est notée sur la Partition.

Comme la Musique est faite pour être entendue, on n'en peut bien juger que par l'exécution. Telle Partition paroît admirable sur le papier, qu'on ne peut entendre *Exécuter* sans dégoût, & telle autre n'offre aux yeux qu'une apparence simple & commune, dont l'exécution ravit par des effets inattendus. Les petits Compositeurs, attentifs à donner de la symmétrie & du jeu à toutes leurs Parties, paroissent ordinairement les plus habiles gens du monde, tant qu'on ne juge de leurs ouvrages que par les yeux. Aussi ont-ils souvent l'adresse de mettre tant d'Instrumens divers, tant de Parties dans leur Musique, qu'on ne puisse rassembler que très-difficilement tous les Sujets nécessaires pour l'*Exécuter*.

EXE'CUTION, *f. f.* L'Action d'exécuter une Piece 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 sur-tout l'oreille juste & toujours attentive pour écouter & suivre l'Ensemble. Il faut , en particulier dans la Musique Française , 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 parve-  
 „ nus à composer plus hardiment , les Italiens  
 „ ont aussi gagné au commerce des François , en  
 „ ce qu'ils ont appris d'eux à rendre leur *Exé-*  
 „ *cution* 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 con-  
 traire dans les trois quarts de l'Italie , les Musi-

ciens ne savent pas même qu'il existe une Musique Françoisé 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* prise en ce sens dépend sur-tout 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, *f. 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 caracteres, 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 vu ce qu'il doit dire, il cherche comment il le dira, & voici où commence l'application des préceptes de l'Art, qui est comme la langue 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 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 senti-

mens qu'on veut représenter , & l'on doit bien se garder d'imiter en cela la déclamation théâtrale qui n'est elle-même qu'une imitation , mais la voix de la Nature parlant sans affectation & sans art. Ainsi le Musicien cherchera d'abord un Genre de Mélodie qui lui fournisse les inflexions Musicales les plus convenables au sens des paroles , en subordonnant toujours l'*Expression* des mots à celle de la pensée , & celle-ci même à la situation de l'ame de l'Interlocuteur : car quand on est fortement affecté , tous les discours que l'on tient prennent , pour ainsi dire , la teinte du sentiment général qui domine en nous , & 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 & véhémence , tantôt remise & 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 contras-tées. Sur tout il faut bien observer que le charme

de la Musique ne consiste pas seulement dans l'imitation , mais dans une imitation agréable ; & que la déclamation même , pour faire un 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 fais quelles inflexions touchantes & délicieuses que n'eut jamais celui des gens qui ne sentent rien. N'allez donc pas prendre le baroque pour l'expressif , ni la dureté pour de l'énergie ; ni donner un tableau hideux des passions que vous voulez rendre , ni faire en un mot comme à l'Opéra François , où le ton passionné ressemble aux cris de la colique , bien plus qu'aux transports de l'amour.

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

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 aiguifera 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 Dissonances 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. Par-tout il rendra présent & sensible l'enchaîne-

ment des Modulations , & fera servir la Basse & son Harmonie à déterminer le lieu de chaque passage dans le Mode , afin qu'on n'entende jamais un Intervalle ou un trait de Chant, sans sentir en même tems son rapport avec le tout.

A l'égard du Rhythme , jadis si puissant pour donner de la force , de la variété , de l'agrément à l'Harmonie Poétique ; si nos Langues , moins accentuées & moins prosodiques , ont perdu le charme qui en résultoit , notre Musique en substitue un autre plus indépendant du discours , dans l'égalité de la Mesure , & dans les diverses combinaisons de ses tems , soit à la fois dans le tout , soit séparément dans chaque Partie. Les quantités de la Langue sont presque perdues sous celles des Notes ; & la Musique , au lieu de parler avec la parole , emprunte , en quelque sorte de la Mesure , un langage à part. La 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 mar-

che 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 les 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 vite ni lentement.

Une observation que le Compositeur ne doit pas négliger, c'est que plus l'Harmonie est recherchée, moins le mouvement doit être vif, afin que l'esprit ait le tems de saisir la marche des Dissonances & le rapide enchaînement des Modulations ; il n'y a que le dernier emportement des passions qui permette d'allier la rapidité de la Mesure & la dureté des Accords. Alors quand la tête est perdue & qu'à 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 ferez que baroque & froid ; jetez 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 fous 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 le Dessus & toutes les Voix aiguës sont plus propres pour exprimer la tendresse & la douceur, les Basses & Concordans pour l'emportement & la colere : mais les Italiens ont banni les Basses de leurs Tragédies, comme une Partie dont le Chant est trop rude pour le genre Héroïque, & leur 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 du Violon. Cet Instrument admirable fait le fond de

tous les Orchestres, & suffit au grand Compositeur pour en tirer tous les effets que les mauvais Musiciens cherchent inutilement dans l'alliage d'une multitude d'Instrumens divers. Le Compositeur doit connoître le manche du Violon pour Doigter ses Airs, pour disposer ses Arpèges, pour savoir l'effet des Cordes à vuide, & pour employer & choisir ses Tons selon les divers caracteres qu'ils ont sur cet Instrument.

Vainement le Compositeur saura-t-il animer son Ouvrage, si la chaleur qui doit y régner 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 caractere du Chant que vous avez à rendre, son rapport au sens des paroles, la distinction de ses phrases, l'Accent qu'il a par lui-même, celui qu'il suppose dans la voix de l'Exécutant, l'énergie que le Compositeur a donnée au Poëte, & 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 mettez 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. Par-tout où l'on réunira fortement l'Accent musical à l'Accent oratoire ; par-tout où la Mesure se fera vivement sentir & servira de guide aux Accens du Chant ; par-tout où l'Accompagnement & la Voix sauront tellement accorder & unir leurs effets, qu'il n'en résulte qu'une Mélodie, & que l'Auditeur trompé attribue à la Voix les passages dont l'Orchestre l'embellit ; enfin par-tout où les ornemens sobrement ménagés porteront témoignage de la facilité du Chanteur, sans couvrir & défigurer le Chant, l'*Expression* sera douce, agréable & forte, l'oreille sera charmée & le cœur ému ; le physique & le moral concourront à la fois au plaisir des écoutans, & il régnera un tel Accord entre la parole & le Chant que le tout semblera n'être qu'une langue délicieuse, qui fait tout dire & plaît toujours.

**EXTENSION**, *f. f.* Est, selon Aristoxène, une des quatre parties de la Mélopée qui consiste à soutenir long-tems certains Sons & au-delà même de leur quantité grammaticale. Nous appelons aujourd'hui Tenues des Sons ainsi soutenus. (Voyez TENUE.)

## 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**, *f. 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 Diffonnans ont ordinairement quatre Sons, ils ont aussi quatre *Faces*, qu'on peut trouver avec la même facilité. (Voyez DOIGTER.)

FACTEUR, *f. m.* Ouvrier qui fait des Orgues ou des Clavessins.

FANFARE, *f. 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 & *Fanfarses* font-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 les dernières guerres, les Paysans de Bohême, d'Autriche & de Bavière, tous Musiciens nés, ne pouvant croire que des Troupes réglées eussent des Instrumens si faux & si détestables, prirent tous ces vieux Corps pour de nouvelles levées qu'ils 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, *f. f.* Piece de Musique Instrumentale qu'on exécute en la composant. Il y a cette différence du *Caprice* à la *Fantaisie*, que le *Caprice* est un recueil d'idées singulieres & disparates que rassemble une imagination échauffée, & qu'on peut même composer à loisir ; au lieu que la *Fantaisie* peut être une Piece très réguliere, qui ne differe 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'espece & 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 Piece ordinaire.

FAUCET. ( Voyez FAUSSET. )

FAUSSE-QUARTE. ( Voyez QUARTE. )

FAUSSE-QUINTE, *f. 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 fémi-Ton ; celui de la Quinte étant de deux Tons majeurs, d'un Ton mineur & d'un fémi-Ton majeur, & celui de la *Fausse-Quinte* seulement d'un Ton majeur, d'un Ton mineur & de deux fémi-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 64, & celui du Triton de 32 à 45.

L'Accord de *Fausse-Quinte* est renversé de l'Accord Dominant, en mettant la Note sensible au grave. Voyez au mot ACCORD comment celui-là s'accompagne.

Il faut bien distinguer la *Fausse-Quinte* Dissonnance, de la *Quinte-Fausse*, réputée Consonnance, & qui n'est altérée que par accident. (Voyez QUINTE.)

FAUSSE-RELATION, *f. f.* Intervalle diminué ou superflu. (Voyez RELATION.)

FAUSSET, *f. 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*, *fau-cis*, la gorge, il falloit, au lieu des deux *s* s qu'on a substituées, laisser le *c* que j'y avois mis: *Faucet*.

**FAUX**, *adj. & adv.* Ce mot est opposé à *juste*. On chante *Faux* quand on n'entonne pas les Intervalles dans leur justesse, qu'on forme des Sons trop haut ou trop bas.

Il y a des voix *fausses*, des Cordes *fausses*, des Instrumens *Faux*. Quant aux Voix, on prétend que le défaut est dans l'oreille & non dans la glotte. Cependant j'ai vu des gens qui chantoient très-*Faux* & qui accordoient un Instrument très-juste. La faufeté 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 levres.

**FAUX-ACCORD**. Accord discordant, soit parce qu'il contient des Dissonances proprement dites, soit parce que les Consonnances n'en sont pas justes. (Voyez ACCORD FAUX.)

**FAUX-BOURDON**, *f. m.* Musique à plusieurs Parties, mais simple & sans Mesure, dont les Notes sont presque toutes égales & dont l'Harmonie est toujours syllabique. C'est la Psalmodie des Catholiques Romains chantée à plusieurs Parties. Le Chant de nos Pseaumes à quatre Parties, peut aussi passer pour une espece de *Faux-Bourdon*; mais qui procede avec beaucoup de lenteur & de gravité.

**FEINTE**, *f. f.* Altération d'une Note où 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**, *f. 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 Ballers.

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.)

FIGURE'. Cet adjectif s'applique aux Notes ou à l'Harmonie : aux Notes, comme dans ce mot, *Basse-Figurée*, pour exprimer une Basse dont les Notes portant Accord, sont subdivisées en plusieurs autres Notes de moindre valeur, (Voyez BASSE-FIGURÉE.) : à l'Harmonie, quand on emploie par supposition & dans une marche Diatonique d'autres Notes que celles qui forment l'Accord. (Voyez HARMONIE-FIGURÉE, & SUPPOSITION.)

FIGURER, *v. a.* C'est passer plusieurs Notes pour une; c'est faire des Doubles, des Variations; c'est ajouter des Notes au Chant de quelque maniere que ce soit : enfin c'est donner aux Sons harmonieux une Figure de Mélodie, en les liant par d'autres Sons intermédiaires. (Voyez DOUBLE, FLEURTIS, HARMONIE-FIGURÉE.)

FILER un Son, c'est en chantant ménager sa voix, en sorte qu'on puisse le prolonger long-tems sans reprendre haleine. Il y a deux manieres de *Filer* un Son : la premiere en le soutenant toujours également; ce qui se fait pour l'ordinaire sur les Tenues où l'Accompagnement travaille : la seconde en le renforçant; ce qui est plus usité dans les Passages & Roulades. La premiere maniere demande plus de justesse, &

les Italiens la préfèrent : la seconde a plus d'éclat & plaît davantage aux François.

**FIN**, *f. 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 guère ce mot à cet usage, les François lui ayant substitué le Point-Final à l'exemple des Italiens. (Voyez POINT-FINAL.)

**FINALE**, *f. 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.)

**FLATTE'**, *f. m.* Agrément du Chant François, difficile à définir; mais dont on comprendra suffisamment l'effet par un exemple. (Voyez *Pl. B. Fig. 13 au mot FLATTE'.*)

**FLEURTIS**, *f. m.* Sorte de Contrepoint figuré, lequel n'est point syllabique ou Note sur Note.

C'est aussi l'assemblage des divers agrémens dont on orne un Chant trop simple. Ce mot 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, & pourvu 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 Dixieme & même une Dix-septieme; puisque l'*ut fondamental* n'est pas la Quinte de *sol*, mais l'Octave de cette Quinte.

FORCE, *s. f.* Qualité du Son appelée 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, *f. f.* Air d'une Danse de même nom commune à Venise, sur-tout 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*.

FORT, *adv.* Ce mot s'écrit dans les Parties, pour marquer qu'il faut forcer le Son avec véhémence, mais sans le hauffer; 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 guere besoin dans la Musique Française; car on y chante ordinairement *très-fort*.

FORT, *adj.* Temps *fort*. (Voyez TEMS.)

FORTE-

**FORTE-PIANO.** Substantif Italien composé, & que les Musiciens devroient franciser, comme les Peintres ont francisé celui de *Chiaro-scuro*, en adoptant l'idée qu'il exprime. Le *Forte-piano* est l'art d'adoucir & renforcer les Sons dans la Mélodie imitative, comme on fait dans la parole qu'elle doit imiter. Non-seulement quand on parle avec chaleur on ne s'exprime point toujours sur le même Ton; mais on ne parle pas toujours avec le même degré de force. La Musique, en imitant la variété des Accens & des Tons, doit donc imiter aussi les degrés intenses ou remises 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.

**FRAPPE',** *adj. pris subst.* C'est le Tems où l'on baisse la main ou le pied, & où l'on frappe pour marquer la Mesure. (Voyez THE'SIS.) On ne frappe ordinairement du pied que le premier Tems de chaque Mesure; mais ceux qui coupent

en deux la Mesure à quatre , frappent aussi le troisieme. En battant de la main la Mesure , les François ne frappent jamais que le premier Tems & marquent les autres par divers mouvemens de main : mais les Italiens frappent les deux premiers de la Mesure à trois , & levent le troisieme ; ils frappent de même les deux premiers de la Mesure à quatre , & levent les deux autres. Ces mouvemens sont plus simples & semblent plus commodes.

FREDON , *f. 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 appelé *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.*  $\text{E}^2$  *a.* Faire des *Fredons*. Ce mot est vieux & ne s'emploie plus qu'en dérision.

FUGUE , *f. f.* Piece ou morceau de Musique où l'on traite , selon certaines regles d'Harmonie & de Modulation , un Chant appelé *sujet* , en le faisant passer successivement & alternativement d'une Partie à une autre.

Voici les principales regles de la *Fugue* , dont les unes lui sont propres , & les autres communes avec l'imitation.

I. Le sujet procede de la Tonique à la Dominante ou de la Dominante à la Tonique, en montant ou en descendant.

II. Toute *Fugue* a sa réponse dans la Partie qui suit immédiatement celle qui a commencé.

III. Cette réponse doit rendre le sujet à la Quarte ou à la Quinte, & par mouvement semblable, le plus exactement qu'il est possible; procédant de la Dominante à la Tonique, quand le sujet s'est annoncé de la Tonique à la Dominante; & *vice versa*. 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. 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 regles, qui sont fondamentales, pour réussir dans ce genre de Composition, il y en a d'autres qui, pour n'être que de goût, n'en sont pas moins essentielles. Les *Fugues*, en général, rendent la Musique plus bruyante qu'agréable; c'est pourquoi elles conviennent mieux dans les Chœurs que par-tout ailleurs. Or comme leur principal mérite est de fixer toujours l'oreille sur le Chant principal ou sujet, qu'on fait pour cela passer incessamment de Partie en Partie, & de Modulation en Modulation; le Compositeur doit mettre tous ses soins à rendre toujours ce Chant bien distinct, ou à empêcher qu'il ne soit étouffé ou confondu parmi les autres Parties. Il y a pour cela deux moyens; l'un dans le mouvement qu'il faut sans cesse contraster; de forte que, si la marche de la *Fugue* est précipitée, les autres Parties procedent posément par des Notes longues; & au contraire, si la *Fugue* marche gravement, que les Accompagnemens travaillent davantage. Le second moyen est

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 regle 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'espece différente , afin que la Partie qui doit dominer se distingue plus aisément ; *unité de Mélodie*. Une autre attention non moins nécessaire , est , dans les divers enchainemens de Modulations qu'amene la marche & le progrès de la *Fugue* , de faire que toutes ces Modulations se correspondent à la fois dans toutes les Parties , de lier le tout dans son progrès par une exacte conformité de Ton ; de peur qu'une Partie étant dans un Ton & l'autre dans un autre , l'Harmonie entiere ne soit dans aucun , & ne présente plus d'effet simple à l'oreille , ni d'idée simple à l'esprit ; *unité de Mélodie*. En un mot , dans toute *Fugue* , la confusion de Mélodie & de Modulation est en même 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

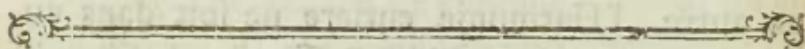
qu'une belle *Fugue* est l'ingrat chef - d'œuvre d'un bon Harmoniste.

Il y a encore plusieurs autres manières de *Fugues*, comme les *Fugues perpétuelles* appelées *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 RENVERSE'E.** C'est une *Fugue* dont la réponse se fait par Mouvement contraire à celui du sujet. (Voyez **CONTRE-FUGUE.**)

**FUSE'E**, *f. 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.



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 vite & 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**, *f. f.* Air à trois Tems gais d'une Danse de même nom. On la nommoit autrefois *Romanesque*, parce qu'elle nous est, dit-on, venue de Rome, ou du moins d'Italie.

Cette Danse est hors d'usage depuis long-tems. Il en est resté seulement un Pas appelé, *Pas de Gaillarde*.

**GAMME**, **GAMM'UT**, ou **GAMMA - UT**. Table ou Echelle 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 *solfer*. 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 été aboli chez nous les Muances, & par conséquent la *Main harmonique* qui sert à les expliquer.

Gui Arétin ayant , selon l'opinion commune, ajouté au Diagramme des Grecs un Tétracorde à l'aigu , & une corde au grave , ou plutôt , selon Meibomius , ayant , par ces additions , rétabli ce Diagramme dans son ancienne étendue , il appella cette Corde grave *Hypoproslambanomenos* , & la marqua par le Γ des Grecs ; & comme cette lettre se trouva ainsi à la tête de l'Echelle , en passant dans le haut les Sons graves , selon la méthode des Anciens , elle a fait donner à cette Echelle 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 désignoiént invariablement chacune une Corde déterminée de l'Echelle , comme elles font 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 : Γ. Α. Β. &c. la seconde , par des caracteres courans *g. a. b* ; & pour la Sixte surnuméraire , on employoit des lettres doubles , *gg , aa , bb* , &c.

Quant aux syllabes , elles ne représentoient 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 maniere que ces deux Notes *mi fa*, ou *la fa*, tombassent sur les sémi-Tons. Par conséquent dès qu'il se présentoit un Dièse ou un Bémol qui amenoit un nouveau sémi-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 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 quelque autre différence aussi peu importante.

Pour se servir de cette Echelle, 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 sémi-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* Françoisise , autrement dite *Gamme* du *si* ; leve les embarras de toutes ces transpositions. Elle consiste en une simple Echelle de six Degrés sur deux colonnes , outre celle des lettres. ( Voyez *Pl. A. Fig. 11.* ) La premiere colonne à gauche est pour chanter par Bémol ; c'est - à - dire , avec un Bémol à la Clef ; la seconde , pour chanter au naturel. Voilà tout le mystere de la *Gamme* Françoisise qui n'a guere 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-dessus celle-là , que l'avantage d'avoir aussi une colonne pour le Béquarre ; c'est-à-dire , pour un Dièse à la Clef ; mais si-tôt qu'on y met plus d'un Dièse ou d'un Bémol , ( ce qui ne se faisoit jamais autrefois , ) toutes ces *Gammes* sont également inutiles.

Aujourd'hui que les Musiciens François chantent tout au naturel , ils n'ont que faire de *Gamme*. *C sol ut , ut* , & *C* ne font , pour eux , que la même chose. Mais dans le système 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**, *f. f.* Sorte de Danse dont l'Air est à deux Tems , & se coupe eu deux reprises , dont chacune commence avec le second Tems

& finit fur le premier. Le mouvement de la *Gravotte* est ordinairement gracieux , souvent gai , quelquefois auffi tendre & lent. Elle marque fes phrafes & fes repos de deux en deux Mefures.

GE'NIE, *f. m.* Ne cherche point , jeune Artifte , ce que c'eft que le *Génie*. En as-tu : tu le fens en toi-même. N'en as-tu pas : tu ne le connoîtras jamais. Le *Génie* du Muficien foumet l'Univers entier à fon Art. Il peint tous les tableaux par des Sons ; il fait parler le filence même ; il rend les idées par des fentimens, les fentimens par des accens ; & les paffions 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 fans cefle & ne fe confume jamais. Il exprime avec chaleur les frimats & les glaces ; même en peignant les horreurs de la mort , il porte dans l'ame ce fentiment de vie qui ne l'abandonne point , & qu'il communique aux cœurs faits pour le fentir. Mais hélas ! il ne fait rien dire à ceux où fon germe n'eft pas , & fes prodiges font peu fenfibles à qui ne les peut imiter. Veux-tu donc favoir fi quelque étincelle de ce feu dévorant t'anime ? Cours , vole à Naples écouter les chefs-d'œuvres de *Leo* , de *Durante* , de *Jommelli* , de *Pergolefe*. Si tes yeux s'empliffent de l'armes , fi tu fens ton cœur palpiter , fi des trefaillemens t'agitent , fi l'oppreffion te fuffoque dans tes transports , prends le *Métaftafe* & travaille ; fon

*Génie* échauffera le tien ; tu créeras à son exemple : c'est-là ce que fait le *Génie*, & d'autres yeux te rendront bientôt les pleurs que tes Maîtres t'ont fait 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 profane point ce nom sublime. Que t'importeroit de le connoître ? tu ne saurois le sentir : fais de la Musique Française.

GENRE, *f. m.* Division & disposition du Tétracorde considéré dans les Intervalles des quatre Sons qui le composent. On conçoit que cette définition, qui est celle d'Euclide, n'est applicable qu'à la Musique Grecque, dont j'ai à parler en premier lieu.

La bonne constitution de l'Accord du Tétracorde, c'est-à-dire, l'établissement d'un *Genre* régulier, dépendoit des trois regles suivantes que je tire d'Aristoxène.

La 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-delà d'un *Ton* ; de sorte qu'on avoit précisément l'espace d'un *Ton* pour varier l'Accord du

Lichanos, & c'est la seconde regle. La troisieme étoit que l'Intervalle de la Parhypate ou seconde Corde à l'Hypate n'excédât jamais celui de la même Parhypate au Lichanos.

Comme en général cet Accord pouvoit se diversifier de trois façons, cela constituoit trois principaux *Genres*; savoir, le Diatonique, le Chromatique & l'Enharmonique. Ces deux derniers *Genres*, où les deux premiers Intervalles faisoient toujours ensemble une somme moindre que le troisieme Intervalle, s'appelloient à cause de cela *Genres épais* ou *ferrés*. (Voyez EPAIS.)

Dans le Diatonique, la Modulation procédoit par un fémi-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 fémi-Tons & un héli-Diton ou une Tierce mineure, *si, ut, ut* Dièse, *mi*; cette Modulation tenoit le milieu entre celles du Diatonique & de l'Enharmonique, y faisant, pour ainsi dire, sentir diverses nuances de Sons, de même qu'entre deux couleurs principales on introduit plusieurs nuances intermédiaires, & de-là vient qu'on appelloit ce *Genre Chromatique* ou *coloré*. Dans l'Enharmonique, la Modulation procédoit par deux Quarts-de-Ton, en divisant, selon la doctrine d'Aristoxène, le fémi-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 fémi-Ton majeur en deux Intervalles inégaux , qui formoient , l'un le fémi-Ton mineur , c'est - à - dire , notre Dièse ordinaire , & l'autre le complément de ce même fémi-Ton mineur au fémi-Ton majeur , & ensuite le Diton , comme ci - devant , *fi* , *fi* Dièse ordinaire . *ut* , *mi* . Dans le premier cas , les deux Intervalles égaux du *fi* 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 *fi* Dièse à l'*ut* , c'est - à - dire , la différence du fémi-Ton mineur au fémi-Ton majeur , laquelle est le Dièse appelé *de Pythagore* & le véritable Intervalle Enharmonique donné par la Nature .

Comme donc cette Modulation , dit M. Burette , se tenoit d'abord très-ferrée , 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 de 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 , Hémio-lien , & Tonique : ( Voyez CHROMATIQUE. )

dont il donne les différences comme je les rap-  
 porte à leurs articles. Aristide Quintilien fait  
 mention de plusieurs autres *Genres* particuliers,  
 & il en compte six qu'il donne pour très-an-  
 ciens ; savoir, le Lydien, le Dorien, le Phry-  
 gien, l'Ionien, le Mixolydien, & le Synton-  
 lydien. Ces six *Genres*, qu'il ne faut pas con-  
 fondre 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  
 forte 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 au-  
 tant d'especes qu'on peut assigner d'Intervalles  
 différens entre le fémi-Ton & le Ton.

Le Chromatique en autant d'especes qu'on  
 peut assigner d'Intervalles entre le fémi-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 le-  
 quel 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 de *Genres*, qui étoit très-  
 rare, on n'employoit pas pour cela plus de qua-

tre Cordes ; mais on les tendoit ou relâchoit diversément durant une même Piece ; ce qui ne paroît pas trop facile à pratiquer. Je soupçonne que peut-être un Tétracorde étoit accordé dans un *Genre*, & un autre dans un autre ; mais les Auteurs ne s'expliquent pas clairement 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 manieres particulieres de conduire le Chant sur certaines Cordes prescrites. Pour nous, ce sont autant de manieres de conduire le corps entier de l'Harmonie, qui forcent les Parties à suivre les Intervalles prescrits par ces *Genres* ; de sorte que le *Genre* appartient encore plus à l'Harmonie qui l'engendre, qu'à la Mélodie qui le fait sentir.

Il faut encore observer, que dans notre Mu-

sique, les *Genres* sont presque toujours mixtes; c'est-à-dire, que le Diatonique entre pour beaucoup dans le Chromatique, & que l'un & l'autre sont nécessairement mêlés à l'Enharmonique. Une Piece de Musique toute entiere dans un seul *Genre*, seroit très-difficile à conduire & ne seroit pas supportable; car dans le Diatonique il seroit impossible de changer de Ton, dans le Chromatique on seroit forcé de changer de Ton à chaque Note, & dans l'Enharmonique il n'y auroit absolument aucune sorte de liaison. Tout cela vient encore des regles de l'Harmonie, qui assujettissent la succession des Accords à certaines regles incompatibles avec une continuelle succession Enharmonique ou Chromatique; & aussi de celles de la Mélodie, qui n'en fauroit tirer de beaux Chants. Il n'en étoit pas de même des *Genres* des Anciens. Comme les Tétracordes étoient également complets, quoique divisés différamment dans chacun des trois systèmes; si dans la Mélodie ordinaire un *Genre* eût emprunté d'un autre d'autres Sons que ceux qui se trouvoient nécessairement communs entr'eux, le Tétracorde auroit eu plus de quatre Cordes, & toutes les regles de leur Musique auroient été confondues.

M. Serre de Geneve a fait la distinction d'un quatrieme *Genre* duquel j'ai parlé dans son article. (Voyez DIACOMMATIQUE.)

**GIGUE**, *f. 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 guere en France.

**GOUT**, *f. 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 manieres différentes de le rendre, sans jamais sortir de son caractère: de ces manieres, les unes plaisent plus que les autres, & loin de les pouvoir soumettre aux regles, 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 le-

quel 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 anîmera 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 una-

nime : ces choses font celles qui se trouvent soumises aux regles ; & ce jugement commun est alors celui de l'Artiste ou du Connoisseur. Mais de ces choses qu'ils s'accordent à trouver bonnes ou mauvaises , il y en a sur lesquelles ils ne pourront autoriser leur jugement par aucune raison solide & commune à tous ; & ce 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 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 guere 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 Française & l'Italienne.

Au reste , le Génie crée , mais le *Goût* choisit : & souvent un Génie trop abondant a besoin d'un Censeur sévere qui l'empêche d'abuser de ses richesses. Sans *Goût* on peut faire de grandes choses ; mais c'est lui qui les rend intéressantes. C'est le *Goût* qui fait saisir au Compositeur les idées du 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 aux petites expressions, & la sensibilité aux grandes.

**GOUT-DU-CHANT.** C'est ainsi qu'on appelle en France l'Art de Chanter ou de jouer les Notes avec les agrémens qui leur conviennent, pour couvrir un peu la fadeur du Chant François. On trouve à Paris plusieurs Maîtres de *Goût-du-Chant*, & ce *Goût* a plusieurs termes qui lui sont propres ; on trouvera les principaux au mot **AGRE MENS.**

Le *Goût-du-Chant* consiste aussi beaucoup à donner artificiellement à la voix du Chanteur le timbre, bon ou mauvais, de quelque Acteur ou Actrice à la mode. Tantôt il consiste à nazillonner, tantôt à canarder, tantôt à chevrotter, tantôt à glapir : mais tout cela sont des graces passageres 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 vi-

brations du corps sonore sont lentes, plus le Son est *Grave*. (Voyez SON, GRAVITE'.)

GRAVITE', *f. f.* C'est cette modification du Son par laquelle on le 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 Françoisse de corrélatif à ce mot ; car celui d'*Acuité* n'a pu passer.

La *Gravité* des Sons dépend de la grosseur, longueur, tension des Cordes, de la longueur & du 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, *f. 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 ajoute 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 oui employer ce mot en parlant, dans le sens que lui donne l'Abbé Brossard, ni même de l'avoir lu

dans le même sens ailleurs que dans son Dictionnaire.

**GUIDE**, *f. 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**, *f. 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 guère se tromper en passant de l'une à l'autre. Mais les *Guidons* sont nécessaires dans les Partitions Françaises, parce que, d'une ligne à l'autre, les Accolades, embrassant plus ou moins de Portées, vous laissent dans une continuelle incertitude de la Portée correspondante à celle que vous avez quittée.

**GYMNOPIÉDIE**, *f. f.* Air ou Nome sur lequel dansoient à nu les jeunes Lacédémoniennes.

## H.

**HARMATIAS.** Nom d'un Nome dactylique de la Musique Grecque, inventé par le premier Olympe Phrygien.

**HARMONIE, f. 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 regles de l'Art; & encore, après cela, l'*Harmonie* sera-t-elle fort difficile à distinguer de la Mélodie, à moins qu'on n'ajoute à cette 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 auffi 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. Long-tems cette *Harmonie* n'eut d'autres principes que des regles presque arbitraires ou fondées uniquement sur l'approbation d'une oreille exercée , qui jugeoit de la bonne ou mauvaise succession des Consonnances & dont on mettoit ensuite les décisions en calcul. Mais le P. Merfenne & M. Sauveur ayant trouvé que tout Son , bien que simple en apparence , étoit toujours accompagné d'autres Sons moins sensibles qui formoient avec lui l'Accord parfait majeur , M. Rameau est parti de cette expérience , & en a fait la base de son système 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 Ecoles doivent sortir les meilleurs ou-

vrages , il ne faut que favoir lequel doit être fait pour l'autre , du Chant ou de l'Accompagnement. On trouvera au mot *Système* un court exposé de celui de M. Tartini. Je continue à parler ici de 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 Système , 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 Système.

Le principe physique de la résonnance nous offre les Accords isolés & solitaires ; il n'en éta-

blit pas la succession. Une succession régulière est pourtant nécessaire. Un Dictionnaire de mots choisis n'est pas une harangue, ni un recueil de bons Accords une Piece de Musique : il faut un sens, il faut de la liaison dans la Musique ainsi que dans le langage ; il faut que quelque chose de ce qui précède se transmette à ce qui suit, pour que le tout fasse un ensemble & puisse être appelé 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 delà 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 excleroient toute Mélodie en excluant le Genre Dia-

tonique 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 espee, & que l'uniformité des marches Harmoniques, n'offriroit rien de tout cela. Les marches Diatoniques exigeoient que les Accords majeurs & mineurs fussent entremêlés, & l'on a senti la nécessité des Dissonances pour marquer les phrases & les repos. Or, la succession liée des Accords parfaits majeurs ne donne ni l'Accord parfait mineur ni la Dissonance, ni aucune espee de phrase, & la ponctuation s'y trouve tout-à-fait en défaut.

M. Rameau voulant absolument, dans son Système, 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 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 Douzieme majeure & l'autre à sa Dix-septieme; & de ce fait, joint au précédent, il a déduit fort ingénieuse-

ment, non - seulement l'introduction du Mode mineur & de la dissonnance dans l'*Harmonie*, mais les regles de la phrase harmonique & de toute la Modulation, telles qu'on les trouve aux mots ACCORD, ACCOMPAGNEMENT, BASSE-FONDA-MENTALE, CADENCE, DISSONNANCE, MODU-LATION.

Mais premièrement, l'expérience est fautive. Il est reconnu que les Cordes accordées au - dessous du Son fondamental, ne frémissent point en entier à ce Son fondamental, mais qu'elles se divisent pour en rendre seulement l'Unisson, lequel, conséquemment, n'a point d'Harmoniques en-dessous. Il est reconnu de plus que la propriété qu'ont les Cordes de se diviser, n'est point particuliere à celles qui sont accordées à la Douzieme & à la Dix-septieme en-dessous du Son principal; mais qu'elle est commune à tous ses multiples. D'où il suit que, les Intervalles de Douzieme & de Dix-septieme en-dessous n'étant pas uniques en leur maniere, on n'en peut rien conclure en faveur de l'Accord parfait mineur qu'ils représentent.

Quand on supposeroit la vérité de cette expérience, cela ne leveroit pas, à beaucoup près, les difficultés. Si, comme le prétend M. Rameau, toute l'*Harmonie* est dérivée de la résonnance du corps sonore, il n'en dérive donc point des seules vibrations du corps sonore qui ne résonne pas. En effet, c'est une étrange théorie de tirer de ce qui ne résonne pas, les principes de l'*Harmonie*;

& c'est une étrange physique de faire vibrer & non résonner le corps sonore, comme si le Son lui-même étoit autre chose que l'air ébranlé par ces vibrations. D'ailleurs, le corps sonore ne donne pas seulement, outre le Son principal, les Sons qui composent avec lui l'Accord parfait, mais une infinité d'autres Sons, formés par toutes les aliquotes du corps sonore, lesquels n'entrent point dans cet Accord parfait. Pourquoi les premiers sont-ils consonnans, & pourquoi les autres ne le sont-ils pas, puisqu'ils sont tous également donnés par la Nature ?

Tout Son donne un Accord vraiment parfait, puisqu'il est formé de tous ses Harmoniques, & que c'est par eux qu'il est un Son. Cependant ces Harmoniques ne s'entendent pas, & l'on ne distingue qu'un Son simple, à moins qu'il ne soit extrêmement fort ; d'où il suit que la seule bonne *Harmonie* est l'Unisson, & qu'aussi-tôt qu'on distingue les Consonnances, la proportion naturelle étant altérée, l'*Harmonie* a perdu sa pureté.

Cette altération se fait alors de deux manières. Premièrement en faisant sonner certains Harmoniques, & non pas les autres, on change le rapport de force qui doit régner entr'eux tous, pour produire la sensation d'un Son unique, & l'unité de la Nature est détruite. On produit, en doublant ces Harmoniques, un effet semblable à celui qu'on produiroit en étouffant tous les autres ; car alors il ne faut pas douter qu'avec le Son

générateur, on n'entendit ceux des Harmoniques qu'on auroit laissés : au lieu qu'en les laissant tous, ils s'entre-détruisent & concourent ensemble à produire & renforcer la sensation unique du Son principal. C'est le même effet que donne le plein jeu de l'Orgue, lorsqu'ôtant successivement les 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 font pas du Son fondamental : c'est par ces Harmoniques ajoutés 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.

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 système harmonieux du Son fondamental : ce qui fait que la Dissonnance se distingue toujours d'une manière choquante parmi tous les autres Sons.

Chaque

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 registres par lequel les tuyaux qui font résonner le Son fondamental, couvrent de leur force ceux qui donnent les Harmoniques. Or, on n'observe point & l'on ne fauroit observer cette proportion continuelle dans un Concert, puisqu'attendu le renversement de l'*Harmonie*, il faudroit que cette plus grande 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 Septieme superflue avec l'Octave, & mille autres cacophonies dont nos oreilles font 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 met-

troit, 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 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 foi-

bles ; qu'enfin il étoit réservé à des Peuples du Nord , dont les organes durs & grossiers font 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 regles de l'Art ; quand , dis-je , on fait attention à tout cela , il est bien difficile de ne pas soupçonner que toute notre *Harmonie* n'est qu'une invention Gothique & barbare , dont nous ne nous fussions jamais avisés , si nous eussions été plus sensibles aux véritables beautés de l'Art , & à la Musique vraiment naturelle.

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'ajoute que les beautés purement harmoniques font 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 , font & doivent être également sensibles à tous les hommes savans & ignorans.

Par la raison , puisque l'*Harmonie* ne fournit aucun principe d'imitation par lequel la Musique formant des images ou exprimant des sentimens se puisse élever au genre Dramatique ou imita-

tif, 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 ME'LODIE.)

HARMONIE. Genre de Musique. Les Anciens ont souvent donné ce nom au Genre appelé 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 RENVERSE'E, est celle où le Son générateur ou fondamental est dans quelque-une des Parties supérieures, & où quelque-autre Son de l'Accord est transporté à la Basse au-dessous des autres. (Voyez DIRECT, RENVERSE'.)

HARMONIE FIGUR'E'E, 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 nécessairement d'autres Notes que celles qui forment l'Accord, des Notes qui ne sonnent point sur la Basse & sont comptées pour rien dans l'*Harmonie*: ces Notes intermédiaires ne doivent pas se montrer au commencement des Tems, principalement des Tems forts, si ce n'est comme coulés, ports-de-voix, ou lorsqu'on fait la première Note du Tems breve pour appuyer la seconde. Mais quand on figure par De-

grés 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.

HARMONIQUE, *f. 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'emploie au masculin quand on sous-entend le mot *Son*, & au féminin quand on sous-entend le mot *Corde*.

HARMONIQUES, *adj.* Ce qui appartient à l'Harmonie; comme les divisions *Harmoniques* du Monocorde, la Proportion *Harmonique*, le Canon *Harmonique*, &c.

SONS HARMONIQUES. (Voyez SON.)

HARMONISTE, *f. 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, *f. 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 vibrations, 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'emploie 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, *f. m.* C'est, quand les Dessus chantans se subdivisent, la Partie supérieure. Dans les Parties instrumentales on dit toujours

*premier - Dessus & second - Dessus* ; mais dans le vocal on dit quelquefois *Haut-dessus & Bas-dessus*.

**HAUTE-CONTRE**, **ALTUS** ou **CONTRA**. Celle des quatre Parties de la Musique qui appartient aux Voix d'hommes les plus aiguës ou les plus hautes ; par opposition à la *Basse-contre* qui est pour les plus graves ou les plus basses. (Voyez **PARTIES**.)

Dans la Musique Italienne , cette Partie , qu'ils appellent *Contr'alto* , & qui répond à la *Haute-contre* , est presque toujours chantée par des *Bas-dessus* , soit femmes , soit Castrati. En effet , la *Haute-contre* en Voix d'homme n'est point naturelle ; il faut la forcer pour la porter à ce Diapason : quoi qu'on fasse , elle a toujours de l'aigreur , & rarement de la justesse.

**HAUTE-TAILLE**, **TENOR** , est cette Partie de la Musique qu'on appelle aussi simplement *Taille*. Quand la Taille se subdivise en deux autres Parties , l'inférieure prend le nom de *Basse-taille* ou *Concordant* , & la supérieure s'appelle *Haute-taille*.

**HE'MI**. Mot Grec fort usité dans la Musique , & qui signifie *Demi* ou *moitié*. (Voyez **SE MI**.)

**HE'MIDITON**. C'étoit , dans la Musique Grecque , l'Intervalle de Tierce majeure , diminuée d'un sémi-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 tous différent.

HE'MIOLE. 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 fesquialtere*.

C'est de ce rapport que naît la Consonnance appellée *Diapente* ou *Quinte*, & l'ancien Rhythme *fesquialtere* en naissoit aussi.

Les anciens Auteurs Italiens donnent encore le nom d'*Hémiole* ou *Hémiolie* à cette espece de Mesure triple dont chaque Tems est une Noire. Si cette Noire est sans queue, la Mesure s'appelle *Hemiolia maggiore*, parce qu'elle se bat plus lentement & qu'il faut deux Noires à queue pour chaque Tems. Si chaque Tems ne contient qu'une Noire à queue, la Mesure se bat du double plus vite, & s'appelle *Hemiolia minore*.

HE'MIOLIEN, *adj.* C'est le nom que donne Aristoxène à l'une des trois especes du Genre Chromatique, dont il explique les divisions. Le Tétracorde 30 y est partagé en trois Intervalles, dont les deux premiers, égaux entr'eux, sont chacun la sixieme partie, & dont le troisieme est les deux tiers.  $5 + 5 + 20 = 30$ .

HEPTACORDE, HEPTAMERIDE, HEPTAPHONE, HEXACORDE, &c. (Voyez EPTACORDE, EPTAMERIDE, EPTAPHONE, &c.)

HERMOSMENON. ( Voyez MOEURS. )

HEXARMONIEN, *adj.* Nome, ou Chant d'une Mélodie efféminée & lâche, comme Aristophane le reproche à Philoxène son Auteur.

HOMOPHONIE, *f. 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 ὁμός, pareil, & de Φωνή, Son.

HYME'É. Chançon des Meüniers chez les anciens Grecs, autrement dite *Epiaulie*. Voyez ce mot.

HYMENE'É. Chançon des noces chez les anciens Grecs, autrement dite *Epithalame*. ( Voyez E'PITHALAME. )

HYMNE, *f. 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 Poésies d'Homere un recueil d'*Hymnes* en l'honneur des Dieux.

HYPATE, *adj.* Epithete par laquelle les Grecs distinguoient le Tétracorde le plus bas, & la plus basse Corde de chacun des deux plus bas Tétracordes; ce qui, pour eux, étoit tout le contraire: car ils suivoient dans leurs dénomi-

nations un ordre rétrograde au nôtre, & plaçoient en haut le grave que nous plaçons en bas. Ce choix est arbitraire, puisque les idées attachées aux mots *Aigu* & *Grave*, n'ont aucune liaison naturelle avec les idées attachées aux mots *Haut* & *Bas*.

On appelloit donc *Tétracorde Hypaton*, ou des *Hypates*, celui qui étoit le plus grave de tous, & immédiatement au-dessus de la *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 Mésôn*, ou des moyennes; & la plus grave Corde s'appelloit *Hypate - Mésôn*; c'est-à-dire, la principale des moyennes.

Nicomaque le Géraféniën, prétend que ce mot d'*Hypate*, *Principale*, *Elevée* ou *Suprême*, a été donné à la plus grave des Cordes du Diapason, par allusion à Saturne, qui des sept Planètes 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-ME'SON.** C'étoit la plus basse Corde du second Tétracorde , laquelle étoit aussi la plus aigüe du premier , parce que ces deux Tétracordes étoient conjoints. ( Voyez HYPATE. )

**HYPATOÏDES.** Sons graves. ( Voyez LEPSIS. )

**HYPERBOLEÏEN** , *adj.* Nome du Chant de même caractere que l'Hexarmonien. ( Voyez HEXARMONIEN. )

**HYPERBOLE'ON.** Le Tétracorde *Hyperboléon* étoit le plus aigu des cinq Tétracordes du Système des Grecs.

Ce mot est le génitif du substantif pluriel *ὑπερβόλαι*, *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 appelée *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-E'OLIEN.** 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 Eolien. ( Voyez MODE. )

Le Mode *Hyper-Eolien*, non plus que l'*Hyper-Lydien* qui le suit, n'étoient pas si anciens que les autres, Aristoxène n'en fait aucune mention, & Ptolomée qui n'en admettoit que sept, n'y comprenoit pas ces deux-là.

**HYPER-IASTIEN**, ou *Mixo-Lydien aigu*. C'est le nom qu'Euclide & plusieurs Anciens donnent au Mode appelé plus communément *Hyper-Ionien*.

**HYPER-IONIEN**. Mode de la Musique Grecque, appelé aussi par quelques-uns *Hyper-Iastien*, ou *Mixo-Lydien aigu*; lequel avoit sa fondamentale une Quarte au-dessus de celle du Mode Ionien. Le Mode Ionien 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-Eolien*, n'étoit pas si ancien que les treize autres; & Aristoxène qui les nomme tous, ne fait aucune mention de ces deux-là. (Voyez **MODE**.)

**HYPER-MIXO-LYDIEN**. Un des Modes de la Musique Grecque, autrement appelé *Hyper-Phrygien*. Voyez ce mot.

**HYPER-PHRYGIEN**, appelé 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-E'OLIEN. Mode de l'ancienne Musique, appelé aussi par Euclide, *Hypo - Lydien grave*. Ce Mode a sa fondamentale une Quarte au-dessous de celle du Mode Eolien. ( Voyez MODE. )

HYPO-IASTIEN. ( Voyez HYPO-IONIEN. )

HYPO-IONIEN. Le second des Modes de l'ancienne Musique, en commençant par le grave. Euclide l'appelle aussi *Hypo - Iastien* & *Hypo-Phrygien grave*. Sa fondamentale est une Quarte au-dessous de celle du Mode Ionien. ( Voyez MODE. )

**HYP0-LYDIEN.** Le cinquieme Mode de l'ancienne Musique , en commençant par le grave. Euclide l'appelle aussi *Hypo-Iassien* & *Hypo-Phrygien grave*. Sa fondamentale est une Quarte au-dessous de celle du Mode Lydien. (Voyez MODE.)

Euclide distingue deux Modes *Hypo-Lydiens* ; savoir , l'aigu qui est celui de cet Article , & le grave qui est le même que l'Hypo-Eolien.

Le Mode *Hypo-Lydien* étoit propre aux Chants funebres , aux méditations sublimes & divines : quelques-uns en attribuent l'invention à Polymneste de Colophon , d'autres à Damon l'Athénien.

**HYP0 MIXO-LYDIEN.** Mode ajouté par Gui d'Arrezzo 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.)

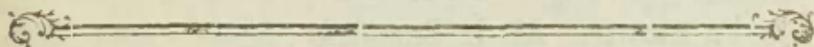
**HYP0-PHRYGIEN.** Un des Modes de l'ancienne Musique dérivé du Mode Phrygien dont la fondamentale étoit une Quarte au-dessus de la sienne. Euclide parle encore d'un autre Mode Hypo-Phrygien au grave de celui-ci : c'est celui qu'on appelle plus correctement Hypo-Ionien. Voyez ce mot.

Le 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.

**HYP0-PROSLAMBANOMÉ'NOS.** Nom d'une Corde ajoutée, à ce qu'on prétend, par Gui d'Arrezzo, un Ton plus bas que la Proslambanomène des Grecs; c'est-à-dire, au-dessous de tout le système. L'Auteur de cette nouvelle Corde l'exprima par la lettre  $\Gamma$  de l'Alphabet Grec, & de là nous est venu le nom de la *Gamme*.

**HYPORCHEMA.** Sorte de Cantique sur lequel on dançoit aux fêtes des Dieux.

**HYP0-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 des deux Tétracordes disjoints par *Hypo-Synaphe*, ont entr'elles cinq Tons ou une Septieme mineure d'Intervalle. Tels sont les deux Tétracordes *Hypaton* & *Synnéménon*.



## I.

**IAMBIC ME.** Sorte de Chant funebre jadis en usage parmi les Grecs, comme le *Linos* chez le même Peuple, & le *Manéros* chez les Egyptiens. (Voyez CHANSON.)

**IAMBIQUE,** *adj.* Il y avoit dans la Musique des Anciens deux sortes de vers *Iambiques*, dont on ne faisoit que réciter les uns au son des Instrumens, au lieu que les autres se chantoient.

On ne comprend pas bien quel effet devoit produire l'Accompagnement des Instrumens sur une simple récitation, & tout ce qu'on en peut conclure raisonnablement, c'est que la plus simple maniere de prononcer la Poésie Grecque, ou du moins l'*Iambique*, se faisoit par des Sons appréciables, harmoniques, & tenoit encore beaucoup de l'intonation du Chant.

IASTIEN. Nom donné par Aristoxène & Alypius au Mode que les autres Auteurs appellent plus communément *Ionien*. (Voyez MODE.)

JEU, *f. m.* L'action de jouer d'un Instrument. (Voyez JOUER.) On dit *Plein-Jeu*, *Demi-Jeu*, selon la maniere plus forte ou plus douce de tirer les Sons de l'Instrument.

IMITATION, *f. 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

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 fait que le bruit peut produire l'effet du silence , & le silence l'effet du bruit : comme quand on s'endort à une lecture égale & monotone , & qu'on s'éveille à l'instant qu'elle 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 désert 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 bocages. Il ne représentera pas directement ces choses , mais il excitera dans l'ame les mêmes mouvemens qu'on éprouve en les voyant.

J'ai dit au mot *Harmonie* qu'on ne tire d'elle aucun principe qui mene à l'*Imitation* musicale, puisqu'il n'y a aucun rapport entre des Accords & les objets qu'on veut peindre, ou les passions qu'on veut exprimer. Je ferai voir au mot MELODIE 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 le font entendre l'une après l'autre, à l'Unisson, à la Quinte, à la Quarte, à la Tierce, ou à quelque 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 regles en sont aussi relâchés, que celles de la Fugue sont sévères: c'est pourquoi les grands Maîtres la dédaignent, & toute *Imitation* trop affectée décele presque toujours un Ecolier en composition,

**IMPARFAIT**, *adj.* Ce mot a plusieurs sens en Musique. Un Accord *Imparfait* est, par opposition à l'Accord parfait, 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* étoit, dans nos anciennes Musiques, celui de la division double. ( Voyez MODE. )

Une Cadence *Imparfaitte* est celle qu'on appelle autrement Cadence irrégulière. ( Voyez CADENCE. )

Une Consonnance *Imparfaitte* est celle qui peut être majeure ou mineure, comme la Tierce ou la Sixte. ( Voyez CONSONNANCE. )

On appelle, dans le Plain-Chant, *Modes Imparfaitts* 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 Chançons, 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 *Improvisare* 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 sémi-Ton.

Chez les Grecs , les Intervalles *Incomposés* étoient différens dans les trois Genres , selon la maniere d'accorder les Tétracordes. Dans le Diatonique le sémi-Ton & chacun des deux Tons qui le suivent étoient des Intervalles *Incomposés*. La Tierce mineure qui se trouve entre la 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 système moderne qu'un seul Intervalle *Incomposé* ; savoir , le sémi-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** , *f. m.* Terme générique sous lequel on comprend tous les corps artificiels qui peuvent rendre & varier les Sons , à l'imitation

de la Voix. Tous les corps capables d'agiter l'air par quelque choc , & d'exciter ensuite par leurs vibrations , dans cet air agité , des ondulations assez fréquentes , peuvent donner du Son ; & tous les corps capables d'accélérer ou retarder ces ondulations peuvent varier les Sons. ( Voyez SON. )

Il y a trois manieres de rendre des Sons sur des *Intrumens* ; 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 *Intrumens*.

Ils se divisent généralement en *Intrumens* à Cordes , *Intrumens* à vent , *Intrumens* de percussion. Les *Intrumens* 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* , *Sinnicium* , *Epanoron* , &c. On touchoit tous ces *Intrumens* avec les doigts ou avec le *Plectrum* , espece d'archet.

Pour leurs principaux *Intrumens* à vent , ils avoient ceux appellés , *Tibia* , *Fistula* , *Tuba* , *Cornu* , *Lituus* , &c.

Les *Intrumens* 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

*Intrumens* ni pour ceux de la Musique moderne dont le nombre est excessif. La Partie Instrumentale, dont un autre s'étoit chargé, n'étant pas d'abord entrée dans le 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, *f. f.* Terme de Plain-Chant. (Voyez DIAPTOSE.)

INTERMEDE, *f. m.* Piece de Musique & de Danse qu'on insere à l'Opéra, & quelquefois à la Comédie, entre les Actes d'une grande Piece, pour égayer & reposer, en quelque sorte, l'esprit du Spectateur attristé par le tragique & tendu sur les grands intérêts.

Il y a des *Intermedes* qui sont de véritables Drames comiques ou burlesques, lesquels, coupant ainsi l'intérêt par un intérêt tout différent, balottent & tiraillent, pour ainsi dire, l'atten-

tion du Spectateur en sens contraire, & d'une maniere très-oppoſée au bon goût & à la raiſon. Comme la Danſe, en Italie, n'entre point & ne doit point entrer dans la conſtitution du Drame Lyrique, on eſt forcé, pour l'admettre ſur le Théâtre, de l'employer hors d'œuvre & détachée de la Piece. Ce n'eſt pas cela que je blâme ; au contraire, je penſe qu'il convient d'effacer, par un Ballet agréable, les impreſſions trilles laiſſées par la représentation d'un grand Opéra, & j'approuve fort que ce Ballet faſſe un ſujet particulier qui n'appartienne point à la Piece : 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 Piece nouvelle.

INTERVALLE, *f. 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'Unifſon de l'autre. La différence qu'il y a de l'*Intervalle* à l'*Etendue*, eſt que l'*Intervalle* eſt conſidéré comme indiviſé, & l'*Etendue* comme diviſée. Dans l'*Intervalle*, on ne conſidere que les deux termes ; dans l'*Etendue*, on en ſuppoſe d'intermédiaires. L'*Etendue* 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 système, 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 système quelconque, on aura tous les *Intervalles* possibles dans ce même système; sur quoi il restera à réduire sous la même espèce tous ceux qui se trouveront égaux.

Les Anciens divisoient les *Intervalles* de leur Musique en *Intervalles* simples ou incomposés, qu'ils appelloient *Diafèmes*, & en *Intervalles* composés, qu'ils appelloient *Systèmes*. (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* composé: 4°. En Genre; c'est ainsi que les *Intervalles* Diatoniques, Chromatiques, Enharmoniques diffèrent entr'eux: 5°. En nature de rapport; comme l'*Intervalle* dont la raison peut s'exprimer en nombres, diffère d'un *Intervalle* irrationnel. Disons quelques mots de toutes ces différences.

I. Le moindre de tous les *Intervalles*, selon Bacchius & Gaudence, est le Dièse Enharmonique. Le plus grand, à le prendre à l'extrémité grave du Mode Hypo-Dorien, jusqu'à l'extrémité aiguë de l'Hypo-mixo-Lydien, seroit de trois

Octaves completes ; mais comme il y a une Quinte à retrancher, ou même une Sixte, selon un passage d'Adrafte, cité par Meibomius, 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 especes, sans y compter l'Unisson, qu'ils appelloient *Homophonie*, ou parité de Sons, & dont l'*Intervalle* est nul. La première especie étoit l'*Antiphonie*, ou opposition des Sons, qui se faisoit à l'Octave ou à la double Octave, & qui n'étoit proprement qu'une Réplique du même Son ; mais pourtant avec opposition du grave à l'aigu. La seconde especie 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 fémi-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  $\frac{3}{4}$  de Ton , de l'autre un tier ou  $\frac{4}{3}$  , & les deux Cordes aiguës feront entr'elles un *Intervalle* qui fera la différence des deux précédens , ou la douzième partie d'un Ton.

V. Passant maintenant aux rapports , cet Article me mene à une petite digression.

Les Aristoxéniens prétendoient avoir bien simplifié la Musique par leurs divisions égales des *Intervalles* , & se moquoient fort de tous les cal-

ouls de Pythagore. Il me semble cependant que cette prétendue simplicité n'étoit guere que dans les mots, & que si les Pythagoriciens avoient un peu mieux entendu leur Maître & la Musique, ils auroient bientôt fermé la bouche à leurs adverfaires.

Pythagore n'avoit pas imaginé le rapport des Sons qu'il calcula le premier. Guidé par l'expérience, il ne fit que prendre note de ses observations. Aristoxène incommodé de tous ces calculs, bâtit dans sa tête un systême tout différent; & comme s'il eût pu changer la Nature à son gré pour avoir simplifié les mots, il crut avoir simplifié les choses, au lieu qu'il fit réellement le contraire.

Comme les rapports des Consonnances étoient simples & faciles à exprimer, ces deux Philosophes étoient d'accord là-dessus : ils l'étoient même sur les 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 vançoit d'ignorer le rapport il bâtissoit toute sa doctrine musicale. Qu'y avoit-il de plus aisé que de lui montrer la fausseté de ses opérations & la justesse de celles de Pythagore? Mais, auroit-il dit, je prends toujours des doubles, ou des moitiés, ou des tiers; cela est plus simple &

plutôt fait que vos Comma , vos Limma , vos Apotomes. Je l'avoue , eût répondu Pythagore ; mais , dites-moi , je vous prie , comment vous les prenez , ces doubles , ces moitiés , ces tiers ? L'autre eût répliqué qu'il les entonnoit naturellement , ou qu'il les prenoit sur son Monocorde Eh bien ! eût dit Pythagore , entonnez-moi juste le quart d'un Ton. Si l'autre eût été assez charlatan pour le faire , Pythagore eût ajouté : mais est-il bien divisé votre Monocorde ? Montrez-moi , je vous prie , de quelle méthode vous vous êtes servi pour y prendre le quart ou le tiers d'un Ton ? Je ne saurois voir , en pareil cas , ce qu'Aristoxène eut pu répondre. Car , de dire que l'Instrument avoit été accordé sur la Voix , outre que c'eût été tomber dans le cercle , cela ne pouvoit convenir aux Aristoxéniens , puisqu'ils avouoient tous avec leur Chef qu'il falloit exercer long-tems 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 préféroient les rapports justes & harmoniques de leur Maître aux divisions du système 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 système s'accordent par des Consonnances ; ce qui ne pouvoit se faire dans le leur que pour le seul Genre Diatonique.

Il s'ensuit de tout ceci , qu'Aristoxène distinguoit avec raison les *Intervalles* en rationnels & irrationnels ; puisque , bien qu'ils fussent tous rationnels dans le système de Pythagore , la plupart 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 système de notre Musique , dont le moindre est le Sémiton mineur exprimé sur le même Degré , par un Dièse ou par un Bémol. ( Voyez SÉMI-TON. ) La troisième acception suppose quelque différence de position : c'est - à - dire un ou plusieurs De-

grés 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 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 especes d'*Intervalles* simples , dont trois sont complémens des trois autres à

L'Octave, & par conséquent auffi leurs renverfés. Si vous prenez d'abord les moindres *Intervalles*, vous aurez pour directs, la Seconde, la Tierce & la Quarte; pour renverfés, la Septieme, la Sixte & la Quinte. Que ceux-ci foient directs, les autres feront renverfés: tout est réciproque.

Pour trouver le nom d'un *Intervalle* quelconque, il ne faut qu'ajouter l'unité au nombre des Degrés qu'il contient. Ainfi l'*Intervalle* d'un Degré donnera la Seconde; de deux, la Tierce; de trois, la Quarte; de sept, l'Octave; de neuf, la Dixieme, &c. Mais ce n'est pas assez pour bien déterminer un *Intervalle*: car fous 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, fans changer le Degré, fait dans l'*Intervalle* la différence d'un fémi-Ton. Que si d'un *Intervalle* mineur on ôte encore un fémi-Ton, cet *Intervalle* devient diminué. Si l'on augmente d'un fémi-Ton un *Intervalle* majeur, il devient superflu.

Les Consonnances parfaites font invariables par leur nature. Quand leur *Intervalle* est ce qu'il doit être, elles s'appellent *Justes*. Que si l'on altere cet *Intervalle* d'un fémi-Ton, la Consonnance s'appelle *Fausse* & devient Dissonnance; *superflue*, si le fémi-Ton est ajouté; *diminuée*, s'il est retranché. On donne mal-à-propos le nom

de fausse - Quinte à la Quinte diminuée ; c'est prendre le genre pour l'espece : la Quinte superflue est tout aussi fausse que la diminuée, & l'est même davantage à tous égards.

On trouvera ( *Planche C. Fig. 2.* ), 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* appelé par les Harmonistes *Septieme superflue*, n'est qu'une Septieme majeure avec un Accompagnement particulier ; la véritable Septieme superflue, telle quelle est marquée dans la Table, n'ayant pas lieu dans l'Harmonie, ou n'y ayant lieu que successivement, comme transition Enharmonique, jamais rigoureusement dans le même Accord.

On observera aussi que la plupart des 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 ajouter l'Octave autant de fois que l'on veut, & pour avoir le nom de ce nouvel *Intervalle*, il faut au nom de l'*Intervalle* simple ajouter autant de fois sept qu'il contient d'Octaves. Réciproquement, pour connoître le simple d'un *Intervalle* redoublé dont on a le nom, il ne faut qu'en rejeter sept autant de fois qu'on le peut ; le reste donnera le nom  
de

de l'*Intervalle* simple qui l'a produit. Voulez-vous une Quinte redoublée ; c'est-à-dire, l'Octave de la Quinte, ou la Quinte de l'Octave ? A 5 ajoutez 7, vous aurez 12. La Quinte redoublée est donc une Douzieme. Pour trouver le simple d'une Douzieme, rejetez 7 du nombre 12 autant de fois que vous le pourrez, le reste 5 vous indique une Quinte. A l'égard du rapport, il ne faut que doubler le conséquent, ou prendre la moitié de l'antécédent de la raison simple autant de fois qu'on ajoute d'Octaves, & l'on aura la raison de l'*Intervalle* redoublé. Ainsi 2, 3, étant la raison de la Quinte, 1, 3, ou 2, 6, sera celle de la Douzieme, &c. Sur quoi l'on observera qu'en termes de Musique, composer ou redoubler un *Intervalle*, ce n'est pas l'ajouter à lui-même, c'est y ajouter une Octave ; le tripler, c'est en ajouter deux, &c.

Je dois avertir ici que tous les *Intervalles* exprimés dans ce Dictionnaire par les noms des Notes, doivent toujours se compter du grave à l'aigu ; en sorte que cet *Intervalle*, *ut si*, n'est pas une Seconde, mais une Septieme ; & *si ut*, n'est pas une Septieme, mais une Seconde.

INTONATION, *s. f.* Action d'entonner. (Voyez ENTONNER.) L'*Intonation* peut être juste ou fautive, trop haute ou trop basse, trop forte ou trop foible, & alors le mot *Intonation* accompagné d'une épithete, s'entend de la maniere d'entonner.

INVERSE. (Voyez RENVERSE'.)

IONIEN ou IONIQUE. *adj.* Le Mode *Ionien* étoit, en comptant du grave à l'aigu, le second des cinq Modes moyens de la Musique des Grecs. Ce Mode s'appelloit 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 Claveffin, l'Orgue; sonner de la Trompette; donner du Cor; pincer la Guitare, &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 *Irréguliere* 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-ajoutée. (Voyez CADENCE.)

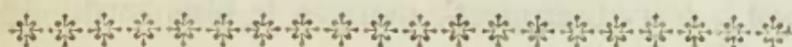
ISON. Chant en *Ison*. (Voyez CHANT.)

JULE, *s. f.* Nom d'une sorte d'Hymne ou

Chanson parmi les Grecs, en l'honneur de Cérés ou de Proserpine. (Voyez CHANSON.)

**JUSTE**, *adj.* Cette épithete se donne généralement aux Intervalles dont les Sons sont exactement dans le rapport qu'ils doivent avoir, & aux Voix qui entonnent toujours ces Intervalles dans leur justesse : mais elle s'applique spécialement aux Consonnances parfaites. Les imparfaites peuvent être majeures ou mineures, les parfaites ne sont que justes. Dès qu'on les altere d'un sémi - Ton elles deviennent fausses, & par conséquent dissonnances. (Voyez INTERVALLE.)

**JUSTE**, est aussi quelquefois adverbe. Chanter *juste*, Jouer *juste*.



## L.

**L**. Nom de la sixieme Note de notre Gamme, inventée par Gui 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 tête 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 vite. Il répond à-peu-près à l'Italien *Vivace*.

LEMME , *f. m.* Silence ou Pause d'un Tems bref dans le Rhythme Catalectique. (Voy. RHYTHME.)

LENTEMENT , *adv.* Ce mot répond à l'Italien *Largo* & marque un mouvement lent. Son superlatif , *très - Lentement* , marque le plus tardif de tous les mouvemens.

LEPSIS. Nom Grec d'une des trois parties de l'ancienne Mélopée , appelée aussi quelquefois *Euthia* , par laquelle le Compositeur discerne s'il doit placer son Chant dans le système 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 *Méfoïdes*. (Voyez ME'LOPE'E.)

LEVE' , *adj. pris substantivement.* C'est le Tems de la Mesure où on leve 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 troisieme ; à quatre , le second & le & quatrieme. ( Voyez ARSIS. )

LIAISON, *f. f.* Il y a *Liaison* d'Harmonie & *Liaison* de Chant.

La *Liaison* a lieu dans l'Harmonie , lorsque cette Harmonie procede par un tel progrès de Sons fondamentaux, que quelques-uns des Sons qui accompagnoient celui qu'on quitte , 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 premiere , & 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, *f. f.* Liberté que prend le Compositeur, & qui semble contraire aux regles, quoiqu'elle soit dans le principe des regles; car voilà ce qui distingue les *Licences* des fautes. Par exemple, c'est une Regle en Composition de ne point monter de la Tierce mineure ou de la Sixte mineure à l'Octave. Cette regle dérive de la loi de la liaison harmonique, & de celle de la Préparation. Quand donc on monte de la Tierce mineure ou de la Sixte mineure à l'Octave, en sorte qu'il y ait pourtant liaison entre les deux Accords, ou que la 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 regle de ne pas faire deux Quintes justes de suite entre les mêmes Parties, sur-tout par mouvement semblable; le principe de cette regle est dans la loi de l'unité du Mode. Toutes les fois donc qu'on peut faire ces deux Quintes sans faire sentir deux Modes à la fois, il y a *Licence*: mais il n'y a point de faute. Cette explication étoit nécessaire, parce que les Musiciens n'ont aucune idée bien nette de ce mot de *Licence*.

Comme la plupart des regles de l'Harmonie sont fondées sur des principes arbitraires & changent par l'usage & le goût des Compositeurs, il arrive de-là que ces regles varient, sont sujettes

à la mode, & que ce qui est *Licence* en un tems, ne l'est pas dans un autre. Il y a deux ou trois siècles qu'il n'étoit pas permis de faire deux Tierces de suite, sur-tout 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, *f. 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-Mésou*, ou *Mésou-Diatonos*, &c.

LIE'ES, *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, *f. 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 fauroit faire aujourd'hui qu'au moyen du chapeau, à cause de la rondeur de nos Notes.

La valeur des Notes qui composoient la *Ligature* varioit beaucoup selon qu'elles montoient ou descendoient, selon qu'elles étoient différemment liées, selon qu'elles étoient à queue ou sans queue, selon que ces queues étoient placées à droite ou à gauche, ascendantes ou descendantes: enfin, selon un nombre infini de regles si parfaitement oubliées à présent, qu'il n'y a peut être pas en Europe un seul Musicien qui soit en état de déchiffrer des Musiques de quelque antiquité.

LIGNE, *f. f.* Les *Lignes* de Musique sont ces traits horizontaux & paralleles qui composent la Portée, & sur lesquels, ou dans les espaces qui les séparent, on place les Notes selon leurs Degrés. La Portée du Plain - Chant n'est que de quatre *Lignes*, celle de la Musique a cinq *Lignes* stables & continues, outre les *Lignes* postiches qu'on ajoute de tems en tems au - dessus ou au - dessous de la Portée, pour les Notes qui passent son étendue.

Les *Lignes*, soit dans le Plain-Chant, soit dans la Musique, se comptent en commençant par la plus basse. Cette plus basse est la première, la plus haute est la quatrième dans le Plain-Chant, la cinquième dans la Musique. (Voyez PORTE'E.)

LIMMA, *f. m.* Intervalle de la Musique Grecque, lequel est moindre d'un Comma que le sémi-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.

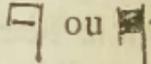
Philolaüs & tous les Pythagoriciens faisoient du *Limma* un Intervalle Diatonique, qui répondoit à notre sémi-Ton majeur. Car, mettant deux Tons majeurs consécutifs, il ne leur restoit que cet Intervalle pour achever la Quarte juste ou le Tétracorde: en sorte que, selon eux, l'Intervalle du *mi* au *fa* eût été moindre que celui du *fa* à son Dièse. Notre Echelle Chromatique donne tout le contraire.

LINOS, *f. m.* Sorte de Chant rustique chez les anciens Grecs, ils avoient aussi un Chant funebre du même nom, qui revient à ce que les Latins ont appelé *Nenia*. 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 Musique qu'on vous présente, en jetant 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, *f. 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 Breves; quelquefois elle en vaut trois selon le Mode. (Voyez MODE.)

Muris & ses contemporains avoient des *Longues* de trois especes; savoir, la parfaite, l'imparfaite & la double. La *Longue* parfaite a, du côté droit, une queue descendante,  ou .

Elle vaut trois Tems parfaits, & s'appelle 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 Breve. La *Longue* double contient deux Tems égaux imparfaits: elle se figure comme la *Longue* simple, mais avec une

double largeur, . Muris cite Aristote pour

prouver que cette Note n'est pas du Plain-Chant.

Aujourd'hui le mot *Longue* est le corrélatif du mot *Breve*. (Voyez BREVE.) Ainsi toute Note qui précède une Breve est une *Longue*.

LOURE, *f. 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 breve celle du milieu. *Loure* est le nom d'un ancien Instrument semblable à une Mufette, 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, *f. 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, *f. m.* Pupitre de Chœur sur lequel on met les Livres de Chant dans les Eglises Catholiques.

LYCHANOS. (Voyez LICHANOS.)

LYDIEN, *a. l.* Nom d'un des Modes de la Musique des Grecs, lequel occupoit le milieu entre l'Eolien & l'Hyper-Dorien. On l'appelloit

aussi quelquefois Mode Barbare , parce qu'il portoit le nom d'un Peuple Asiatique.

Euclide distingue deux Modes *Lydiens*. Celui-ci proprement dit , & un autre qu'il appelle *Lydien grave* , & qui est le même que le Mode Eolien , du moins quant à sa fondamentale. ( Voyez MODE. )

Le 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 Thebes. 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 épithete se donnoit autrefois à la Poésie faite pour être chantée & accompagnée de la Lyre ou Cithare par le Chanteur , comme les Odes & autres Chançons , à la différence de la Poésie dramatique ou théâtrale , qui s'accompagnoit avec des Flûtes par d'autres que le Chanteur ; mais aujourd'hui elle s'applique au contraire à la fade Poésie de nos Opéra , & par extension , à la Musique dramatique & imitative du Théâtre. ( Voyez IMITATION. )

LYTIERSE. Chançon des Moissonneurs chez les anciens Grecs. ( Voyez CHANSON. )

## M.

**ME**A. Syllabe avec laquelle quelques Musiciens solfient le *mi* Bémol , comme ils solfient par *fi* le *fa* Dièse. ( Voyez SOLFIER. )

MACHICOTAGE , *f. 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 maniere de Chant vient de celui des Ecclésiastiques appelés *Machicots*, qui l'exécutoient autrefois après les Enfans de Chœur.

MADRIGAL. Sorte de Piece de Musique travaillée & savante , qui étoit fort à la mode en Italie au seizieme siecle , & même au commencement du précédent. Les *Madrigaux* se composoient ordinairement , pour la vocale , à cinq ou six Parties , toutes obligées , à cause des Fugues & Dessesins dont ces Pieces étoient remplies : mais les Organistes composoient & exécutoient aussi des *Madrigaux* sur l'Orgue , & l'on prétend même que ce fut sur cet Instrument que le *Madrigal* fut inventé. Ce genre de 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 Prenefino*, *Pont-ponio Nema*, *Tommaso Pecci*, & sur-tout le fameux Prince de *Venosa*, dont les *Madrigaux*, pleins de science & de goût, étoient admirés par tous les Maîtres, & chantés par toutes les Dames.

MAGADISER, *v. n.* C'étoit dans la Musique Grecque, chanter à l'Octave, comme faisoient naturellement les voix de femmes & d'hommes mêlées ensemble; ainsi les Chants *Magadisés* étoient toujours des Antiphonies. Ce mot vient de *Magas*, Chevalet d'Instrument, &, par extension, Instrument à Cordes doubles, montées à l'Octave l'une de l'autre, au moyen d'un Chevalet, comme aujourd'hui nos Claveffins.

MAGASIN. Hôtel de la dépendance de l'Opéra de Paris, où logent les Directeurs & d'autres personnes attachées à l'Opéra, & dans lequel est un petit Théâtre appelé aussi *Magasin*, ou, *Théâtre du Magasin*, sur lequel se font les premières répétitions. C'est l'*Odeum* de la Musique Française. (Voyez ODEUM.)

MAJEUR, *adj.* Les Intervalles susceptibles de variation sont appelés *Majeurs*, quand ils sont aussi grands qu'ils peuvent l'être sans devenir faux.

Les Intervalles appelés parfaits, tels que l'Octave, la Quinte & la Quarte, ne varient point & ne sont que *justes*; si-tôt qu'on les altere ils sont *faux*. Les autres Intervalles peuvent,

fans changer de nom , & fans cesser d'être justes , varier d'une certaine différence : quand cette différence peut être ôtée , ils sont *Majeurs* ; *Mineurs* , quand elle peut être ajoutée.

Ces Intervalles variables sont au nombre de cinq : savoir , le sémi-Ton , le Ton , la Tierce , la Sixte & la Septieme. A l'égard du Ton & du sémi - Ton , leur différence du *Majeur* au Mineur ne sauroit s'exprimer en Notes , mais en nombres seulement. Le sémi-Ton *Majeur* est l'Intervalle d'une Seconde mineure , comme de *si* à *ut* , ou de *mi* à *fa* , & son rapport est de 15 à 16. Le Ton *Majeur* est la différence de la Quarte à la Quinte , & son rapport est de 8 à 9.

Les trois autres Intervalles ; savoir , la Tierce , la Sixte & la Septieme , different toujours d'un sémi - Ton du *Majeur* au Mineur , & ces différences peuvent se noter. Ainsi la Tierce mineure a un Ton & demi , & la Tierce *Majeure* deux Tons.

Il y a quelques autres plus petits Intervalles , comme le Dièse & le Comma , qu'on distingue en Moindres , Mineurs , Moyens , *Majeurs* & Maximes ; mais comme ces Intervalles ne peuvent s'exprimer qu'en nombres , ces distinctions sont inutiles dans la pratique.

*Majeur* se dit aussi du Mode , lorsque la Tierce de la Tonique est *Majeure* , & alors souvent le mot *Mode* ne fait que se sous entendre. Préluder

en *Majeur*, passer du *Majeur* au *Mineur*, &c.  
(Voyez *MODE*.)

**MAIN HARMONIQUE.** C'est le nom que donna l'Arétin à la Gamme qu'il inventa pour montrer le rapport de ses Hexacordes, de ses six lettres & de ses six syllabes, avec les cinq Tétracordes des Grecs. Il représenta cette Gamme sous la figure d'une main gauche sur les doigts de laquelle étoient marqués tous les sons de la Gamme, tant par les 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 fémi-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 *Maitre 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 timbre, soit par la légèreté, 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 troisieme partie des fonctions du *Maitre à Chanter* regarde la connoissance de la Langue, surtout des Accens, de la quantité & de la meilleure maniere de prononcer ; parce que les défauts de la prononciation sont beaucoup plus sensibles dans le Chant que dans la parole, & qu'une Vocale bien faite ne doit être qu'une maniere plus énergique & plus agréable de marquer la Prosodie & les Accens. ( Voyez ACCENT. )

MAISTRE DE CHAPELLE. ( Voyez MAISTRE DE MUSIQUE. )

MAISTRE DE MUSIQUE. Musicien gagé pour composer de la Musique & la faire exécuter. C'est le *Maitre 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'Opéra de Paris, par exemple, l'emploi de battre la Mesure est un office particulier ; au lieu que la Musique des Opéra est composée par quiconque en a le talent & la volonté. En Italie, celui qui a composé un Opéra en dirige toujours l'exécution, non en battant la Mesure, mais au Claveffin. Ainsi l'emploi de *Maitre de Musique* n'a guere lieu

que dans les Eglises ; auffi ne dit-on point en Italie , *Maître de Musique* , mais *Maître de Chapelle* : dénomination qui commence à passer auffi en France.

MARCHE , *f. f.* Air militaire qui fe joue par des Instrumens de guerre & marque le Mètre & la cadence des Tambours , laquelle eft proprement la *Marche*.

Chardin dit qu'en Perfe , quand on veut abattre des maifons , applanir un terrain ou faire quelqu'autre ouvrage expéditif qui demande une multitude de bras , on affemble les habitans de tout un quartier ; qu'ils travaillent au fon des Instrumens , & qu'ainfi l'ouvrage fe fait avec beaucoup plus de zele & de promptitude que fi les Instrumens n'y étoient pas.

Le Maréchal de Saxe a montré , dans fes Réveries , que l'effet des Tambours ne fe bornoit pas non plus à un vain bruit fans utilité , mais que felon que le mouvement en étoit plus vif ou plus lent , ils portoient naturellement le foldat à preffer ou ralentir fon pas : on peut dire auffi que les Airs des *Marches* doivent avoir différens caracteres , felon les occasions où l'on les emploie ; & c'est ce qu'on a dû fentir jufqu'à certain point , quand on les a distingués & diverfifiés ; l'un pour la Générale , l'autre pour la *Marche* , l'autre pour la Charge , &c. Mais il s'en faut bien qu'on ait mis à profit ce principe autant qu'il auroit pu l'être. On s'est borné jufqu'ici à

compofer des Airs qui fifsent 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 auffi fort peu de *Marches* , & la plupart 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 premiere partie de celle des Mousquetaires du Roi de France.

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* réglée ; les Trompettes n'ont qu'un Ton presque uniforme , & des fanfares. ( Voyez FANFARE. )

MARCHER , *v. n.* Ce terme s'emploie figurément en Musique , & se dit de la succession des Sons ou des Accords qui se suivent dans certain ordre. *La Basse & le Dessus Marchent par mouvemens contraires.* *Marche de Basse.* *Marcher à contre-tems.*

MARTELLEMENT , *f. 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 premiere Note sur la seconde , tombant ensuite sur cette seconde

Note par un seul coup de gosier ; on appelle cela faire un *Martellement*. (Voyez Pl. B. 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 fémi-Ton *Maxime* fait la différence du fémi-Ton mineur au Ton majeur, & son rapport est de 25 à 27. Il y auroit entre l'*ut* Dièse & le *re* un fémi-Ton de cette espèce, si tous les fémi-Tons n'étoient pas rendus égaux ou supposés tels par le Tempérament.

Le Dièse *Maxime* est la différence du Ton mineur au fémi-Ton *Maxime*, en rapport de 243 à 250.

Enfin le Comma *Maxime* ou Comma de Pythagore, est la quantité dont different 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, *f. f.* C'est une Note faite en quatre-long horizontal 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 BARRÉS, MESURE. )

ME'DIANTE, *f. 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 *Médiant*e & 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. )

ME'DIATION, *f. 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 Eglises Catholiques.

ME'DIUM, *f. 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. )

**ME' LANGE**, *f. m.* Une des Parties de l'anciennè Mélopée, appelée *Agogé* par les Grecs, laquelle consiste à savoir entrelacer & mêler à propos les Modes & les Genres. (Voyez ME'LOPE'E.)

**ME'LODIE**, *f. f.* Succession de Sons tellement ordonnés selon les loix du Rhythme & de la Modulation, qu'elle forme un sens agréable à l'oreille; la Méloдие vocale s'appelle Chant, & l'Instrumentale, Symphonie.

L'idée du Rhythme entre nécessairement dans celle de la *Méloдие*: un Chant n'est un Chant qu'autant qu'il est mesuré; la même succession de Sons peut recevoir autant de caractères, autant de *Méloodies* 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 *Méloдие* 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 *Méloдие* 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 *Méloдие* se rapporte à deux principes différens, selon la maniere dont on la considère. Prise par les rapports des Sons & par les regles du Mode, elle a son principe dans l'Harmonie; puisque c'est une analyse harmonique qui donne les Degrés de la Gamme, les Cordes du Mode,

& les loix de la Modulation , uniques élémens du Chant. Selon ce principe , toute la force de la *Mélocdie* 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 *Mélocdie* 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 *Mélocdie* plus vive & plus passionnée ; celle qui n'a que peu ou point d'Accent ne peut avoir qu'une *Mélocdie* languissante & froide , sans caractère & sans expression. Voilà les vrais principes ;

tant qu'on en fortira & qu'on voudra parler du pouvoir de la Musique sur le cœur humain , on parlera fans s'entendre ; on ne saura ce qu'on dira.

Si la Musique ne peint que par la *Mélocdie* , & tire d'elle toute fa force , il s'enfuit que toute Musique qui ne chante pas , quelque harmonieufe qu'elle puiſſe être , n'est point une Musique imitative , & ne pouvant ni toucher ni peindre avec ſes beaux Accords , laſſe bientôt 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 *Mélocdies* 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 Opéra l'uſage 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 UNITE' DE ME'LODIE. )

ME'LODIEUX, *adj.* Qui donne de la Mélocdie. *Mélocdieux*, dans l'uſage, ſe dit des Sons agréables, des Voix ſonores, des Chants doux & gracieux, &c.

ME'LOPE'E, *f. f.* C'étoit dans l'ancienne Musique, l'uſage régulier de toutes les Parties har-

moniques ; c'est-à-dire , l'art ou les regles de la composition du Chant , desquelles la pratique & l'effet s'appelloit *Méodie*.

Les Anciens avoient diverses regles pour la maniere de conduire le Chant par Degrés conjoints , disjoints ou mêlés , en montant ou en descendant. On en trouve plusieurs dans Aristoxène , lesquelles dépendent toutes de ce principe ; que , dans tout systéme harmonique , le troisieme ou le quatrieme 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 regles qui s'appelle *Mélopée*.

La *Mélopée* est composée de trois Parties ; savoir , la *Prise* , *Lepsis* , qui enseigne au Musicien en quel lieu de la Voix il doit établir son Diapason ; le *Mélange* , *Mixis* , selon lequel il entrelace ou mêle à propos les Genres & les Modes ; & l'*Usage* , *Chresis* , qui se subdivise en trois autres Parties : la premiere , appelée *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 deuxieme , appelée *Agogé* , marche alternativement par Degrés disjoints en montant , & conjoints en descendant , ou au contraire. La troisieme , appelée *Pet-*

*teia* , par laquelle il discerne & choisit les Sons qu'il faut rejeter , ceux qu'il faut admettre , & ceux qu'il faut employer le plus fréquemment.

Aristide Quintilien divise toute la *Mélopée* en trois especes qui se rapportent à autant de Modes , en prenant ce dernier nom dans un nouveau sens. La premiere espece étoit l'*Hypatoïde* , appelée ainsi de la Corde Hypate , la principale ou la plus basse , parce que le Chant régnaient seulement sur les Sons graves ne s'éloignoit pas de cette Corde , & ce Chant étoit approprié au Mode tragique. La seconde espece étoit la *Mésôïde* , de *Mése* , la Corde du milieu , parce que le Chant régnoit sur les Sons moyens , & celle-ci répondoit au Mode Nomique , consacré à Apollon. La troisieme s'appelloit *Nétoïde* , de *Nete* , la derniere Corde ou la plus haute ; son Chant ne s'étendoit que sur les Sons aigus & constituoit le Mode Dithyrambique ou Bachique. Ces Modes en avoient d'autres qui leur étoient subordonnés & varioient la *Mélopée* ; tels que l'Erotique ou amoureux , le Comique , l'Encomiaque 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 , savoir : 1°. Le *Systaltique* , ou celui qui inspiroit les passions tendres & affectueuses , les passions tristes & capables de resserrer le cœurs ,

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 rame-noit l'ame à un état tranquille. La premiere es-pece de *Mélopée* convenoit aux Poésies amoureu-ses, aux plaintes, aux regrets & autres expres-sions semblables. La seconde étoit propre aux Tragédies, aux Chants de guerre, aux sujets héroïques. La troisieme aux Hymnes, aux louan-ges, aux instructions.

ME'LOS, *f. m.* Douceur du Chant. Il est dif-ficile de distinguer dans les Auteurs Grecs le sens du mot *Mélos* du sens du mot *Méodie*. Platon dans son Protagoras, met le *Mélos* dans le sim-ple discours, & semble entendre par-là le Chant de la parole. Le *Mélos* paroît être ce par quoi la *Méodie* est agréable. Ce mot vient de μέλι, miel.

MENUET, *f. m.* Air d'une Danse de même nom, que l'Abbé Brossard dit nous venir du Poi-tou. Selon lui cette Danse est fort gaie & son mouvement est fort vite. Mais au contraire le caractere du *Menuet* est une élégante & noble simplicité; le mouvement en est plus modéré que vite, & 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.

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 *Mequet* ; & 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.

ME'SE, *f. f.* Nom de la Corde la plus aiguë du second Tétracorde des Grecs. ( Voyez ME'SON. )

*Mèse* signifie *Moyenne*, & ce nom fut donné à cette Corde, non, comme dit l'Abbé Brofard, parce qu'elle est commune ou mitoyenne entre les deux Octaves de l'ancien système ; car elle portoit ce nom bien avant que le système eût acquis cette étendue : mais parce qu'elle formoit précisément le milieu entre les deux premiers Tétracordes dont ce système avoit d'abord été composé.

ME'SOÏDE, *f. f.* Sorte de Mélodie dont les Chants rouloient sur les Cordes moyennes, lesquelles s'appelloient aussi *Mésoides* de la Mèse ou du Tétracorde Méson.

ME'SOÏDES. Sons moyens, ou pris dans le Medium du système. ( Voyez ME'LOPE'E. )

ME'SON. 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-Méfon*; la seconde, *Parhypate-Méfon*; la troisième, *Lichanos-Méfon* ou *Méfon-Diatonos*; & la quatrième, *Mèse*. (Voyez SYSTEME.)

*Méfon* est le génitif pluriel de *Mèse*, *moyenne*; parce que le Tétracorde *Méfon* occupe le milieu entre le premier & le troisième, ou plutôt parce que la Corde *Mèse* donne son nom à ce Tétracorde dont elle forme l'extrémité aiguë. (Voyez Pl. H. Fig. 2.)

ME'SOPYCNI, *adj.* Les Anciens appelloient ainsi, dans les Genres épais, le second Son de chaque Tétracorde. Ainsi les Sons *Méfopycni* étoient cinq en nombre. (Voyez SON, SYSTEME, TÉTRACORDE.)

MESURE. *f. 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 vite 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 regles 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 pu se faire séparément.

La *Mesure* des Grecs tenoit à leur Langue ; c'étoit la Poésie qui l'avoit donné à la Musique , les *Mesures* de l'une répondoient aux pieds de l'autre : on n'auroit pas pu mesurer de la prose en Musique. Chez nous , c'est le contraire : le peu de prosodie de nos langues fait que dans nos Chants la valeur des Notes détermine la quantité des syllabes ; c'est sur la Mélodie qu'on est forcé de scander le discours ; on n'apperçoit pas même si ce qu'on chante est vers ou prose : nos Poésies n'ayant plus de pieds , nos Vocales n'ont plus de *Mesures* ; le Chant guide , & la parole obéit.

La *Mesure* tomba dans l'oubli , quoique l'Intonation fût toujours cultivée , lorsqu'après les

victoires des Barbares les Langues changerent de caractere & perdirent leur Harmonie. Il n'est pas étonnant que le Mètre qui servoit à exprimer la *Mesure* de la Poésie , fût négligé dans des tems où on ne la sentoit plus , & où l'on chantoit moins de vers que de prose. Les Peuples ne connoissoient guere alors d'autre amusement que les cérémonies de l'Eglise , ni d'autre Musique que celle de l'Office , & comme cette Musique n'exigeoit pas la régularité du Rhythme , cette partie fut enfin tout - à - fait oubliée. Gui nota sa Musique avec des points qui n'exprimoient pas des quantités différentes , & l'invention des Notes fut certainement postérieure à cet Auteur.

On attribue communément cette invention des diverses valeurs des Notes à Jean de Muris , vers l'an 1330. Mais le Pere Merfenne le nie avec raison , & il faut n'avoir jamais lu les écrits de ce Chanoine pour soutenir une opinion qu'ils démentent si clairement. Non - seulement il compare les valeurs que les Notes avoient avant lui à celles qu'on leur donnoit de son tems , & dont il ne se donne point pour l'Auteur ; mais même il parle de la *Mesure* , & dit que les Modernes , c'est - à - dire , ses contemporains , la ralentissent beaucoup , *Et moderni nunc morosa multum utuntur mensurâ* : ce qui suppose évidemment que la *Mesure* , & par conséquent les valeurs des Notes étoient connues & usitées avant lui. Ceux qui

voudront rechercher plus en détail l'état où étoit cette partie de la Musique du tems de cet Auteur, pourront consulter son Traité manuscrit, intitulé : *Speculum Musicae*, qui est à la Bibliothèque du Roi de France, numero 7207, page 280, & suivantes.

Les premiers qui donnerent aux Notes quelques regles 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 ; savoir, la Maxime, la Longue, la Breve, la fémi-Breve & 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 Breve ; par le tems, celui de la Longue à la Breve, ou de la Breve à la fémi-Breve ; & par la Prolation, celui de la Breve à la fémi-Breve, ou de la fémi-Breve à la Minime. ( Voyez MODE, PROLATION, TEMS. ) En général, toutes ces différentes modifications se peuvent rapporter à la *Mesure* double ou à la  
*Mesure*

*Mesure* triple; c'est-à-dire, à la division de chaque valeur entière en deux ou en trois Tems égaux.

Cette maniere 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 especes de Notes qui renfermoient plusieurs *Mesures*. La *Mesure* en devint plus claire, les Partitions mieux ordonnées, & l'exécution plus facile; ce qui étoit fort nécessaire pour compenser les difficultés que la Musique acquéroit en devenant chaque jour plus composée. J'ai vu d'excellens Musiciens fort embarrassés d'exécuter bien en *Mesure* des Trio d'Orlande & de Claudin, Compositeurs du tems de Henri III.

Jusques là la raison triple avoit passé 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, Breves, fémi-Breves, &c. on substitua les Rondes, Blanches, Noires, Croches, doubles & triples-Croches, &c. qui toutes furent prises en

division sous-double. De sorte que chaque espece de Note valoit précisément la moitié de la précédente. Division manifestement insuffisante; puisqu'ayant conservé la *Mesure* triple aussi-bien que la double ou quadruple, & chaque Tems pouvant être divisé comme chaque *Mesure* en raison sous double ou sous-triple, à la volonté du Compositeur, il falloit assigner, ou plutôt 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 tâcherent de suppléer à cela par quelque signe étranger: ainsi ne pouvant diviser une Blanche en trois parties égales, il se sont contentés d'écrire trois Noires, ajoutant le chiffre 3 sur celle du milieu. Ce chiffre même leur a enfin paru trop incommode, & pour tendre des 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 especes, dont voici les signes:

2 ou C.  $\begin{matrix} 2 & 6 & 6 & 6 \\ 4 & 4 & 8 & 16 \end{matrix}$  3  $\begin{matrix} 3 & 3 & 9 & 3 & 9 & 3 \\ 2 & 4 & 4 & 8 & 8 & 16 \end{matrix}$  C.  $\begin{matrix} 12 & 12 & 12 \\ 4 & 8 & 16 \end{matrix}$

( Voyez les exemples, *Planche B. Figure 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  $\text{C}$  *croisé*, 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  $\frac{2}{3}$ ; deux Noires pour celle au signe  $\frac{2}{4}$ ; trois Croches pour celle au signe  $\frac{2}{8}$ , &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'ajouter un

mot au commencement de l'Air pour déterminer le Tems.

Il n'y a réellement que deux sortes de *Mesures* dans notre Musique ; favoir à deux & trois Tems égaux. Mais comme chaque Tems , ainsi que chaque *Mesure* , peut se diviser en deux ou en trois parties égales , cela fait une subdivision qui donne quatre especes de *Mesures* en tout ; nous n'en avons pas davantage.

On pourroit cependant en ajouter une cinquieme , en combinant les deux premieres en une *Mesure* à deux Tems inégaux , l'un composé de deux Notes & l'autre de trois. On peut trouver dans cette *Mesure* , des Chants très - bien cadencés , qu'il seroit impossible de noter par les *Mesures* usitées. J'en donne un exemple dans la *Planche B. 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 Opéra d'Ariane. Ce morceau fit de l'effet & fut applaudi. Malgré cela , je n'apprends pas que cet exemple ait été suivi.

MESURE', *part.* Ce mot répond à l'Italien à *Tempo* ou à *Batuta* , & s'emploie , sortant d'un Récitatif , pour marquer le lieu où l'on doit commencer à chanter en *Mesure*.

MÉTRIQUE, *adj.* La *Musique Métrique* , selon Aristide Quintilien , est la partie de la Musique en général qui a pour objet les Lettres , les Syllabes , les pieds , les Vers , les Poemes ; & 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.)

*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 fémi-Ton *Minime* est la différence du fémi-Ton Maxime au fémi-Ton moyen, dans le rapport de 125 à 128. (Voyez SEMI-TON.)

**MINIME**, *subst. fém.* par rapport à la durée ou au Tems, & 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 Mélodie, 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 ME'LOPE'E.)

**MIXO-LYDIEN**, *adj.* Nom d'un des Modes de l'ancienne Musique, appelé 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 Pythoclide; il dit aussi que les Argiens mirent à l'honneur 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 troisieme avec le quatrieme; en un mot, du Plagal avec son Authentique, & réciproquement.

MOBILE, *adj.* On appelloit *Cordes Mobiles* ou *Sons Mobiles* dans la Musique Grecque les deux Cordes moyennes de chaque Tétracorde, parce qu'elles s'accordoient différemment selon les Genres, à la différence des deux Cordes extrêmes, qui, ne variant jamais, s'appelloient *Cordes stables*. (Voyez TETRACORDE, GENRE, SON.)

MODE, *f. m.* Disposition régulière du Chant & de l'Accompagnement, relativement à certains Sons principaux sur lesquels une Piece de Musique est constituée, & qui s'appellent les Cordes essentielles du *Mode*.

Le *Mode* differe 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 notre système Harmonique. Les Cordes essentielles au *Mode* sont au nombre de trois, & forment ensemble un Accord parfait :

- 1°. La Tonique, qui est la Corde fondamentale du Ton & du *Mode*. (Voyez TON & TONIQUE.)
- 2°. La Dominante à la Quinte de la Tonique.

( Voyez DOMINANTE. ) 3°. Enfin la Médiante qui constitue proprement le *Mode*, & qui est à la Tierce de cette même Tonique. ( Voyez MÉDIANTE ) Comme cette Tierce peut être de deux especes, il y a aussi deux *Modes* différens. Quand la Médiante fait Tierce majeure avec la Tonique, le *Mode* est majeur; il est mineur, quand la Tierce est mineure.

Le *Mode* majeur est engendré immédiatement par la résonnance du corps sonore qui rend la Tierce majeure du Son fondamental : mais le *Mode* mineur n'est point 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 manieres, dont aucune n'a contenté son Interprete M. d'Alembert. C'est pourquoi M. d'Alembert fonde cette même origine sur un autre principe que je ne puis mieux exposer qu'en transcrivant les propres termes de ce grand Géometre.

„ Dans le Chant *ut mi sol* qui constitue le  
 „ *Mode* majeur, les Sons *mi* & *sol* sont tels que  
 „ le Son principal *ut* les fait résonner tous  
 „ deux; mais le second Son *mi* ne fait point ré-  
 „ sonner *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 septieme majeure le Son *sol* ou  
 „ l'une des Octaves de *sol*: par conséquent le  
 „ Son cherché doit être à la Dix septieme ma-  
 „ jeure 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 fémi-Ton plus grande que  
 „ la Tierce mineure, il s'ensuit que le Son qu'on  
 „ cherche fera d'un fémi-Ton plus bas que le  
 „ *mi*, & fera par conséquent *mi* Bémol.

„ Ce nouvel arrangement, *ut*, *mi* Bémol,  
 „ *sol*, dans lequel les Sons *ut* & *mi* Bémol font  
 „ l'un & l'autre résonner *sol*, sans que *ut* fasse  
 „ résonner *mi* Bémol, n'est pas, à la vérité,  
 „ aussi parfait que le premier arrangement *ut*,  
 „ *mi*, *sol*; parce que dans celui-ci les deux Sons  
 „ *mi* & *sol* sont l'un & l'autre engendrés par le  
 „ Son principal *ut*, au lieu que dans l'autre le  
 „ Son *mi* Bémol n'est pas engendré par le Son  
 „ *ut*: mais cet arrangement *ut*, *mi* Bémol, *sol*,  
 „ est aussi dicté par la Nature, quoique moins  
 „ immédiatement que le premier; & en effet  
 „ l'expérience prouve que l'oreille s'en accom-  
 „ mode 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* appelé *Mineur*.” *Elémens de Musique* ,  
*page 22.*

Le *Mode* une fois déterminé , tous les Sons  
 de la Gamme prennent un nom relatif au fonda-  
 mental , & propre à la place qu'ils occupent dans  
 ce *Mode*-là. Voici les noms de toutes les Notes  
 relativement à leur *Mode* , en prenant l'Octave  
 d'*ut* pour exemple du *Mode* majeur , & celle de  
*la* pour exemple du *Mode* mineur.

Majeur. *Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut.*

Mineur. *La Si Ut Re Mi Fa Sol La*

								Octave.
								Septieme Note.
								Sixieme Note.
								ou
								Sus-Dominante.
								Dominante.
								Quatrieme Note,
								ou
								Sous-Dominante.
								Médiate.
								Seconde Note.
								Tonique.

Il faut remarquer que quand la septieme No-  
 te n'est qu'à un fémi-Ton de l'Octave , c'est-à-  
 dire , quand elle fait la Tierce majeure de la  
 Dominante , comme le *si* naturel en majeur , où  
 le *sol* Dièse en mineur , alors cette septieme No-  
 te 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 dé-

terminé relativement au *Mode*. Voici les regles 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 Septieme 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 aperçoive aussi la Note sensible , ce qui ne peut se faire sans fausse relation tandis que la sixieme Note reste mineure ; cela cause des exceptions auxquelles on a égard dans le Cours de l'Harmonie & du Chant : mais il faut toujours que la Clef avec ses transpositions donne tous les Intervalles déterminés par rapport à la Tonique selon l'espece du *Mode* : on trouvera au mot *Clef* une regle générale pour cela.

Comme toutes les Cordes naturelles de l'Octave d'*ut* donnent relativement à cette Tonique tous les Intervalles prescrits pour le *Mode* majeur, & qu'il en est de même de l'Octave de *la* pour le *Mode* mineur ; l'exemple précédent , que je n'ai proposé que pour les noms des Notes , doit servir aussi de formule pour la regle des Intervalles dans chaque *Mode*.

Cette regle n'est point, comme on pourroit

le croire , établie sur des Principes purement arbitraires : elle a son fondement dans la génération harmonique , au moins jusqu'à certain point. Si vous donnez l'Accord parfait majeur à la Tonique , à la Dominante , & 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 sixieme Note & la Note sensible , on donne quelquefois , pour éviter cette fausse relation , la Tierce majeure à la quatrieme Note en montant , ou la Tierce mineure à la Dominante en descendant , sur-tout par renversement ; mais ce sont alors des exceptions.

Il n'y a proprement que deux *Modes* , comme on vient de le voir : mais comme il y a douze Sons fondamentaux qui donnent autant de Tons dans le systême , & que chacun de ces Tons est susceptible du *Mode* majeur & du *Mode* mineur , on peut composer en vingt-quatre *Modes* ou manieres ; *Maneries* , disoient nos vieux Auteurs en leur Latin. Il y en a même trente-quatre possibles dans la maniere de Noter : mais dans la pratique on en exclut dix , qui ne sont au fond que la répétition de dix autres , sous des rela-

tions beaucoup plus difficiles , où toutes les Cordes changeroient de noms , & où l'on auroit peine à se reconnoître. Tels font les *Modes* majeurs sur les Notes diésées , & les *Modes* mineurs sur les Bémols. Ainsi , au lieu de composer en *sol* Dièse Tierce majeure , vous composerez en *la* Bémol qui donne les mêmes touches ; & au lieu de composer en *re* Bémol mineur , vous prendrez *ut* Dièse par la même raison ; savoir , pour éviter d'un côté un F double Dièse qui deviendrait un G naturel ; & de l'autre , un B double Bémol , qui deviendrait un A naturel.

On ne reste pas toujours dans le Ton ni dans le *Mode* par lequel on a commencé un Air ; mais , soit pour l'expression , soit pour la variété , on change de Ton & de *Mode* , selon l'analogie harmonique ; revenant pourtant toujours à celui qu'on a fait entendre le premier , ce qui s'appelle *Moduler*.

De-là naît une nouvelle distinction du *Mode* en *principal* & *relatif* ; le principal est celui par lequel commence & finit la Piece ; les relatifs sont ceux qu'on entrelace avec le principal dans le courant de la Modulation. ( Voyez MODULATION. )

Le Sieur Blainville , sçavant 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 plu-

tôt qu'il en est composé; mélange que l'Auteur ne regarde point comme un inconvénient, mais plutôt comme un avantage & une source de variété & de liberté dans les Chants & dans l'Harmonie.

Ce nouveau *Mode* n'étant point donné par l'analyse de trois Accords comme les deux autres, ne se détermine pas comme eux par des Harmoniques essentiels 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 essentielle est, quant à la Mélodie, dans la position des deux sémitons, 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 la Tonique la Tierce mineure en commençant, & majeure en finissant, comme on peut le voir, (*Pl. L. Fig. 5.*) dans l'Accompagnement de cette Gamme, tant en montant qu'en descendant, tel qu'il a été don-

né 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 replique 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*, sur-tout 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 espece particuliere qu'une dénomination nouvelle à des manieres d'entrelacer & combiner les *Modes* majeur & mineur, aussi anciennes que l'Harmonie, pratiquées de tous les tems: & cela paroît si vrai que même en commençant sa Gamme, l'Auteur n'ose donner ni la Quinte ni la Sixte à sa Tonique, de peur de déterminer une Tonique en

*Mode* mineur par la premiere, ou une Médiante en *Mode* majeur par la seconde. Il 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 maniere 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 different 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 celles-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 chose en elle-même qu'une certaine Octave remplie de tous les Sons intermédiaires, selon le Genre. Euclide & Ptoloméé semblent le faire consister dans les diverses positions des deux fémi-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

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 davantage: car il n'y a que sept manieres de varier la position des deux fémi-Tons relativement au Son fondamental, en gardant toujours entre ces deux fémi-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 manieres, 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 fémi-Tons différemment situés relativement au Son principal.

Mais outre ces *Modes*: on en peut former plusieurs autres, en prenant dans la même Série & sur le même Son fondamental différens Sons pour les Cordes essentielles du *Mode*: par exemple, quand on prend pour Dominante la Quinte du Son principal, le *Mode* est Authentique.

que : 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 & 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 plutôt de sept , douze Harmonies différentes.

Voilà donc douze *Modes* possibles dans l'étendue d'une Octave ou de deux Tétracordes disjoints : que si l'on vient à conjoindre les deux Tétracordes , c'est - à - dire , à donner un Bémol à la Septieme en retranchant l'Octave ; ou si l'on 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 manieres d'expliquer les divers nombres de *Modes* admis ou rejettés par les Anciens en divers Tems.

L'ancienne Musique ayant d'abord été renfermée dans les bornes étroites du Tétracorde , du Pentacorde , de l'Hexacorde , de l'Eptacorde & de l'Octacorde , on n'y admit 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'Eolien , 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 premiers , en y joignant la préposition *Hyper* , *sur* , pour ceux d'en-haut , & la préposition *Hypo* , *sous* , pour ceux d'en-bas. Ainsi le *Mode* *Lydien* étoit suivi de l'*Hyper-Dorien* , de l'*Hyper-Ionien* , de l'*Hyper-Phrygien* , de l'*Hyper-Eolien* , & de l'*Hyper-Lydien* en montant ; & après le *Mode* *Dorien* venoient l'*Hypo-Lydien* , l'*Hypo-Eolien* , l'*Hypo-Phrygien* , l'*Hypo-Ionien* , & l'*Hypo-Dorien* en descendant. On trouve le dénombrement de ces quinze *Modes* dans Alypius , Au-

teur 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 - Eolien & 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 régnoient déjà 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 pu les multiplier fort au-delà de quinze : mais plutôt afin de faciliter le passage d'un *Mode*

à l'autre par des Intervalles consonnans & faciles à entonner.

Il renfermoit donc tous les *Modes* dans l'espace d'une Octave dont le *Mode* Dorien faisoit comme le centre : en sorte que le Mixo-Lydien étoit une Quarte au-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 fémi-*Ton* ; de celui-ci au Phrygien, un *Ton* ; du Phrygien au Lydien encore un *Ton* ; & du Lydien au Mixo-Lydien, un fémi-*Ton* : ce qui fait l'étendue d'une Septieme, en cet ordre :

1.....	Fa.....	Mixo-Lydien.
2.....	Mi.....	Lydien.
3.....	Re.....	Phrygien.
4.....	Ut.....	Dorien.
5.....	Si.....	Hypo-Lydien.
6.....	La.....	Hypo-Phrygien.
7.....	Sol.....	Hypo-Dorien.

Ptolomée retranchoit tous les autres *Modes* ; prétendant qu'on n'en 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-mixolydien , ajouté , dit-on , par l'Arétin , font aujourd'hui les huit Tons du Plain-Chant. ( Voyez TONS DE L'E'GLISE. )

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'espece 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'Eolien.

Il y avoit encore d'autres sortes de *Modes* qu'on auroit pu mieux appeller *Styles* ou *genres* de composition : tels étoient le *Mode* tragique destiné pour le Théâtre , le *Mode* Nominique consacré à Apollon , le Dithyrambique à Bacchus , &c. ( Voyez STYLE & ME'LOPE'E. )

Dans nos anciennes Musiques , on appelloit

aussi *Modes* par rapport à la Mesure ou au Tems certaines manieres de fixer la valeur relative de toutes les Notes par un signe général ; le *Mode* étoit à-peu près alors ce qu'est aujourd'hui la Mesure ; il se marquoit de même après la Clef, d'abord par des cercles ou demi-cercles ponctués ou sans points suivis des chiffres 2 ou 3 différemment combinés , à quoi l'on ajouta ou 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 PRO-LATION. )

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 traverfoient chacune trois espaces, & deux autres qui n'en traverfoient que deux ; & alors la Maxime ne valoit que deux Longues. ( Fig. 3. )

Le *Mode* mineur parfait étoit marqué par une seule ligne qui traverfoit trois espaces ; & la Longue valoit trois Breves. ( Fig. 4. )

Le *Mode* mineur imparfait étoit marqué par une ligne qui ne traversoit que deux espaces ; & la Longue n'y valoit que deux Breves. ( *Fig. 5.* )

L'Abbé Broffard 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.

*MODE' RE'. adv.* Ce mot indique un mouvement moyen entre le lent & le gai ; il répond à l'Italian *Andante*. ( Voyez *ANDANTE.* )

*MODULATION , f. f.* C'est proprement la maniere d'établir & traiter le Mode ; mais ce mot se prend plus communément aujourd'hui pour l'art de conduire l'Harmonie & le Chant successivement dans plusieurs Modes d'une maniere agréable à l'oreille & conforme aux regles.

Si le mode est produit par l'Harmonie , c'est d'elle aussi que naissent les loix de la *Modulation*. Ces loix sont simples à concevoir , mais difficiles à bien observer. Voici en quoi elles consistent .

Pour bien moduler dans un même Ton , il faut 1°. en parcourir tous les Sons avec un beau Chant , en rebattant plus souvent les Cordes es-

essentielles & s'y appuyant davantage : c'est-à-dire, que l'Accord sensible & l'Accord de la Tonique doivent s'y remontrer fréquemment, mais sous différentes faces & par différentes routes pour prévenir la monotonie. 2°. N'établir de Cadences ou de repos que sur ces deux Accords, ou tout au plus sur celui de la sous-Dominante. 3°. Enfin n'altérer jamais aucun des Sons du 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 considère 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 première Tonique, fait aussi partie du sien propre, dont elle est le Son fondamental. Il y a donc liaison entre ces deux Ac-

cords. De plus, cette même Dominante portant, ainsi que la Tonique, un Accord parfait majeur par le principe de la résonnance, ces deux Accords ne différent entr'eux que par la Dissonnance, qui de la Tonique passant à la Dominante est la Sixte ajoutée, & de la Dominante repassant à la Tonique est la Septieme. 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 l'Echelle Diatonique que nous appellons Gamme, laquelle détermine le Ton.

Cette même Gamme de la Tonique, forme, altérée seulement par un Dièse, la Gamme du Ton de la Dominante; ce qui montre la grande analogie de ces deux Tons, & donne la facilité de passer de l'un à l'autre au moyen d'une seule altération. Le Ton de la Dominante est donc le 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 *ut* qui fait ici liaison, & les deux autres Sons de ce nouvel Accord sont précisément les deux Dissonances des précédens. D'ailleurs, il ne faut pas altérer plus de Sons pour ce nouveau Ton que pour celui de la Dominante; ce sont dans l'une & dans l'autre toutes les mêmes Cordes du Ton principal, à un près. Donnez un Bémol à la Note sensible *si*, & toutes les Notes du Ton d'*ut* serviront à celui de *fa*. Le Ton de la sous-Dominante n'est donc guere 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 *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 Médiane ; 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, & sur-tout 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 devrait appeler aussi sous-Médiane ou Médiane 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-Médiane étant *la ut mi*, on y retrouve, comme dans celui de la Médiane, deux des Sons qui entrent dans l'Accord de la Tonique ;

favoir, *ut* & *mi* ; & de plus , l'Echelle de ce nouveau Ton étant composée , du moins en descendant , des mêmes Sons que celle du Ton principal , & n'ayant que deux Sons altérés en montant , c'est - à - dire , un de moins que l'Echelle de la Médiante , il s'en suit que la *Modulation* de la sixieme Note est préférable à celle de cette Médiante ; d'autant plus que la Tonique principale y fait une des Cordes essentielles du Mode ; ce qui est plus propre à rapprocher l'idée de la *Modulation*. Le *mi* peut venir ensuite.

Voilà donc quatre Cordes *mi 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 sixieme Note. Le Mode de chacun de ces Tons accessoires est déterminé par sa Médiante prise dans l'Echelle du Ton principal. Par exemple , sortant d'un Ton majeur *ut* pour moduler sur sa Médiante , on fait mineur le 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 regles , renfermées dans une formule générale , font , que les Modes de la Dominante & de la sous-Dominante soient semblables à celui de la Tonique , & que la Médiante & la sixieme Note portent le Mode opposé. Il faut remarquer cependant qu'en vertu du droit qu'on a de passer du majeur au mineur , & réciproquement , dans un même Ton , on peut aussi changer l'ordre du Mode d'un Ton à l'autre ; mais en s'éloignant ainsi de la *Modulation* naturelle , il faut songer au retour : car c'est une regle générale que tout morceau de Musique doit finir dans le Ton par lequel il a commencé.

J'ai rassemblé dans deux exemples fort courts tous les Tons dans lesquels on peut passer im-

médiatement ; le premier , en fortant du Mode majeur , & l'autre en fortant du Mode mineur. Chaque Note indique une *Modulation* , & la valeur des Notes, dans chaque exemple, indique aussi la durée relative convenable à chacun de ces Modes selon son rapport avec le Ton principal. ( Voyez *Pl. B. Fig. 6 & 7.* )

Ces *Modulations* immédiates fournissent les moyens de passer par les mêmes regles dans des Tons plus éloignés , & de revenir ensuite au Ton principal qu'il ne faut jamais perdre de vue. Mais il ne suffit pas de connoître les routes qu'on doit suivre ; il faut savoir aussi comment y entrer. Voici le sommaire des préceptes qu'on peut donner en cette Partie.

Dans la Mélodie , il ne faut , pour annoncer la *Modulation* qu'on a choisie , que faire entendre les altérations qu'elle produit dans les Sons du Ton d'où l'on sort , pour les rendre propres au Ton où l'on entre. Est-on en *ut* majeur : il ne faut que sonner un *fa* Dièse pour annoncer le Ton de la Dominante , ou un *si* Bémol pour annoncer le Ton de la sous-Dominante. Parcourez ensuite les Cordes essentielles du Ton où vous entrez ; s'il est bien choisi , votre *Modulation* fera 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 regle pour principe : en effet, on ne peut guere former entre deux Parties plusieurs Quintes justes de suite sans moduler en deux Tons différens.

Pour annoncer un Ton, plusieurs prétendent qu'il suffit de former l'Accord parfait de sa Tonique, & cela est indispensable pour donner le Mode; mais il est certain que le Ton ne peut être bien déterminé que par l'Accord sensible ou dominant : il faut donc faire entendre cet Accord en commençant la nouvelle *Modulation*. La bonne regle seroit que la Septieme ou Dissonance mineure y fût toujours préparée, au moins la premiere fois qu'on la fait entendre; mais cette regle n'est pas praticable dans toutes les *Modulations* permises, & pourvu que la Basse-fondamentale marche par Intervalles consonnans, qu'on observe la liaison harmonique, l'analogie du Mode, & qu'on évite les fausses Relations, la *Modulation* est toujours bonne. Les Compositeurs donnent pour une autre regle de ne changer de Ton qu'après une Cadence parfaite; mais cette regle est inutile, & personne ne s'y assujettit.

Toutes les manieres possibles de passer d'un Ton dans un autre se réduisent à cinq pour le Mode majeur, & à quatre pour le Mode mineur;

neur ; 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 regles de la *Modulation.* (Voyez MODULATION.)

MOEURS, *s. f.* Partie considérable de la Musique des Grecs appelée par eux *Hermosmenon*, laquelle consistoit à connoître & choisir le bien-féant 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 Piece toutes les Parties de la Musique , le Mode , le Tems , le Rhythme , la Mélodie , & même les changemens , qu'on sentit dans le tout une certaine conformité qui n'y laissât point de disparate , & le rendit 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 ré-

duit en regles ce qui est honnête , convenable & bienféant.

MOINDRE , *adj.* ( Voyez MINIME. )

MOL , *adj.* Epithete que donnent Aristoxène & Ptolomée à une espece du Genre Diatonique & à une espece du Genre Chromatique dont j'ai parlé au mot GENRE.

Pour la Musique moderne , le mot *Mol* n'y est employé que dans la composition du mot *Bémol* ou *B. mol* , par opposition au mot *Béquarre* , qui jadis s'appelloit aussi *B. dur*.

Zarlin cependant appelle Diatonique *Mol* une espece du Genre Diatonique dont j'ai parlé ci-devant. ( Voyez DIATONIQUE. )

MONOCORDE , *f. 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 long - tems de celui - ci.

MONODIE , *f. f.* Chant à voix seule , par opposition à ce que les Anciens appelloient *Chorodies* , ou Musiques exécutées par le Chœur.

MONOLOGUE , *f. m.* Scene d'Opéra 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 pré-

fence d'un Interlocuteur. Ces Récitatifs obligés qui font un si grand effet dans les Opéra Italiens n'ont lieu que dans les *Monologues*,

MONOTONIE, *f. f.* C'est, au propre, une Psalmodie ou un Chant qui marche toujours sur le même Ton; mais ce mot ne s'emploie guere 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 maniere de noter.

MOTIF, *f. m.* Ce mot francisé de l'Italien *motivo* n'est guere 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 jeter sur le papier telle chose & non pas telle autre. Dans ce sens le *Motif* principal doit être toujours présent à l'esprit du Compositeur, & il doit faire en sorte qu'il le soit aussi toujours à l'esprit des Auditeurs. On dit qu'un Auteur bat la campagne lorsqu'il perd son *Motif* de vue, & qu'il coud des Accords ou des Chants qu'aucun sens commun n'unit entr'eux.

Outre ce *Motif*, qui n'est que l'idée principale de la Piece, il y a des *Motifs* particuliers, qui sont les idées déterminantes de la Modulation, des entrelacemens, des textures harmoni-

ques, & 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 procedent Note après Note, & qui manquent de savoir ou d'invention. C'est dans cette acception qu'on dit *Motif* de Fugue, *Motif* de Cadence, *Motif* de changement de Mode, &c.

**MOTTET**, *f. m.* Ce mot signifioit anciennement une composition fort recherchée, enrichie de toutes les beautés de l'Art; & cela sur une période fort courte: d'où lui vient, selon quelques-uns, le nom de *Mottet*, comme si ce n'étoit qu'un mot.

Aujourd'hui l'on donne le nom de *Mottet* à toute Piece de Musique faite sur des paroles latines à l'usage de l'Eglise Romaine, comme Pseaumes, Hymnes, Antiennes, Répons, &c. Et tout cela s'appelle, en général, Musique Latine.

Les François réussissent mieux dans ce genre de Musique que dans la Françoisise, 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 pas-

sions 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 Plainchant.

Les Musiciens du treizieme & du quatorzieme siecle donnoient le nom de *Mottetus* à la Partie que nous nommons aujourd'hui *Haute-Contre*. Ce nom, & d'autres aussi étranges, causent souvent bien de l'embarras à ceux qui s'appliquent à déchiffrer les anciens manuscrits de Musique, laquelle ne s'écrivoit pas en Partition comme à présent.

MOUVEMENT, *f. m.* Degré de vitesse ou de lenteur que donne à la Mesure le caractère de la Piece qu'on exécute. Chaque espece de Mesure a un *Mouvement* qui lui est le plus propre, & qu'on désigne en Italien par ces mots, *Tempo giusto*. Mais outre celui-là il y a cinq principales modifications de *Mouvement*, qui, dans l'ordre du lent au vite, s'expriment par les mots *Largo*, *Adagio*, *Andante*, *Allegro*, *Presto*; & ces mots se rendent en François par les suivans, *Lent*, *Modéré*, *Gracieux*, *Gai*, *Vite*. Il faut cependant observer que, le *Mouvement* ayant toujours beaucoup moins de précision dans la Musique Françoisise, 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 lesquels il faut distinguer ceux qui n'indiquent que le Degré de vitesse ou de lenteur , comme *Larghetto* , *Andantino* , *Allegretto* , *Prestissimo* , & ceux qui marquent , de plus , le caractère & l'expression de l'Air , comme *Agitato* , *Vivace* , *Gusto* , *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 *Mouvements* lents conviennent aux passions tristes , & les *Mouvements* 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 guere 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 *Mouvements 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 Par-

ties 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 *Mouvements* ; savoir , celui de la Voix parlante , qu'il appelle *Mouvement continu* , & qui ne se fixe qu'au moment qu'on se tait , & celui de la Voix chantante qui marche par Intervalles déterminés , & qu'il appelle *Mouvement Diastématique* ou *Intervallatif*.

MUANCES , *s. f.* On appelle ainsi les diverses manieres d'appliquer aux Notes les syllabes de la Gamme , selon les diverses positions des deux fémi-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 fémi-Tons. Ces noms déterminoient en même tems ceux des Notes les plus voisines , soit en montant , soit en descendant. Or comme les deux fémi-Tons sont sujets à changer de place dans la Modulation & qu'il y a dans la Musique une multitude de manieres différentes de leur appliquer les six mêmes syllabes , ces manieres s'appelloient *Muances* , parce que les mêmes Notes y changeoient incessamment de noms. ( Voyez GAMME. )

Dans le siècle dernier on ajouta en France la syllabe *fi* 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 Française; 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 *fi*; & il y a apparence qu'en Italie, en Espagne, en Allemagne, en Angleterre, les *Muances* serviront long-tems encore à la désolation des commençans.

**MUANCES**, dans la Musique ancienne. (Voyez **MUTATIONS**.)

**MUSETTE**, *f. 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 Danfes d'un caractère convenable, & qui portent aussi le nom de *Musettes*.

**MUSICAL**, *adj.* Appartenant à la Musique. (Voyez **MUSIQUE**.)

**MUSICALEMENT**, *adv.* D'une manière Musicale, dans les règles de la Musique. (Voyez **MUSIQUE**.)

**MUSICIEN**, *f. 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 Poètes, 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 servil des doigts & de la Voix, mais celui qui possède 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 plupart, à la pratique des Notes & de quelques tours de Chant, ne seront guere offensés, je pense, quand on ne les tiendra pas pour de grands Philosophes.

MUSIQUE, *f. 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 Mouvements. 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 Egyptien ; prétendant que c'est en Egypte 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 par-tout où l'on parle.

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 vite au lent, de l'aigre au doux, du fort au foible, dont les Sons sont susceptibles ; rapports qui, comprenant toutes les combinaisons possibles de la *Musique* & des Sons, semblent comprendre aussi toutes les causes des impressions que peut faire leur succession sur l'oreille & sur l'ame.

La *Musique* pratique est l'Art d'appliquer & mettre en usage les principes de la spéculative ; c'est-à-dire, de conduire & disposer les Sons par

rapport à la consonnance , à la durée , à la succession , de telle sorte que le tout produise sur l'oreille l'effet qu'on s'est proposé : c'est cet Art qu'on appelle *Composition*. ( Voyez ce mot. ) A l'égard de la production actuelle des Sons par les Voix ou par les Instrumens , qu'on appelle *Exécution* , c'est la partie purement mécanique & opérative , qui , supposant seulement la faculté d'entendre 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 appelée *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 timbre , par leur force , par leurs Intervalles ; ce qui s'applique également à leur Accord & à leur succession.

La seconde a été appelée *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, 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 regles pour combiner & varier les Intervalles consonans & dissonans d'une maniere agréable & harmonieuse. (Voyez ME'LOPE'E.)

La seconde, qui répond à la *Musique Rhythmique*, & qu'ils appelloient *Rhythmopée*, contient les regles pour l'application des Tems, des Pieds, des Mesures; en un mot, pour la pratique du Rhythme. (Voyez RHYTHME.)

Porphyre donne une autre division de la *Musique*, en tant qu'elle a pour objet le Mouvement muet ou sonore, &, sans la distinguer en spéculative & pratique, il y 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 simple-

ment en *Mélocdie* & 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 Mélocdie, on dirige la succession des Sons de maniere à produire des Chants agréables. ( Voyez ME'LODIE, CHANT, MODULATION. )

L'Harmonie consiste à unir à chacun des Sons d'une succession réguliere deux ou plusieurs autres Sons, qui, frappant l'oreille en même tems, la flattent par leur concours. ( Voyez HARMONIE. )

On pourroit & l'on devroit peut-être encore diviser la *Musique* en *naturelle* & *imitative*. La premiere, bornée au seul physique des Sons & n'agissant que sur le sens, ne porte point ses impressions jusqu'au cœur, & ne peut donner que des sensations plus ou moins agréables. Telle est la *Musique* des Chançons, des Hymnes, des Cantiques, de tous les Chants qui ne sont que des combinaisons de Sons Mélocdieux, & 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 entiere à ses

favantes imitations, & porte ainsi jufqu'au cœur de l'homme des fentimens propres à l'émouvoir. Cette Muſique vraiment lyrique & théâtrale étoit celle des anciens Poèmes, & c'eſt de nos jours celle qu'on s'efforce d'appliquer aux Drames qu'on exécute en Chant fur nos Théâtres. Ce n'eſt que dans cette *Muſique*, & non dans l'Harmonique ou naturelle, qu'on doit chercher la raifon 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 raifonnera fans s'entendre.

Les anciens Ecrivains different beaucoup entr'eux fur 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 comprennoient, 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'Ecole 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 , intellectuelle , oratoire , &c.

C'est sous ces vastes idées qu'il faut entendre plusieurs passages des Anciens sur la *Musique* , qui seroient inintelligibles dans le sens que nous donnons aujourd'hui à ce mot.

Il paroît que la *Musique* a été l'un des premiers Arts : on le 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 Lucrece.

*At liquidas avium voces imitativè ore  
 Antè fuit multò , quam levia carmina cantu  
 Concelebrare homines possint, aureisque juvare ;  
 Et Zephyri cava per calamorum sibila primum  
 Agresteis docuère cava 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 Grece la Musicienne Hermione ou 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* , Lyfias 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

ne s'accorde guere sur tout cela, & c'est ce qui n'importe pas beaucoup, non plus. A ces premiers inventeurs succéderent Chiron, Démodocus, Hermès, Orphée, qui, selon quelques-uns, inventa la Lyre. Après ceux-là vint Phœmius, puis Terpandre, contemporain de Lycurgue, & qui donna des regles à la *Musique*. Quelques personnes lui attribuent l'invention des premiers Modes. Enfin l'on ajoute Thalès, & Thamiris qu'on dit avoir été l'inventeur de la *Musique* instrumentale.

Ces grands Musiciens vivoient la plupart avant Homere. D'autres plus modernes font Lafus d'Hermione, Melnippides, Philoxène, Timothée, Phrynnis, Epigonius, Lyfandre, Simmicus & Diodore, qui tous ont considérablement perfectionné la *Musique*.

Lafus 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, appelé *Simmicium*.

Diodore perfectionna la flûte & y ajouta de nouveaux trous, & Timothée la Lyre, en y ajoutant une nouvelle Corde; ce qui le fit mettre à l'amende par les Lacédémoniens.

Comme les anciens Auteurs s'expliquent fort obscurément sur les inventeurs des Instrumens de *Musique*, ils sont aussi fort obscurs sur les

Instrumens mêmes. A peine en connoissons-nous autre chose que les noms. (Voyez INSTRUMENT.)

La *Musique* étoit dans la plus grande estime chez divers Peuples de l'Antiquité, & principalement chez les Grecs, & cette estime étoit proportionnée à la puissance & aux effets surprénans 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'Etat, & il prétend qu'on peut assigner les Sons capables de faire naître la bassesse de l'ame, l'insolence, & les vertus contraires. Aristote, qui semble n'avoir écrit sa politique que pour opposer ses sentimens à ceux de Platon, est pourtant d'accord avec lui touchant la puissance de la *Musique* sur les 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 négligerent la *Musique*, surpassèrent en cruauté tous les Grecs, & qu'il n'y a point de Ville où l'on ait tant vu 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 aujourd'hui de ce degré de puissance & de majesté au point de nous faire douter de la vérité des merveilles qu'elle opéroit autrefois , quoiqu'attestées par les plus judicieux Historiens & par les plus graves Philosophes de l'Antiquité. Cependant on retrouve dans l'Histoire moderne quelques faits sembla-

bles. Si Timothée excitoit les fureurs d'Alexandre par le Mode Phrygien & les calmoit par le Mode Lydien, une *Musique* plus moderne renchérissoit encore en excitant, dit-on, dans Eric, Roi de Dannemarck, une telle fureur qu'il tuoit ses meilleurs domestiques. Sans doute, ces malheureux étoient moins sensibles que leur Prince à la *Musique*; autrement il eût pu courir la moitié du danger. D'Aubigny rapporte une autre histoire toute pareille à celle de Timothée. Il dit que sous Henri III, le Musicien Claudin jouant aux noces du Duc de Joyeuse sur le Mode Phrygien, anima, non le Roi, mais un Courtisan qui s'oublia jusqu'à mettre la main aux armes en présence de son Souverain; mais le Musicien se hâta de le calmer en prenant le Mode Hypo-Phrygien. Cela est dit avec autant d'affurance que si le Musicien Claudin avoit pu 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 ajouter ce que raconte le même Auteur de ces femmes qui fondoient en larmes lorsqu'elles entendoient un certain Ton dont le reste des Auditeurs n'é-

toit point affecté : & je connois à Paris une femme de condition , laquelle ne peut écouter quelque *Musique* que ce soit sans être faisie 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 frémissent & la résonnance d'un corps sonore au son d'un autre avec lequel il est accordé dans certain rapport. Morhoff fait mention d'un certain Petter Hollandois , qui brisoit un verre au son de sa voix. Kircher parle d'une grande pierre qui frémissoit au son d'un certain tuyau d'Orgue. Le P. Mersenne parle aussi d'une sorte de carreau que le Jeu d'Orgue ébranloit comme auroit pu faire un tremblement de terre. Boyle ajoute que les stalles tremblent souvent au son des Orgues ; qu'il les a senti frémir sous sa main au son de l'Orgue ou de la voix , & qu'on l'a assuré que celles qui étoient bien faites trembloient toutes à quelque Ton déterminé. Tout le monde a oui parler du fameux pilier d'une Eglise de Reims qui s'ébranle sensiblement au son d'une certaine cloche , tandis que les autres piliers restent immobiles ; mais ce qui ravit au son l'honneur du merveilleux , est que ce même pilier s'ébranle également quand on a ôté le batail de la cloche.

Tous ces exemples , dont la plupart appar-

tiennent 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 Poésie. D'autres supposent que les Grecs, plus sensibles que nous par la constitution de leur climat ou par leur maniere de vivre, pouvoient être émus de choses qui ne nous auroient nullement touchés. M. Burette, même en adoptant tous ces faits, prétend qu'ils ne prouvent point la perfection de la *Musique* qui les a produits : il n'y voit rien que de mauvais racleurs de Village n'aient pu faire, selon lui, tout aussi bien que les premiers Musiciens du monde.

La plupart de ces sentimens sont fondés sur la persuasion où nous sommes de l'excellence de notre *Musique*, & sur le mépris que nous avons pour celle des Anciens. Mais ce mépris est-il lui même aussi bien fondé que nous le prétendons ? C'est ce qui a été examiné bien des fois, & qui, vu l'obscurité de la matiere & l'insuffisance des juges, auroit grand besoin de l'être mieux. De tous ceux qui se sont mêlés jusqu'ici de cet examen, Vossius, dans son *Traité de vi-*

*vibus cantus & rhythmis*, paroît être celui qui a le mieux discuté la question & le plus approché de la vérité. J'ai jetté là-dessus quelques idées dans un autre écrit non public encore, où mes idées feront mieux placées que dans cet ouvrage, qui n'est pas fait pour arrêter le Lecteur à discuter mes opinions.

On a beaucoup souhaité de voir quelques fragmens de *Musique* ancienne. Le P. Kircher & M. Burette ont travaillé là-dessus à contenter la curiosité du Public. Pour le mettre plus à portée de profiter de leurs soins, j'ai transcrit dans la *Planche C* deux morceaux de *Musique Grecque*, traduits 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 incompetent 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 N* un Air Chinois tiré du P. du Halde, un Air Persan tiré du Chevalier Chardin, & deux Chançons des Sauvages de l'Amérique tirées du P. Merfenne. On trouvera dans tous ces morceaux une conformité

de Modulation avec notre *Musique*, qui pourra faire admirer aux uns la bonté & l'universalité de nos regles, & peut-être rendre suspecte à d'autres l'intelligence ou la fidélité de ceux qui nous ont transmis ces Airs.

J'ai ajouté 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, désertter 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 rappelant leur pays, leurs anciens plaisirs, leur jeunesse, & toutes leurs façons de vivre, excitent en eux une douleur amere d'avoir perdu tout cela. La *Musique* alors n'agit point précisément comme *Musique*, mais comme signe mémoratif. Cet Air, quoique toujours le même, ne produit plus aujourd'hui les mêmes effets qu'il produisoit ci-devant sur les Suisses; parce qu'ayant perdu le goût de leur 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 maniere dont les Anciens notoient leur *Musique* étoit établie sur un fondement très-simple qui étoit le rapport des chiffres ; c'est-à-dire , par les lettres de leur Alphabet : mais au lieu de se borner , sur cette idée , à un petit nombre de caracteres faciles à retenir , il se perdirent dans des multitudes de signes différens dont ils embrouillerent gratuitement leur *Musique* ; en sorte qu'ils avoient autant de manieres de noter que de Genres & de Modes. Boece prit dans l'Alphabet Latin des caracteres correspondans à ceux des Grecs. Le Pape Grégoire perfectionna sa méthode. En 1024 , Gui d'Arezzo , Bénédictin , introduisit l'usage des Portées ; ( voyez PORTE'E. ) sur les Lignes desquelles il marqua les Notes en forme de points ; ( voyez NOTES. ) désignant par leur position , l'élévation ou l'abaissement de la voix. Kircher , cependant , prétend que cette invention est antérieure à Gui ; & en effet , je n'ai pas vu dans les écrits de ce Moine qu'il se l'attribue : mais il inventa la Gamme , & appliqua aux 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 appelés *Polyplectra* , tels que le Claveffin , l'ÉpINETTE , la Vielle , &c. ( Voyez GAMME. )

Les caracteres de la *Musique* ont , selon l'opinion commune , reçu leur dernière augmentation

considérable en 1330; tems où l'on dit que Jean de Muris, appelé mal-à-propos par quelques-uns *Jean de Meurs* ou de *Muriû*, Docteur de Paris, quoique Gefner le fasse Anglois, inventa les différentes figures des Notes qui désignent la durée ou la quantité, & que nous appellons aujourd'hui Rondes, Blanches, Noires, &c. Mais ce sentiment, bien que très-commun, me paroît peu fondé, à en juger par son *Traité de Musique*, intitulé : *Speculum Musicae*, que j'ai eu le courage de lire presque entier, pour y constater l'invention que l'on attribue à cet Auteur. Au reste ce grand Musicien a eu, comme le Roi des Poètes, 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*.

Lafus est, ou paroît être, comme il est dit ci-dessus, le premier qui ait écrit sur la *Musique*: mais son ouvrage est perdu, aussi-bien que plusieurs autres livres des Grecs & des Romains sur la même matiere. Aristoxène, disciple d'Aristote & chef de secte en *Musique*, est le plus ancien Auteur qui nous reste sur cette science. Après lui vient Euclide d'Alexandrie. Aristide Quintilien écrivoit après Cicéron. Alypius 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. Long-tems après, Manuel Bryennius écrivit aussi sur le même sujet.

Parmi les Latins, Boëce 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, Zarlín, Salinas, Valgulio, Galilée, Mei, Doni, Kircher, Merfenne, Parran, Perrault, Wallis, Descartes, Holder, Mengoli, Malcolm, Burette, Valloti; 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 systéme de la Basse-fondamentale, la seule chose utile & intelligible qu'on trouve dans les écrits de ce Musicien.

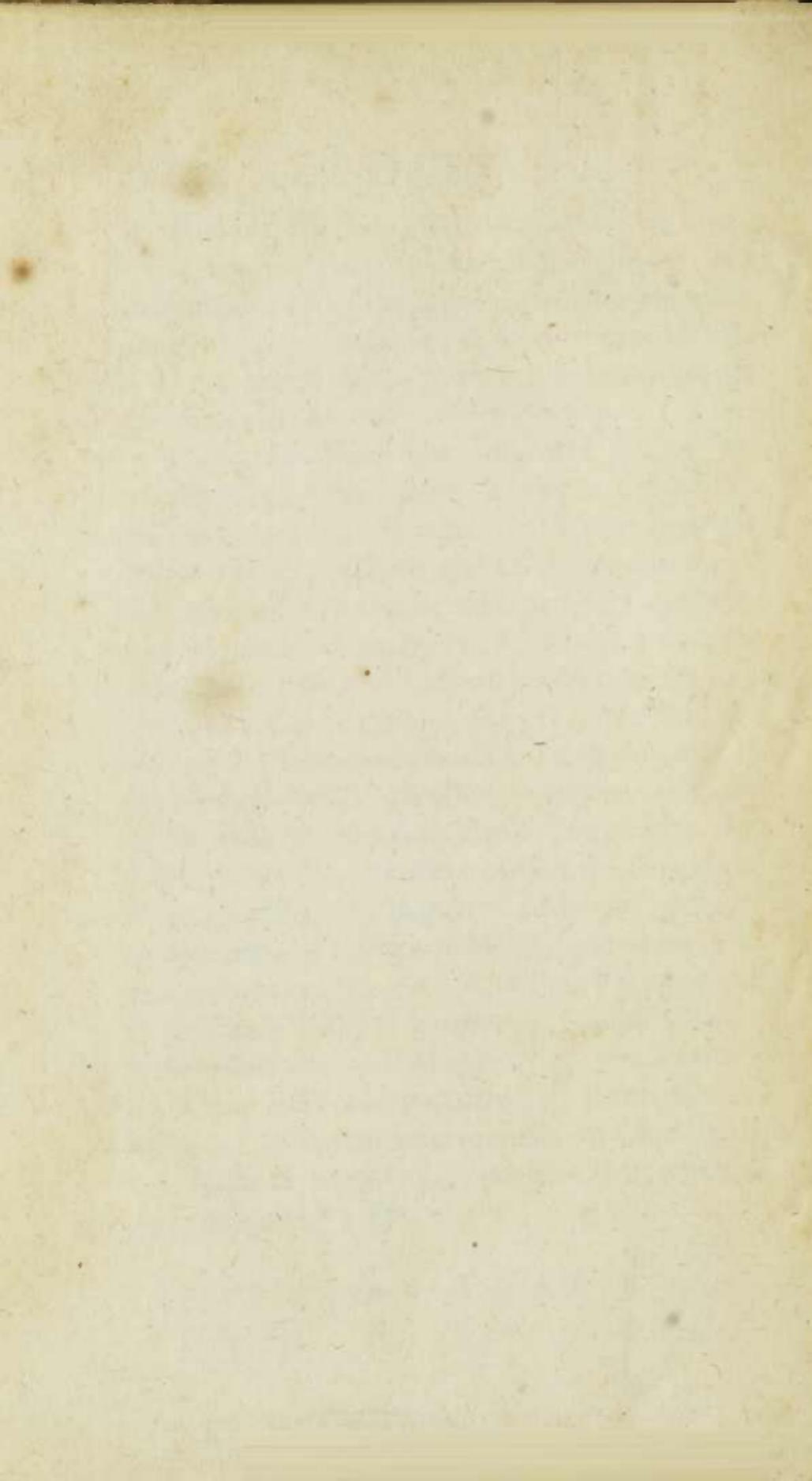
MUTATIONS OU MUANCES. μεταβολαι. On appelloit ainsi, dans la *Musique* ancienne, généralement tous les passages d'un ordre ou d'un sujet de Chant à un autre. Aristoxène définit la *Mutation* une espece de passion dans l'ordre de

la Mélodie; Bacchius, un changement de sujet, ou la transposition du semblable dans un lieu dissemblable; Aristide Quintilien, une variation dans le système 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 especes principales. 1°. *Mutation* dans le Genre, lorsque le Chant passoit, par exemple, du Diatonique au Chromatique ou à l'Enharmonique, & réciproquement. 2°. Dans le 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 vite 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.

F I N D U T O M E I.



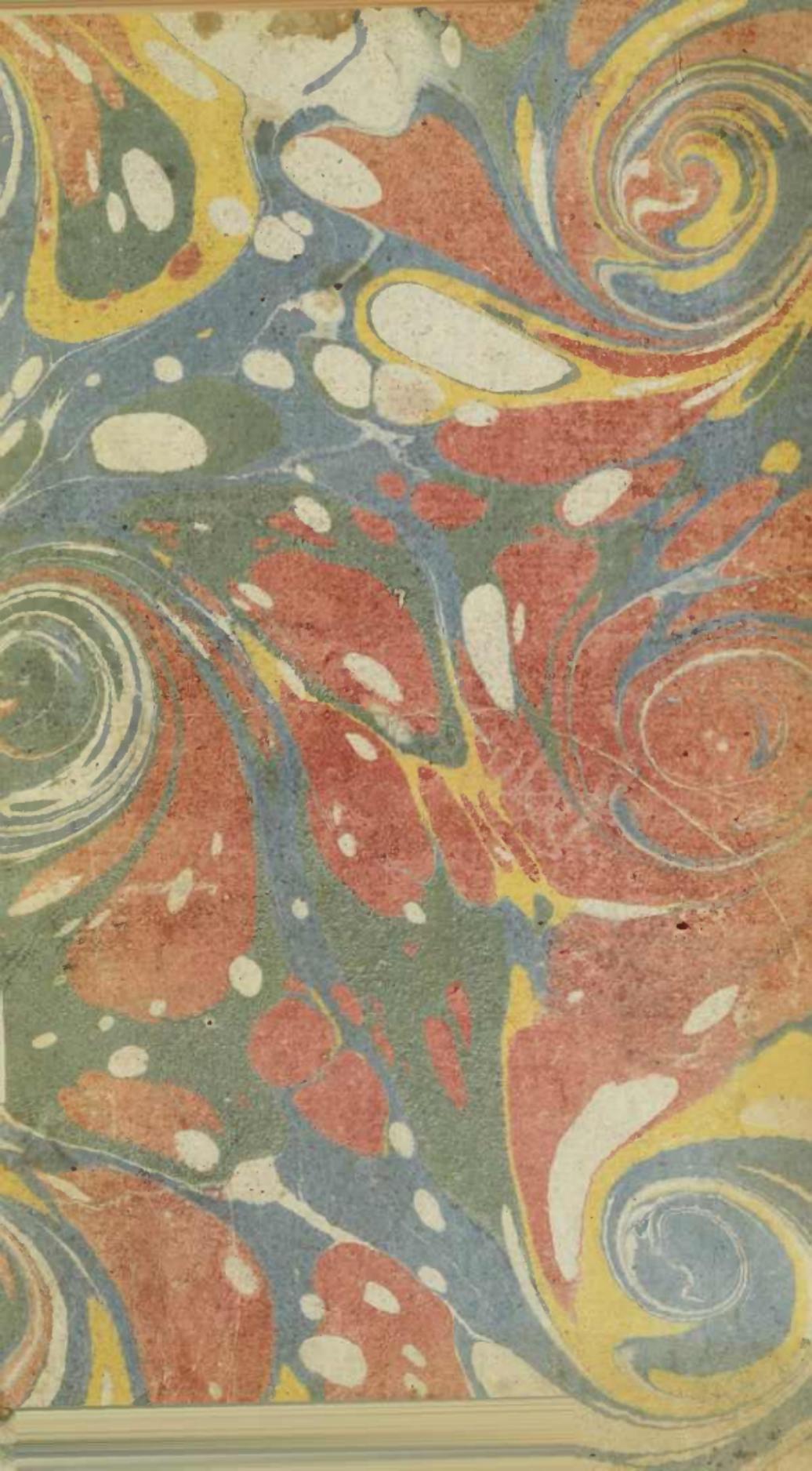




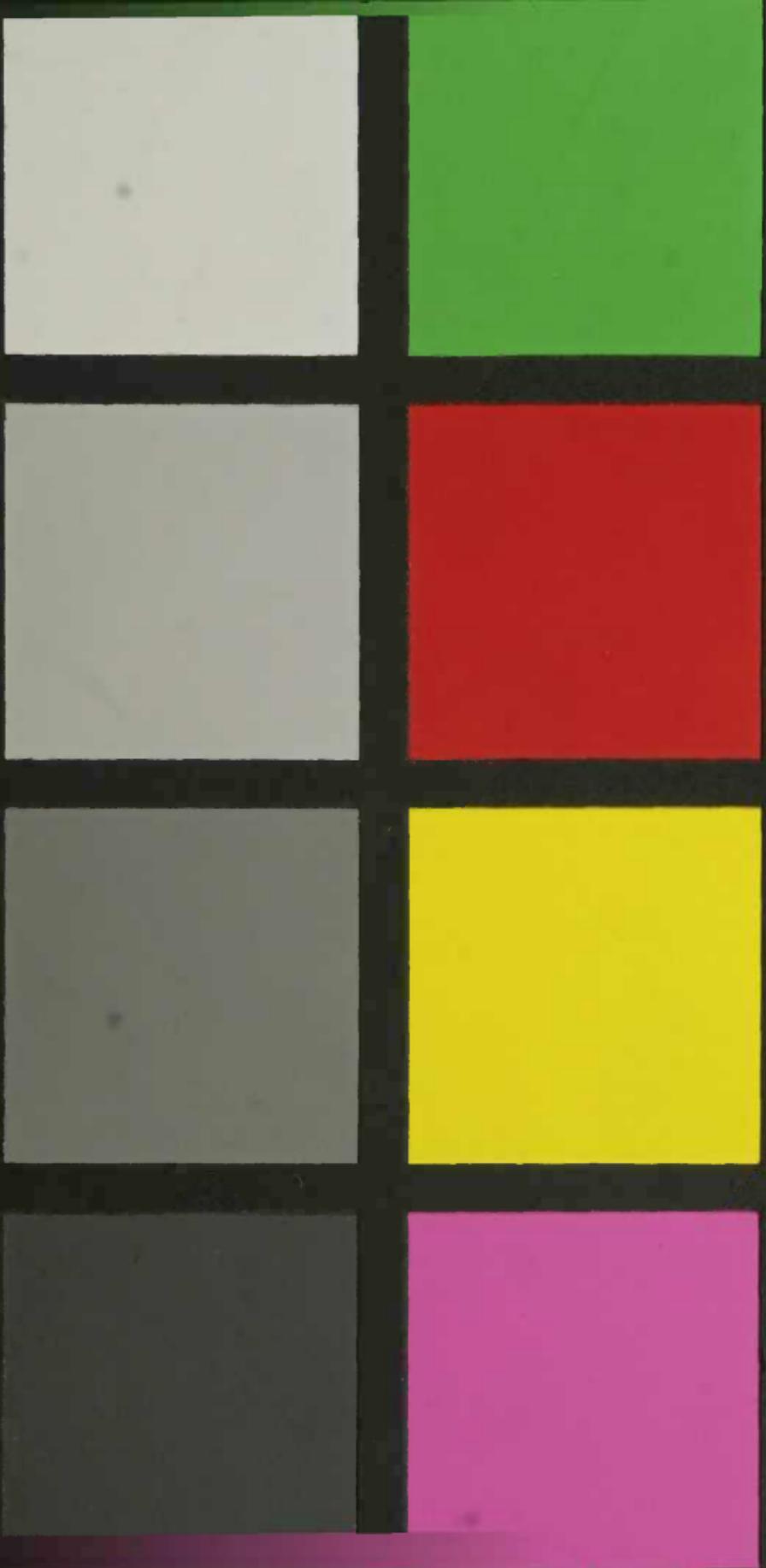
La Bibliothèque  
Université d'Ottawa  
Échéance

The Library  
University of Ottawa  
Date due









**GretagMachbeth™ ColorChecker Color Rendition Chart**